

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

.....

ЧУЖДОЕЗИКОВО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

.....

Пловдив
9 – 10 ноември 2017 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 55, кн. 1, сб. В, 2017
Филология



Настоящото издание на Научните трудове на Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ е реализирано с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“ по проект ДПМНФ 01/42 от 23.10.2017 г.

**PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE
VOL. 55, BOOK 1, PART C, 2017**

Международна редакционна колегия

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

Отговорен редактор

доц. д.ф.н. Жоржета Чолакова

Научен секретар

гл. ас. д-р Ана Маринова

Редакционен екип

проф. д.ф.н. Диана Иванова
доц. д.ф.н. Христина Тончева
доц. д-р Златороса Неделчева-Белафанте
доц. д-р Веселка Ненкова
доц. д-р Яна Роуланд
доц. д-р Красимира Чакърлова
доц. д-р Юлиана Чакърлова
гл. ас. д-р Соня Александрова
гл. ас. д-р Борислав Борисов
гл. ас. д-р Росица Декова
ас. Веселина Койнакова

Коректор

ас. Гергана Иванова

ISSN 0861–0029

СЪДЪРЖАНИЕ

David Jenkins

Tsvetan Todorov, Compassionate Pilgrim 7

Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante

Le texte littéraire – une voie vers l'altérité 18

Atanas Manchorov

*The Issue of Genre-Ness
in Shakespearean Drama* 27

Yana Rowland

*More (than) Oneself: Elizabeth Barrett
Browning's Prometheus (1833) – Prefaced* 40

Жоржета Чолакова

*Романтическата меланхолия versus
античната „черна жлъчка“
(наблюдения върху поетиката на К. Х. Маха)*..... 57

Tsvetina Tsakova

A Feminist Portrait of Jane Eyre..... 70

Diana Florentina Popescu

*Balkánské itineráře. Čeští spisovatelé
19. století o Rumunsku a o Bulharsku* 78

Владислава Иванова

*„Разночинство“ и „нихилизъм“ през призмата
на романа „Бащи и деца“ на И. С. Тургенев*..... 87

Kirill Chekalov

*L'oeuvre de Lydie Rostopchine:
au croisement des traditions culturelles* 98

Mladen Vlashki

*Anfangstransfer von Hofmannsthals Werk
in Bulgarien*..... 108

Maja Ćutić Gorup

*Vremenska paradoksija u romanu
Čarobna gora Thomasa Manna* 119

Lourdes Terrón Barbosa	
<i>Surréalisme révolutionnaire 1935</i>	130
Pilar Garcés García	
<i>Art et révolution. Le mouvement surréaliste à Londres</i>	140
Каталина Пую	
<i>Урмуз и румънският авангардизъм между двете световни войни</i>	154
Polina Zolina	
<i>Лианозовская школа в контексте русского авангарда и поставангарда</i>	161
Якуб Микулецки	
<i>Няколко наблюдения върху руския „постхуманизъм“. Юрий Мамлеев като метафизически националист</i>	172
Jean-Paul Rogues	
<i>Claude Roy et la question de l'altérité</i>	181
ДОКТОРАНТИ	
Вероника Шпачкова	
<i>Структура на рецепционния модел на Карел Хинек Маха</i>	197
Таня Бедаваджиева	
<i>Андрогинът в ранния немски романтизъм. Отражения на Овидиевия мит за Хермафродит в романа на Новалис „Хайнрих фон Офтердинген“</i>	208
Ana Isabel Díaz García	
<i>El papel de la literatura en la enseñanza de lenguas extranjeras</i>	215
Димитър Шопов	
<i>Жанрово-тематичният импулс Danse macabre: два различни аспекта</i>	225

Елица Маринова

*Символизъм – постсимволизъм –
експресионизъм в чешки контекст.*

Топологични аспекти на града..... 232

Bozhidara Boneva

Rules of Love in Alice Walker's

The Color Purple..... 243

TSVETAN TODOROV, COMPASSIONATE PILGRIM

David Jenkins
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Tsvetan Todorov (1939 – 2017) was an internationally celebrated sociologist and literary theorist, who also made substantial contributions to the ongoing struggle to establish a viable humanist dialogue. This paper honors some of his contributions to the humanities, mentioning his work in genre theory and stylistics and emphasizing the importance of his work to increased intercultural awareness and tolerance, with specific reference to his characterization of the fantastic, his essay “How to Read,” and two of his monographs, *The Morals of History* and *Imperfect Garden: The Legacy of Humanism*.

Key words: *Tsvetan Todorov, genre theory, stylistics, humanism*



*Tsvetan Todorov (Цветан Тодоров) by the Seine,
courtesy of Wikipedia*

Tsvetan Todorov’s abiding theoretical interests were shaped by the tenets of French structuralism and genre criticism, with its roots reaching as

deep as Aristotle. He was encouraged and influenced by such French luminaries as Roland Barthes and Gérard Genette, and in 1970, with Genette he founded the journal *Poétique*, which Todorov edited until 1979. Under his and Genette's direction, the journal published, among many, many other articles, works on intertextuality and genre, by Michael Rifaterre; on irony, by Dan Sperber, M. Groupe, and Vossius; on the modes and forms of literary narcissism, by Linda Hutcheson; on the poetics of composition, by B. Uspenskij; on signs in the theatre, by N. Bogatyrev; on the narrative structure of myth, by H. Weinrich; and on narrative perspective (point of view), by F. Van Rossum-Guyon. The journal entertained a heady, eclectic mix of personalities and theoretical perspectives.

During this time, Todorov's work on narrative and literary theory and his codification of the genre of the fantastic earned him a well-deserved international reputation. In deciding whether an event is real or imaginary, Todorov tells us that we must make a few crucial distinctions. In the "fantastic uncanny," the described event is understood to be some sort of illusion, perhaps the product of dreams, drugs, or madness. Stories about disembodied noses and overcoats, or about a statue of Peter the Great that breaks free from its plinth to hound a petty clerk through the streets of Petersburg, would qualify.

In the "fantastic marvelous," it is assumed that the event has really occurred, and to account for it, we must reconsider and perhaps reconstruct our understanding of reality. All of the aspiring wizards at Hogwarts and their often embattled instructors; all of the Marvel superheroes; the ever-growing tribe of X-people; the 'droids, replicants and skin-jobs; and the entirety of the Matrix are presented as real and immediate – sometimes these fantastic creatures are the only hope and salvation of the world, while at other times they are monstrous threats to the world order, damned mutants to be hunted down and killed – or in the parlance of *Bladerunner*, "retired" – something I can relate to personally, since I was retired by Plovdiv University in 2014.

For a description or depiction to be purely and entirely fantastic in Todorov's scheme of things, it must be so finely balanced (or so ambiguous) that we cannot decide whether it is real or illusory. A ghost story often praised for just such a razor-edged balance, mainly thanks to the skill with which it makes use of what may or may not be unreliable narration, is "The Turn of the Screw" by Henry James.

While he initially made his mark as a theorist of narrative and genre, Todorov was no more confined to those disciplines than Noam Chomsky limited himself to generative grammar. Todorov was an engaged and

concerned citizen – first in socialist Bulgaria, later as a permanent and celebrated resident of Paris, and ultimately, as a citizen of the world. He sought to discover who he was – who we all are – as human beings. What is our rightful place in the larger scheme of things? How can we learn from our mistakes and shared experience? How can we live together in a world that is too often distended, disjointed, and disoriented? A sampling of his work after 1980 includes the following titles. In 1982, he published a critique of European imperialism, *the Conquest of America*. In 1984, he explored the work of Mikhail Bakhtin, in *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. In 1993, he presented his views on human diversity. Returning to the sometime brutal days of socialist Bulgaria, in 1999 he wrote on the heavy price exacted by totalitarian rule in *Voices from the Gulag: Life and Death in Communist Bulgaria*. (The horror of numbers: following orders, Stalin’s secret police executed 681,692 Soviet citizens.) In 2009, he published *In Defense of the Enlightenment*; in 2010, *Memory as a Remedy for Evil*; in 2011, *The Totalitarian Experience*; and in 2014, *The Inner Enemies of Democracy*.

His essay “Comment Lire?” (“How to Read?”), which is included in the anthology *Criticism: The Major Statements*, edited by Kaplan and Anderson, presents a strategy for interpretative practice founded on dialogue. I included this essay in my own survey of literary and cultural theory, *The Maker’s Rage for Order: Theories of Literature and Culture*, published by Faber Press in English in 2007 and translated into Bulgarian by Dr. Juliana Chakarova in 2009 as *Стратегия на твореца за ред*. (Please see the list of works cited for page numbers.) The question that is the essay’s title – “How to Read?” – at first glance may strike us as curious, even a little silly. We may ask ourselves, “He is going to tell us how to *read*? Help us practice our ABC’s?” But we soon realize that what he really wants to teach us is how to read successfully, which is to say skilfully and insightfully. Instead of erecting grand global designs, Todorov counsels us to take each text on its own terms, its *parole*, while remaining on the lookout for the structural regularities (the evidence of a *langue*) that lend a text its coherence.

Before telling us how to read, Todorov tells us how *not* to read. As students of language and literature, Todorov says we shouldn’t fall into the habit of *projection*, which is an attempt to reconstruct the circumstances that led to the literary work, including the author’s state of mind at the time of the work’s creation. He is also troubled by an over-reliance on piecemeal commentary, what French critics call *explication de texte* (“unfolding” the text). Caught up in specific textual problems, such as

ambiguity, paradox, and irony, the textual commentator is in danger of becoming “infinitely specific,” while ignoring a work’s larger contexts.

A poetics, on the other hand, whether Northrop Frye’s *Anatomy of Criticism* or Aristotle’s *Poetics*, seeks to describe a text’s “constitutive elements.” The most important New Critics also do this, as Todorov points out, in their attempts to define tragedy, comedy, farce, the lyric, or any other genre, which would include his own efforts at defining the fantastic. But the problem with such approaches, as Roman Jakobson pointed out in 1929, is that “the end point of a study in poetics is always the ‘general’.”

Todorov would like us to establish a viable mean between these extremes. “But if we would avoid incurring the objections that there is no longer any place for the study of the particular work, we must posit alongside poetics, a different activity which it will be convenient to call reading.” By this he proposes an “asymptotic activity” that never presumes to take the place of the text, but instead “infinitely approaches it.” This kind of reading denies the substitution of one text for another, more “accurate” text; instead, it attempts to develop relations between textual layers.

Another “describable relation” that Todorov mentions is the one between *stylizer* and *stylized*, which he borrows from the Russian Formalist Tynjanov, and which recalls Saussure’s relation between the signifier and the signified. A clear-cut example of this relationship is the *caricature*. Whether comic, tragic, or realistic, this technique can be used to foreground physical or personality traits, as Sophocles does when he makes Oedipus so overbearing toward the blind prophet Tiresias, or when he gives the cursed king a limp. The emphasis on a work’s style encourages us to focus on the “character traits” that lend a text a particular narrative personality.

Todorov concludes his essay by reminding us that our readings and the theories that motivate them can only take us so far. “No doubt there is an untheorizable element in literature... if theory presupposes scientific language. One function of literature is the subversion of this very language; hence it is extremely rash to claim that we can read it [literature] exhaustively with the help of that very language it calls into question.” Literature defies conventions, subverts systems, and questions authority, including the authority of critical theories. The best we can hope for is to be productively and sympathetically *intersubjective*. To read is to enter into a personal relationship, and to engage in a *dialogue*.

In addition to this seminal contribution to stylistics, two of Todorov’s post-*Poétique* books also stand out for me, both because I find them outstanding in and of themselves, and because I feel they can stand for the

Todorov that I have come to admire. He was not a “sterile formalist,” but a compassionate pilgrim on this earth, an intrepid mental traveler who plotted a course past the shoals of cynicism and disbelief toward a more compassionate understanding of what it means to be human: for Todorov, to be human is to be humane. The legacy that Todorov left us, when he left us in February of this year, is one that highly values the values of the Enlightenment and that urges us to seek a way out of the darkness of mercenary trumpery, political, economic, and military imperialism, and the scourge of totalitarianism, to seek the light of an *enlightened* humanism.

The first of those books, and one that has occupied a pride of place on my shelves for years, demonstrates his concerns as a citizen of the world. In French, its title is *Les Morales de l'histoire*, published in French in 1991, and in English it is *The Morals of History*, published in 1995. In this collection of essays, Todorov offers us his views on various and sundry topics, such as the journey and travel writing; contacts among cultures; the conquest of the Aztecs, first as seen from the side of the European conquerors and then from the Aztec perspective; the possibility of arriving at truth in interpretation; toleration and the intolerable; democracy, theocracy, and the possibility of discovering shared values, with particular reference to the French thinker Louis de Bonald; and the debate on values, concentrating on the work of Max Weber.

Of particular interest to me, as a permanent resident of the country, is his essay on French depictions of Bulgaria. “In 1869, Bardschka wrote that ‘the Bulgarians... are still located quite far down the ladder of civilization, and they have much to do in order to acquire the intellectual and moral development required to make them into a nation living its own life’” (Todorov 1995: 5). In 1876, Todorov reports, an engineer named F. Bianconi wrote, “Their customs and their character are so sweet that we call them sheep, and all the engineers agree... that to kill a Bulgarian is to kill a fly” (Todorov 1995: 6). In *Candide*, Voltaire depicts the Bulgar soldiers as merciless and bloodthirsty, reveling in carnage, though Todorov points out that Voltaire, who never visited Bulgaria, is attaching stock images of wartime brutality to the Bulgars in order to mount an attack on the Prussians, so that Bulgaria (the Bulgars) “is reduced to being a mere signifier” (Todorov 1995: 9) without any immediate basis in historical fact.

Of course Lamartine did visit Bulgaria; the house where he stayed is a regular stop on an itinerary of Plovdiv’s Стария град. But like the other French accounts that Todorov mentions, Lamartine’s *Voyage en Orient (A Pilgrimage to the Holy Land)* is a lamentable example what Edward Said called Orientalism, a species of Western imperialist thought: “our

civilization is *the* civilization, and... there is only one. Not to be like us is not to be civilized, to not *be* at all” (Todorov 1995: 6). As Todorov concludes, “It is precisely because these French travelers imagined that French culture was at the center of the universe that they were blind to the culture of others, in this case, the Bulgarians. It is not enough to be *other* in order to see, since... the other is a self, and all the others are barbarians” (Todorov 1995: 12).

So how to overcome this crippling, dangerous prejudice, the narrow-minded tendency to assimilate all others to oneself, thus reducing them to nothing, in and of themselves? There is the possibility of a gallant self-sacrifice, “effacing the self for the other’s benefit” (Todorov 1995: 14). However, this still leaves us with only one identity, the other’s. To achieve some semblance of understanding, it is necessary “to establish a dialogue between myself and them,” to recognize that “my own categories are as relative as theirs”. But there is one more step we must take, so that “the very opposition between inside and outside is no longer relevant... By interacting with the other, my categories have become transformed in such a way that they speak for both of us” (Todorov 1995: 15).

In another essay in the collection, Todorov distinguishes between *manipulation* (for example, America’s current blowhard President, the Tweeter-in-Chief) and *eloquence* (we might recall exemplary public discourse by other American presidents, from George Washington and Abraham Lincoln to John F. Kennedy and Barack Obama). Of course there are many who would question these references, preferences and allegiances; as Todorov points out, “what is considered manipulation by one person could be considered, by another, a noble action that enlightens the mind.” But the essay takes as its provenance not the silly sophistry or solemn sophistication of American politics, but the sophistry of the Sophists in Attic Greece, opposing their devious trumpery to the moral attitude of Socrates, the amoral attitude of Aristotle (what we might now call scientific objectivity), and the aesthetic attitude of Quintillian, “the last of the great rhetoricians of the Greco-Latin era” (Todorov 1995: 134).

Todorov then traces these influences in more modern incarnations. The Sophistic attitude can be discerned in the works of Machiavelli (or the manipulative arguments of lawyers whose sole motivation is the hefty fee they receive for their services). The moral imperatives of the Socratic dialogues are evident in the teachings of Saint Augustine. Locke’s *Essay Concerning Human Understanding* is for Todorov an example of Aristotelian emphasis on logic and objectivity. The aesthetic motivation for rhetoric is to be found in Kant, who in *The Critique of Pure Reason*

“valorizes the art of speaking well over the art of persuading.” Here also is the inspiration of German Romanticism, which Todorov calls the beginning of modern literature. Returning to Socrates, the essay concludes by praising his courageous discourse, informed by a moral commitment that was the basis for his eloquence (speak truth to power), and that ultimately cost him his life.

A second book by Todorov that I recently added to my collection is his *Imperfect Garden: The Legacy of Humanism*. In a lecture at the Royal Society of the Arts posted on *YouTube*, Todorov outlined the core Enlightenment values that he found essential to the humanist contribution, reprising many key points found in *The Imperfect Garden*. Let me summarize that lecture. First, he mentions the Enlightenment recognition of individual *autonomy*, stressing that the *human* becomes the rightful measure of things (anthropocentrism). People are encouraged to gain control over their own destiny, wresting it from the realm of supernatural or unexamined tenets in a religious or philosophical tradition. The result of such a thoroughgoing examination of received religion was the rise of natural religion – a commitment to observable truth (the world around us) as a basis for thought and action, evident in the writings of Wordsworth or Emerson. Let us love other human beings, say the Enlightenment humanists, and not just a transcendent, unknowable Creator. The desire for salvation becomes the pursuit of happiness: worldly success, reciprocal love, lasting friendship. Here is where the concept of unalienable human rights begins, including equal rights for all, including both the right to life and liberty. A child of the Enlightenment committed to the sanctity of human life accepts neither the death penalty nor the use of torture.

Individual autonomy includes the autonomy of knowledge derived from scientific observation, and looks not to a single divine light, but to the many sources of light all around us. The Enlightenment saw the rise of opinion and expression, including freedom of publication. During the Enlightenment, a recognition of human and ethnic diversity came to be seen as universal. In the arts, the rise of the novel and autobiography provided a way of recognizing and promoting individuality, and seventeenth-century painting took as its subjects ordinary gestures by ordinary human beings, as seen in the works of Vermeer and Breughel in Holland and Hogarth in England, among many others. In politics, power is to be found in or granted to the people, say Enlightenment thinkers. It is not a gift from God or an accident of noble birth. What’s more, an emphasis on individual equality could also serve as a basis for international

relations. Montesquieu could criticize the Persians, but he could also imagine the Persians criticizing the French.

How are these humanistic values associated with the Age of Reason to be defended in the face of the horrors of the twentieth and the twenty-first centuries? While Hegel and Marx might insist on the possibility of not only progress but also human perfectibility, Enlightenment thinkers such as Rousseau saw the human condition as potentially both sublime and infernal. We are free to choose the kind of life we will lead. For Rousseau, good and evil flow from the same source, our human freedom of choice. This may be a blessing or a curse, but it is never the inevitable outcome of a political or economic system.

To preserve and inculcate achievements of the past, including the advances of the Enlightenment, are clearly central to Todorov's project. But he also counsels us to remain as critical of a heritage's weaknesses as Montesquieu's Persians were critical of the French (and after his essay on Bulgaria in France summarized above, we can add the entirely justified skepticism of Bulgarians). Todorov concludes by referring to the end of the Soviet Union and the fall of the Wall. These were momentous events, but what were the consequences? When the Soviet check on Western hubris was no longer viable, we witnessed a kind of "neo-liberalism" that Todorov saw as little more than a euphemism for the rise of the oligarchs and super-rich corporations. This economic neo-imperialism, aided and abetted in our digital age by an armada of digital apps and platforms, often constitutes an attack on due political process and the inalienable rights of the individual, rights that are enshrined in constitutions around the world but far too often ignored.

Throughout *The Imperfect Garden*, Todorov expresses a commitment to a humanism that is not only individual rights or individual freedom, but also a call to our responsibility as individuals to the greater human good. Reminiscent of Martin Buber's "I-Thou" relationship, in which we must recognize the intrinsic worth of others, and not treat them as merely an "it" to be exploited or, much worse, exterminated, Todorov also refers us to the system of pronouns to describe this universal responsibility. It is "the finality of the *you*... the fact that I prefer to see human individuals as the goal of my action rather than to be satisfied with their exploitation as, say, agents of economic progress; and for the universality of the *they*, the respect due to all, and considered worthier than the preference for 'ours' over 'theirs'. In asserting these core values, Todorov appeals to the historical authority of the sixteenth-century philosopher Michel de Montaigne, generally considered to be one the most influential thinkers of the French Renaissance: "...The

various ingredients of the humanist doctrine are found united for the first time in France, in the writing of Montaigne... the autonomy of the *I* is implied by his preference for actions that flow from ‘our voluntary choice and liberty (*Essays*, I, 27, 134); the finality of the *you* by his declaration that the practice of friendship is more necessary and sweeter to man in ‘the elements of water and fire’ (III, 9, 750); the universality of the *they* in his adherence to this principle ‘I consider all men my compatriots, and embrace a Pole as I do a Frenchman, setting this national bond after the universal and common one’” (III, 9, 743) .

A final question or intellectual challenge occurs to me, one that also occurred to others who participated in the conference dedicated to the memory of Todorov at which this presentation was given. In particular consider the title of the paper presented by Dimitrina Hamze of Plovdiv University: „Интеграционизмът в творчеството на Цветан Тодоров“ (“‘Integrationism’ in Tsvetan Todorov’s Scholarly Work”). Is there a way to integrate Todorov’s far-reaching theoretical, historical, philosophical, and ethical interests and imperatives?

While I would never claim to possess anything approaching privileged insight into Todorov’s personal or scholarly motivations, perhaps a somewhat unlikely analogy to an article by Katheryn Schulz from the *New Yorker* of November 6, 2017 might shed some light. The article I have in mind is “Fantastic Beasts and How to Rank Them”, which begins with these words:

In the fourth century B.C., several hundred years after the advent of harpies and some two millennia before the emergence of dementors, Aristotle sat down to do some thinking about supernatural occurrences in literature... if forced to choose, writers ‘should prefer the probable impossibility to an unconvincing possibility.’ Better for Odysseus to return safely to Ithaca with the aid of ghosts, gods, sea nymphs, and a leather bag containing the wind than for his wife, Penelope, to get bored with waiting for him, grow interested in metalworking, and abandon domestic life for a career as a blacksmith...

And later in the same article:

Although Walt Disney is best remembered for his Magic Kingdom, his chief contribution to the art of animation was not his extraordinary imagination but his extraordinary realism. ‘We cannot do the fantastic things, based on the real, unless we first know the real,’ he wrote by way of explaining why, in 1929, he began driving his animators to a studio in downtown Los Angeles for night classes in life drawing... all those talking mice, singing lions, dancing puppets, and marching brooms began obeying

the laws of physics... even those of his characters who could fly could fall, and, when they did, their knees, jowls, hair, and clothes responded as our human ones do when we thump to the ground... Alone among all the creatures in the world, we can think about fantastical things and, at least some of the time, bring them into being. Yet, in the end, what is most remarkable about our fantasies is not that our fantasies contain so much reality; it is that our reality contains so much fantasy... to know that what we feel in our happiest moments has some truth to it: life is magical.

Like Aristotle and Walt Disney before him, Todorov's contribution to our understanding of the fantastic shows that he understood that however far they may seem to be from our daily lives, the stories we tell are nevertheless erected on a foundation of fact and logic, arguing *a fortiori* from what we know to what we don't know, but would like to know or need to know.

A cynical response to the burgeoning Disney hegemony might be that the kingdom of this world is become the magic kingdom of this world, wholly owned and operated by its fabricator-proprietors. But as the work of the eminent Bulgarian Tsvetan Todorov constantly reminds us, our ongoing challenge as members of the always imaginative, too often punitive human race is not simply to create things that work in newer and better (or more devastating) ways, but to use our formidable collective creative capacities for the greater good of our fantastic, fragile species and the endangered planet that we all call home. That is a good place to stop, but I prefer to conclude this tribute to Todorov by quoting the final insight of a wonderful essay by Adam Gopnik, in the January 8, 1918 issue of the *New Yorker*, about Romain Gary, a writer who began his days as a poor Lithuanian Jew and then entirely and improbably reinvented himself as a French war hero, diplomat, and internationally celebrated Rabelaisian fabulist. "Compassion for the fallible is his chief lesson... to believe that the human and humane are naturally the same is one of the worst lies we tell ourselves; to think that they might yet become so is one of the better stories we share."

REFERENCES

- Gopnik 2018:** Gopnik, Adam. "The Made-Up Man: The Truth About the Novelist Romain Gary," *New Yorker* 08.01.2018, no pagination; accessed in an electronic version for Kindle.
- Jenkins 2007:** Jenkins, David Bruce. *The Maker's Rage for Order, Theories of Literature and Culture*. Summary and Commentary on Todorov's essay "How to Read." Veliko Turnovo: Faber Press, 235-

244. Bulgarian translation by Dr. Juliana Chakarova: *Страстта на твореца за ред: Теоретични ракурси към литература и култура*: Пловдив, „Евро Принт“ ЕООД, 258-267.

Todorov 1977: Todorov, Tsvetan. “How to Read?” in *The Poetics of Prose*, translated by Richard Howard. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1977, 235-238; first published as “Comment Lire?” in *Poétique de la Prose*. Seuil, 1974, 241-253. The citation is from the English translation.

Todorov 1995: Todorov, Tsvetan. *The Morals of History*, translated by Alyson Waters. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1995; first published as *Les Morales de l’histoire* in 1991. The citation is from the English translation.

Todorov 2002: Todorov, Tsvetanas *Imperfect Garden: The Legacy of Humanism*. Translated by Carol Cosman. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002; first published as *Jardin imparfait*, in 2002. The citation is from the English translation.

Schulz 2017: Schulz, Kathryn. “Fantastic Beasts and How to Rank Them,” in *New Yorker* magazine, 06. 11. 2017, no pagination; accessed in an electronic version for Kindle.

LE TEXTE LITTÉRAIRE – UNE VOIE VERS L’ALTÉRITÉ

Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Université de Plovdiv « Païssiy Hilendarski »

THE LITERARY TEXTE – A PATH TOWARDS ALTERITY

Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Paissii Hilendarski University of Plovdiv

Relying on certain texts by Tzvetan Todorov, namely *Nous et les autres* (*We and the others*), *La Conquête de l’Amérique* (*The Conquest of America*), and *Les morales de l’histoire* (*The morals of history*), we shall study the literary text as a path towards alterity and as a territory for encountering difference. We also ask ourselves the question “can literature teach alterity”.

Key words: *cultural diversity, identity, multiculturalism, uniformisation, foreign, world vision*

Les discours de l’altérité

À l’époque actuelle beaucoup de sciences réfléchissent sur la notion d’altérité – la philosophie, la sociologie, l’ethnologie, l’anthropologie, etc. En philosophie, l’altérité c’est le caractère, l’attribut de ce qui est autre. C’est l’opposition entre l’alter et l’ego, Autre est ce qui se distingue de Soi. C’est également la reconnaissance de la différence de l’autre, qu’elle soit ethnique, sociale, culturelle ou religieuse.

Dans la Déclaration de Johannesburg, de 2002, UNESCO déclare « La richesse de notre diversité [...] est notre force collective »¹.

Cette diversité formée de traditions et de coutumes différents est appelée notamment diversité culturelle. La Conférence générale de l’UNESCO a adopté en 2001 la Déclaration universelle sur la diversité culturelle. Cette Déclaration, la première au sein de la communauté internationale, met la diversité culturelle au rang d’héritage commun de l’humanité. Ainsi, la protection de la diversité culturelle devient un argument éthique inhérent à la dignité humaine.

¹ <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf#page=3>

Les cultures dans le monde sont très riches et variées. Cette diversité culturelle donne une immense possibilité de choix, de compétences, de valeurs humaines et de visions du monde. La diversité culturelle est un mobile très important pour le développement des individus, des communautés et des pays. La manifestation de la diversité culturelle c'est la reconnaissance des différentes langues, histoires, religions, traditions, les divers modes de vie, ainsi que toutes les particularités, symbole d'une culture.

La diversité est inséparable de l'unité, ce qui permet aux sociétés modernes de vivre sans conflit. Depuis longtemps les gens disent que ce qui nous réunit nous permet de coexister et ce qui nous différencie permet aux individus d'exprimer leur singularité, leur particularité.

La reconnaissance de la diversité culturelle est un phénomène typiquement contemporain qui s'impose avec l'émergence des sciences de l'anthropologie et de l'ethnologie. Au 20^e s. on ne parle plus d'une culture occidentale universelle en face des barbares et des sauvages mais on parle de plusieurs cultures qui ont leurs particularités, leurs valeurs propres. Mais le 20^e siècle est aussi le siècle du processus opposé – la mondialisation qui a mis en contact toutes les cultures et a permis les migrations de masses. Alors s'est posé le problème de la confrontation des cultures, de leur cohabitation, problème qui devient, à l'heure actuelle, encore plus sérieux.

L'antithèse de la diversité culturelle c'est l'uniformisation culturelle qui, de nos jours, devient un phénomène prédominant. Dans ce sens, l'exemple des langues est bien représentatif. En effet, de nombreuses langues et dialectes disparaissent tandis que l'anglais s'impose au niveau mondial, tendance qui, hélas, est l'inverse de l'altérité.

Au 20^e s. l'ethnologie et la philosophie se sont occupées beaucoup de la complexité des modes de vie et des traditions des sociétés dites « primitives », les anthropologues ont critiqué l'idée d'une évolution linéaire de l'humanité. De cette manière, l'idée du relativisme culturel est apparue et s'est diffusée dans le domaine de la science.

Il y a longtemps, Lévi-Strauss (*Race et Histoire*, 1952) avait critiqué la supériorité occidentale. Il avait montré que selon les critères utilisés, on classait les cultures d'une manière différente, d'où l'absurdité de l'idée d'une hiérarchisation des cultures. Aucune culture ne peut prétendre être supérieure à une autre. Rappelons ses paroles: « la diversité des cultures humaines est, en fait dans le présent, en fait et aussi en droit dans le passé, beaucoup plus grande et plus riche que tout ce que nous sommes destinés à en connaître jamais » (Lévi-Strauss 1987 : 14).

Il s'est ainsi développée l'idée d'une société multiculturelle basée sur l'égalité dans la différence. Ce multiculturalisme a créé l'image d'une société appelée « mosaïque », composée d'une multitude de mini-sociétés, qui cherchent à vivre selon leurs propres valeurs et coutumes.

Bien qu'on parle beaucoup du problème de la cohabitation des cultures, propre à nos sociétés contemporaines, il n'est pas encore résolu. Les savants se posent plusieurs questions: est-ce que la société multiculturelle ou le métissage sont une solution? Ou faut-il, au contraire, chercher à sauvegarder l'originalité de la culture des différents pays comme le réclame Lévi-Strauss? Ou encore, est-ce que le cosmopolitisme peut vraiment exister ou c'est une utopie? Aujourd'hui toute culture est considérée métisse, proche d'autres cultures, résultat de grandes migrations en masse et de l'expansion des minorités.

L'altérité n'existe pas en soi, elle se construit dans un rapport: « Personne n'est intrinsèquement autre, il ne l'est que parce qu'il n'est pas moi » (Todorov 1989: 355), écrit Tzvetan Todorov dans *Nous et les autres*. Et il poursuit: « en disant de lui qu'il est autre, je n'ai encore rien dit vraiment ; pis, je n'en sais rien et n'en veux rien savoir, puisque toute caractérisation positive m'empêcherait de le maintenir dans cette rubrique purement relative, l'altérité » (ibid.). Selon lui on peut parler de dialogisme et d'opposition entre l'identité et l'altérité. Mais qu'est-ce que c'est la découverte de l'autre? Dans son livre *La Conquête de l'Amérique* (1982) Tzv. Todorov dit:

Je veux parler de la découverte que le *je* fait de l'*autre*. Le sujet est immense. [...] On peut découvrir les autres en soi, se rendre compte de ce qu'on n'est pas une substance homogène, et radicalement étrangère à tout ce qui n'est pas soi : je est un autre.

(Todorov 1982: 11)

La recherche sur l'altérité et sur l'autre, c'est aussi une recherche sur la culture d'autrui. C'est aussi une réflexion sur nos relations avec cette différence, sur les moyens de connaître l'autre, sur la possibilité de vivre avec lui, c'est l'interrogation s'il constitue une menace pour notre identité, problème très important de nos jours. Mais accepter l'altérité de l'étranger, la diversité de ses coutumes signifie également ne pas juger les différences en termes de supériorité ou d'infériorité, le contraire serait dominance et autorité.

Dans le même livre, *La Conquête de l'Amérique*, Tzvetan Todorov propose une « typologie des relations à autrui », « trois axes sur lesquels on peut situer la problématique de l'altérité » :

C'est premièrement un jugement de valeur (un plan axiologique) : l'autre est bon ou mauvais, je l'aime ou je ne l'aime pas [...]. Il y a, deuxièmement, l'action de rapprochement ou d'éloignement par rapport à l'autre (un plan praxéologique) : j'embrasse les valeurs de l'autre, je m'identifie à lui ; ou bien assimile l'autre à moi, je lui impose ma propre image ; [...] Troisièmement, je connais ou j'ignore l'identité de l'autre (ce serait le plan épistémique) ; il n'y a évidemment ici aucun absolu mais une gradation infinie entre les états de connaissance moindres ou plus élevés.

(op. cit.: 233)

Dans le langage de tous les jours, l'altérité c'est non seulement être différent, c'est aussi accepter cette différence et reconnaître le droit de celui qui est différent d'être lui-même. Donc, on peut dire que l'altérité c'est la reconnaissance de l'autre dans sa différence. C'est une valeur essentielle qui privilégie le métissage des cultures comme source d'enrichissement.

Todorov prolonge ses réflexions sur le dialogue des cultures, et dans un sens encore plus large, sur la diversité humaine et la diversité des peuples.

La littérature – lieu de rencontre avec l'altérité

Dans le processus de découverte de la différence, la plupart d'entre nous n'a pas la possibilité de connaître directement la culture de l'autre dans son propre environnement. La distance, qu'elle soit géographique ou culturelle, pose un problème essentiel. Et, en général, nous construisons notre représentation, notre image de la différence culturelle à la base de notre propre culture. Nous pensons l'altérité à partir de notre propre imaginaire, de nos propres valeurs, de notre propre vision du monde, et c'est tout à fait normal. Patrick Chamoiseau et Edouard Glissant proposent une définition de l'identité qui est en rapport avec l'altérité: « C'est que l'identité est d'abord un être-dans-le-monde, ainsi que disent les philosophes, un risque avant tout, qu'il faut courir, et qu'elle fournit ainsi au rapport avec l'autre et avec ce monde, en même temps qu'elle résulte de ce rapport » (Chamoiseau, Glissant 2007: 2).

Pourquoi le rôle du texte littéraire est important dans le processus de connaître l'autre? Bien sûr parce que la littérature avec les films, avec

l'internet est un lieu, par excellence, de rencontre avec l'autre, avec la différence.

Dans ce rapport le rôle de la langue est également très important. Grâce à la maîtrise d'une ou de plusieurs langues on connaît différentes cultures, différentes traditions. Dans ce sens, lire un texte littéraire, en langue étrangère, c'est connaître la culture du pays respectif. C'est une façon de chercher à comprendre l'autre, à communiquer avec lui à travers sa langue, sa culture et sa littérature.

La question de l'Autre se pose d'une manière spécifique et intense depuis la découverte du Nouveau Monde (1492) qui marque le début de l'ère moderne. Dans ce processus d'exploration, la littérature occupe une place particulière, surtout dans la construction des discours sur l'autre. Elle permet d'accéder à la conscience et à la réflexion d'autrui, très souvent représentées dans les textes littéraires.

La littérature est un lieu important de représentation de l'altérité. La lecture d'un roman est un voyage vers l'Autre qui permet au lecteur de découvrir un ailleurs étranger, mais c'est aussi une possibilité de s'explorer et de redécouvrir sa propre identité. Voilà pourquoi, selon nous, on peut confirmer que le texte littéraire donne non seulement des informations sur ce qui est différent et inconnu, il enrichit nos propres capacités de connaissance.

Dans un entretien, Jean-Jacques Lecercle, co-auteur, avec Ronald Shusterman, de *L'Emprise des signes* (Seuil, 2002) dit:

La vraie littérature n'est pas le lieu de revendication d'identité mais plutôt le lieu de contact faste avec l'altérité : je ne lis pas pour me reconnaître mais pour rencontrer l'autre. Il ne faut pas prendre cela dans un sens mystico-lévinasien. Je suis angliciste et je m'intéresse à une littérature qui n'est pas la mienne, dans laquelle, si je cherche des représentations de ce que je suis en tant que Français, je ne trouve que des représentations soit comiques, soit odieuses – tout au moins dans la grande littérature classique anglaise – mais dans laquelle je perçois une altérité culturelle qui m'intrigue et qui m'intéresse.

Je pense que la littérature est l'un des rares moyens que j'ai de sortir de mon solipsisme natif, de pénétrer dans ce qui est par définition impénétrable : la conscience d'autrui telle qu'elle est reconstruite imaginativement dans les textes littéraires.

(Lecercle 2002)

Donc, la littérature est un moyen de connaître et d'expliquer l'altérité. C'est justement dans la littérature que Tzv. Todorov cherche un

modèle pour sortir de l'enfermement dans sa propre culture, mais aussi une possibilité pour éviter la destruction (ou l'assimilation) d'une culture par une autre. Selon les conceptions de Todorov l'importation des autres est plus importante que l'exportation de soi (et cela signifie connaissance, enrichissement). Dans *Les Morales de l'Histoire* (1991) il dit: « Par l'interaction avec l'autre, mes catégories se sont transformées, de manière à devenir parlantes pour nous deux, et pourquoi pas, pour des tiers aussi. L'universalité, que je croyais avoir perdue, je la retrouve ailleurs : non dans l'objet, mais dans le projet » (Todorov 1991: 40).

C'est bien intéressant d'analyser comment la dialectique du Soi et de l'Autre se construit à travers l'imaginaire de l'altérité et de l'identité, comment on cherche à vaincre les préjugés sociaux et culturels, comment on invente l'Autre. Les rapports avec l'Autre passent par la rencontre, par l'échange, mais aussi par la confrontation et la peur, ce qui explique les réactions face à la différence: très souvent le rejet, la négation mais aussi la compréhension, l'intégration et l'adaptation. Parfois la société d'accueil cherche à modeler la figure de l'Autre pour qu'il corresponde à ses images et à ses attentes.

Enseigner la littérature, enseigner l'altérité?

Quel est le rôle de l'enseignement littéraire dans le processus de la découverte de l'autre?

Aujourd'hui on cherche à repenser la question de l'autre en littérature, ce domaine « implique [...] une réflexion sur soi et sur les autres, une ouverture à l'altérité et contribue à la construction de la citoyenneté, en permettant à l'élève d'aborder de façon éclairée de grands débats du monde contemporain » écrit le Ministère de l'Education Nationale en 2015. Donc, en France aujourd'hui enseigner la littérature et la différence, enseigner à réfléchir sur l'autre, c'est un des objectifs principaux de l'enseignement.

L'importance de ce processus va dans quelques directions:

1. L'enseignement de la littérature est à la fois un lieu de développement de la pensée logique, d'une ouverture à autrui et une leçon de tolérance. En littérature, particulièrement, on peut effectuer la rencontre avec une œuvre, un auteur, une langue. La littérature est une approche complexe de l'univers, c'est-à-dire une compréhension de soi, des autres et du monde qui nous entoure.

2. Enseigner une langue étrangère et sa littérature, est une découverte quotidienne de l'altérité. C'est communiquer directement avec l'autre, connaître ses traditions, son monde.

3. La littérature contemporaine, s'occupant souvent de l'altérité, est particulièrement propice dans l'enseignement des valeurs morales et des rapports sociaux: le respect de soi et des autres, la tolérance, le rejet des préjugés accumulés durant des siècles.

Le texte littéraire, production de l'imaginaire, est une source inépuisable de rencontres avec l'Autre. La littérature donne la possibilité d'étudier l'homme dans sa complexité et sa diversité. Elle permet de faire connaissance et d'analyser une multitude de personnages et de lieux. Le texte littéraire, surtout en classe de langue, représente une ouverture, une communication, c'est une forme de connaissance et d'apprentissage de l'altérité. Le discours littéraire accorde une attention particulière au contexte social et culturel de sa création, respectivement à la réalité étrangère. En même temps, le dialogue avec une œuvre, un auteur, c'est une émotion, un plaisir de découvrir un personnage, une histoire, une esthétique. La littérature est liée à l'imagination et à la créativité et, dans ce sens, sa pratique aide l'apprenant à développer ces qualités. Lire un texte, c'est un moyen de vivre l'altérité en direct.

Le texte littéraire permet de faire une réelle confrontation avec les autres cultures, et de faire connaissance avec ce qu'on appelle identité interculturelle. En ce sens, Henri Besse signale que:

L'enseignement – apprentissage du texte littéraire prend une dimension interculturelle qui favorise la découverte réciproque des cultures. C'est un moyen qui stimule la rencontre et la confrontation entre des univers culturels profondément divergents. L'approche interculturelle est une décentration par rapport à sa propre culture, elle vise une compréhension de l'Autre à travers sa culture.

(Besse 1989: 7)

L'œuvre littéraire, comme toute autre œuvre d'art, peut être à la fois universelle et particulière. Les écrivains parlent de leur propre expérience et de leurs propres émotions mais, en même temps, ils s'adressent à tous les lecteurs éventuels. Les œuvres littéraires témoignent d'une époque, elles reflètent les tendances esthétiques, les conceptions idéologiques et politiques. Tous ces détails créent une image assez vraisemblable de la réalité étrangère.

Aujourd'hui les enfants et les adolescents lisent de moins en moins, la lecture devient un déficit intellectuel. Bien sûr, la littérature ne peut pas résoudre nos problèmes, mais elle peut nous aider à mieux les comprendre.

En parlant de l'importance du discours littéraire dans l'enseignement, dans *La littérature en péril* (2007), Tzv. Todorov écrit:

La littérature peut beaucoup. Elle peut nous tendre la main quand nous sommes profondément déprimés, nous conduire vers les autres êtres humains autour de nous, nous faire mieux comprendre le monde et nous aider à vivre. [...] La réalité que la littérature aspire à comprendre est, tout simplement (mais, en même temps, rien n'est plus complexe), l'expérience humaine.

(Todorov 2007: 72-73)

Un peu plus loin, dans le même livre, il continue: « L'objet de la littérature étant la condition humaine même, celui qui la lit et la comprend deviendra, non un spécialiste en analyse littéraire, mais un connaisseur de l'être humain » (op. cit.: 88-89).

En conclusion, nous voudrions citer les paroles finales du même livre de Tzv. Todorov: « À nous, adultes, incombe le devoir de transmettre aux nouvelles générations cet héritage fragile, ces paroles qui aident à mieux vivre » (op. cit.: 90).

En ce sens, le professeur doit avoir non seulement des compétences intellectuelles, il doit également (et surtout!) éveiller la soif de la connaissance, il doit développer la pensée logique et créatrice de l'apprenant. On peut dire que l'enseignant de langue et littérature étrangère est un médiateur culturel, il a pour mission de transmettre des cultures, des mentalités et des patrimoines. Il doit apprendre aux élèves, respectivement aux étudiants, à aimer la littérature, à s'interroger, à partager les valeurs humaines.

REFERENCES

Besse 1989: Besse, Henri. Quelques réflexions sur le texte littéraire et ses pratiques dans l'enseignement du français langue seconde ou langue étrangère. // *Truffle*. Lyon, n°9, 1989, pp. 1-12.

Chamoiseau, Glissant 2007: Chamoiseau, Patrick, Edouard Glissant. *Quand les murs tombent, l'identité nationale hors-la-loi?*. Paris: Edition Galaade, Institut du Tout-monde, 2007.

Lecerle 2002: Lecerle, Jean-Jacques. Littérature et altérité. Entretien avec Alexandre Prstojevic. // *Vox poetica, Lettres et sciences humaines*, 2002. Consulté le 12 décembre 2017.

<<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intLecerle.html>>.

Lévi-Strauss 1987: Lévi-Strauss, Claude. *Race et histoire*. Paris: Denoël, 1987 [1952].

Ministère de l'Éducation nationale 2015: Ministère de l'Éducation Nationale, *Socle commun de connaissances, de compétences et de culture*, *Bulletin Officiel* n°17 du 23 avril 2015.

Todorov 1982: Todorov, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique, La Question de l'Autre*. Paris: Seuil, 1982.

Todorov 1989: Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris: Seuil, 1989.

Todorov 1991: Todorov, Tzvetan. *Les Morales de l'Histoire*. Paris: Grasset, 1991.

Todorov 2007: Todorov, Tzvetan. *La littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2007.

THE ISSUE OF GENRE-NESS IN SHAKESPEAREAN DRAMA

Atanas Manchorov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The present paper re-examines Shakespearean genre-ness in its historical context. Accordingly, attention has been focused on the two storylines of Western dramatic theory and practice, classical and non-classical, which include various time periods. The main objective is to explain the concept of *genre-ness* in terms of its historical continuity and causality.

Key words: Shakespeare, Aristotle, drama, genre-ness, comedy, tragedy, tragicomedy

The history of Western dramatic theory and practice can be represented as a narrative that combines two storylines, Aristotelian and non-Aristotelian. The first brings us back to those who kept comedy and tragedy clearly separated, and the second revolves around those who acted the opposite way and sought greater freedom of maneuver. The problem is that the first has dominated the narrative most of the time, but, in fact, the two storylines have always run parallel to each other. Many playwrights were channeled into the Aristotelian comedy/tragedy dichotomy, others ventured into crossover genres, while still others changed sides. As tradition exerts a tangible influence on art-minded people, I will argue that Shakespearean *genre-ness* is not only a matter of personal choice but also a matter of historical continuity because it is a natural continuation of previous developments. I will, therefore, try to historize the concept by presenting it as a link in the chain of centuries-old theater experience.

The concept of genre-ness originated in ancient Greece (5th-4th century B.C.). As we learn from Plutarch's *Moralia*, drama was strictly divided into high and low modes (Plutarch 1972: 346f-348d). The foremost playwrights' reputations are clearly suggestive of a high degree of artistic specialization. Judging from the writings that have survived intact, Aeschylus, Sophocles, and Euripides excelled in tragedy, while Aristophanes surpassed anyone else in composing Old Comedy-style plays.

As for the comedy/tragedy dichotomy, Plato asserts the role of versatile dramaturgy. He ventures to say explicitly, which he does through

Socrates, that “authors should be able to write both comedy and tragedy: the skillful tragic dramatist should also be a comic poet” (1997: 223d). That this bifurcated ability poses a considerable challenge to all aspiring dramatic poets is as glaringly obvious as the effort to commend comedy by stressing its equality of status with tragedy. Aside from the dominance of one genre over another, the assertion strongly implies a division into spheres and competences.

In his discussion of Greek poetic forms, Aristotle bends his mind to rectify the “anomalous” forms of tragedy that appeal to popular taste. Whether or not his *Poetics* stresses the purity of literary genres, the fact remains that it does not even slightly suggest a *normative* interest in “mongrel” categories. The Stagirite argues that all branches of poetry – epic, tragic, comic, and dithyrambic – grow out of imitation, but they differ from one another in “the medium, the objects, the manner or mode of imitation, being in each case distinct” (1992: I.3.1447a). Basically, he takes note of the essential differences between the main mimetic modes because he aims to lay down the principles of “the art itself” rather than study audience tastes (Ford 2015: 3). Therefore, he explains the dichotomy between ideal and real character types by attributing its polar opposites to the script strategies of Sophocles and Euripides, the former depicting his *dramatis personae* “as they ought to be,” and the latter portraying them “as they were or are”¹ (Aristotle 1922: XXV.11.1460b).

By quickening his interest in everyday characters, a playwright is bound to at least partially lift the curtain on the integrity of life which, when vividly presented within a single play, tends to blur the boundaries between the comic and the tragic. It is no coincidence, therefore, that Euripides, who delves into the issues of religion, slavery and women, challenges the taste of his contemporaries and contravenes the notion of tragedy as he “transgresses generic boundaries” (Gregory 2000: 59) without shaking the mimetic-cathartic foundations of the genre. Greek tragedy did exhibit some degree of tolerance toward comedy as long as the latter did not threaten to distort the contours of tragic action beyond recognition. All the main tragedians had occasional recourse to comedy, but it was Euripides that “repeatedly aim[ed] at comic effects” (Seidensticker 2005: 52). It is hardly any wonder, then, that his *Orestes* effects “a *dénouement* that is rather comic” (Luschnig 2015: 239)” in the sense that it suggests some affinity with the medieval conception of comedy. In *Orestes*, this sudden change is effectuated by a twofold

¹ His reality-driven method of representation might have offended the lofty mythopoeia of 5th-century Attic tragedy (cf. Fischer-Lichte 2002: 25).

development: first, Apollo, acting as a *deus ex machina*, sends Orestes to the court of the Areopagus promising him an acquittal at his trial for matricide and, second, a double marriage is arranged between Orestes and Hermione and between Pylades and Electra. I would like to specify that, in spite of all this, Euripidean “comedy” never oversteps its bounds. As Seidensticker correctly argues, Euripides employs comic elements only as long as they can bring about a more acute perception of tragic situations (2005: 52).

Arguably, the Roman playwrights took over and continued the narrative of non-Aristotelian drama. In the prologue to Plautus’ *Amphitryon*, Mercury terms his work “tragicomoedia”:

I shall mix things up: let it be tragi-comedy. Of course it would never do for me to make it comedy out and out, with kings and gods on the boards. How about it, then? Well, in view of the fact that there is a slave part in it, I shall do just as I said and make it tragi-comedy.

(Plautus 1916: *Am.* 1. prol.)

Like his Greek predecessors, Plautus deals with a mythological subject as his play is an adaptation rather than an original work. Unlike them, however, he approaches this “unusual” dramatic mode from a comic perspective. Neither Greek nor Roman drama was walled off from subsequent times. Just as Euripides’ *Bacchant Women* exercised enormous influence across Europe,² which reached Plautus – his play *Menaechmi* gave “a comic response to the metatragic possibilities he saw in the *Bacchae*” (Slater 2001: 201), – so Plautine comedy had an impact on Renaissance playwrights, including Shakespeare. It is well known that *The Comedy of Errors* is basically patterned on the *Menaechmi* and partially on the *Amphitryo*.

In contrast to Plautus, Roman critics subscribed to Greek literary theory. Consequently, they were less than enthusiastic over any form of unsanctioned interaction. In Horace’s estimation, comic and tragic poetry run on independent tracks, which is why light-hearted subject matters and comic characters are ill-suited to tragedy.³ Cicero, who conceives of literary genres as ideal types of poetic discourse – “tragic, comic, epic,” etc. – also emphasizes the impropriety of mixing two distinct genres.

² Many of them acknowledged their acquaintance with Euripides’ play, from Plutarch and Callimachus through Lucian to Pacuvius, Catullus, Horace, Seneca, etc. (See more in: Perris 2015: 508-509).

³ As he put it, “A theme for Comedy refuses to be set forth in verses of Tragedy [...] Let each style keep the becoming place allotted it” (Horace 1942: 459).

Hence he goes on to say that “in tragedy anything comic is a defect, and in comedy anything tragic is out of place” (Cicero 1856: 527). Thus, in spite of the domestic significance of Plautine comedy, Horace and Cicero refused to give theoretical status to tragicomedy.

The Trecento, however, saw a sea of change because of the renewed interest in the culture of classical antiquity. Not only did some playwrights press ahead with tragicomedy, but they also did their best to defend its pragmatic plausibility, as demonstrated by Giambattista Giraldi Cinthio (1504-1573) who, although steeped in classical literature, clearly felt the need to bend the rules of classical drama in order to please popular taste.⁴ As Cinthio was able to see both sides of the argument in Aristotle’s disquisition on drama, he was determined to rehabilitate the “Odyssean” type of tragedy, which favors happy endings over disastrous ones (cf. Aristotle 1922: XIII.7.1453a). This marked a complete reversal of classical dramatic theory since, in his view, it was no longer reasonable to disapprove of any “tragedy [that] has a happy ending” (Cinthio and Javitch 2011: 215).

This revisionist agenda did not remain within the confines of Italy. There is convincing evidence that, at least to a certain extent, Shakespeare was influenced by some Italian luminaries. As E. M. Tillyard argues (1951: 129-30), the plot of *Measure for Measure* is borrowed from George Whetstone – from his play *The Historye of Promos and Cassandra* (1578) and from his eponymous prose tale “The Rare History of Promos and Cassandra” – who in turn was inspired by Cinthio’s *Hecathomithi* (1566; *A Hundred Stories*).⁵

In one way or another, Cinthio’s assumptions resonated with Italian dramatists, namely with Giovanni Battista Guarini (1538-1612), the author of *Il Pastor Fido* (1590; *The Pastor Fido: A Pastoral Tragicomedy*). Having taken Aristotle’s “double thread of plot” (1922: XIII.7.1453a) quite literally, he constructed two plotlines, which, soaked in fear of danger and death as behooves a tragedy, are interwoven into a fitting finale crowned with the double marriage between Mirtillo and Amarilli, and between Silvio and Dorinda.

Even before its publication in 1590, the play attracted the censorious attention of Lionardo Salviati (1540-1589), a Florentine scholar, who commented on the impropriety of its form and content. After its first full-

⁴ His explanatory letter to Giulio Ponzio Ponzoni, entitled *Discorso [...] intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (1543, 1554; see Charlton 1946: lxxiii), and his poem “Ercole” (1557) were aimed at correcting the injustice inflicted upon the art of drama by Aristotle’s *Poetics*.

⁵ See also Sarah Dewar-Watson’s “Aristotle and Tragicomedy” (2007: 23).

length performance, the clash of opposing views escalated further into literary warfare (Fenlon 1976: 90-91). In response to the keen philippics against his play, Guarini wrote a treatise, the *Compendio della poesia tragicomica* (1601; *The Compendium of Tragicomic Poetry*), wherein he explained that, as regards the types of plots, his play “contains two forms, the tragic and the comic” and that “it has more than one subject, like almost all the plays of Terence” (1967: 507). Not only did this contestable concept of unified “irreconcilables” come to the fore, but also it did justice to all Greek crossovers and their audiences that attracted no sustained attention in the *Poetics*.

As has been correctly noted, it is hard to know whether Shakespeare familiarized himself with Guarini’s view, but, given the strong typological resemblance between their works, it is not even necessary to look for any further evidence since the transfer of humanist ideas and values, e.g. the *commedia dell’arte* and pastoral tragicomedy (Henke 2007: 43; see also Maguire 1987: 85), from Italy to England provides an international perspective – European, Western, continental, etc., – from which to view all dualities that undermined the classical model. Shakespeare’s non-conventional attitude to dramatic composition is all the more evident when one considers *Cymbeline* since it reflects all of Guarini’s assumptions about stage pastoral (Kirkpatrick 1995: 293).

The men of letters of the early Tudor period were still far from attaining enough clarity of vision to set direction. There were wide fluctuations depending on the source of influence. One line of development was domestic. It came from medieval drama inasmuch as moralities and interludes were performed well into the sixteenth century. But there was another one, too. Having originated on the Continent, it fostered academic drama, which was performed at the universities of Oxford (Christ Church and St. John’s College) and Cambridge (St. John’s College), first in Latin and then in the vernacular. It was Roman drama that gave rise to Tudor comedy as represented by plays such as *Jack Juggler* (1553-58), Nicholas Udall’s *Raplh Roister Doister* (1551-53), and *Gammer Gurton’s Needle* (c. 1553).⁶ As for Tudor tragedy, e.g. *Gorboduc* (1562) by Norton and Sackville, it was patterned after classical sources (Sophocles, Euripides, Seneca the Younger, etc.) and the morality play. Given this enthusiastic but tentative fumbling for new forms, it seems unlikely that even the most experienced man of the theater would have developed a commonly

⁶ Its purely insular spirit was unaffected by either Plautine or Terentian comedy.

accepted orderly system of dramatic conventions. Instead, there was a genuine difference of opinion even among scholarly oriented professionals.

In his “Dedicatory Epistle”⁷ to Gilbert Smith, Archdeacon of Peterborough, Nicholas Grimald aired his own views and sought authoritative support from his teacher, John Aerius, by quoting the advice he had received from him in order to shield the genre of tragicomedy from any unwarranted attacks. Looking back into previous centuries, he reverted to an old formula and created an intermediate sort of spectacle notable for its tensile unity of time, which he explicated as follows:

I have united in one and the same action a story covering several days, and different periods of time, or because such a pleasing close is given to such a mournful and lamentable beginning, he ought to understand that I follow Plautus, whose play, the *Captivi* [...] is represented as *taking place during an interval of several days, and passes from a sad beginning to a happy ending.*

(Merrill 1925: 109-11; emphasis added. Cf. *ibid.* 59).

No doubt Grimald maintained continuity with the past by drawing support from Roman rather than Greek playwrights, which explains why he tended to view drama from a non-mainstream perspective.

Written in response to Stephen Gosson’s *The Schoole of Abuse* (1579), Sidney’s pioneering treatise, *An Apology for Poetrie* (1595), affiliated England’s budding literary criticism with Western theory of literature. Like Aristotle, he believed that the art of verse making comes through *mimesis* (1952: 114), that poetry has higher status than history (1952: 121), that “[c]omedy is an imitation of the common errors of our life” (1952: 127), and that tragedy should accentuate “the affects of admiration and commiseration” (1952: 128), which is a loose restatement of Aristotle’s concept of *catharsis*. So is his view of the necessity of a clear boundary between comedy and tragedy. Contrary to Grimald’s crowd-pleasing, middle-of-the-road view, Sidney deplored all contemporary plays like Plautus’ *Amphitryon*, since they are

neither right tragedies, nor right comedies, mingling kings and clowns, not because the matter so carrieth it, but thrust in clowns by head and shoulders, to play a part in majestical matters, with neither decency nor discretion, so as neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness, is by their mongrel tragi-comedy obtained.

(Sidney 1952: 142; also see Leach 2008: 51)

⁷ It is appended to his tragicomedy *Christus Redivivus* (Merrill 1925: 92-112).

In Sydneian terms, the effect of boundary erasure is adverse because it entails ill-assorted pairs such as “kings and clowns” and “hornpipes and funerals.” As sixteenth-century English playwrights were full of unchanneled creative energy and failed to meet the standards of neoclassical taste, his criticism was aimed at putting contemporary drama back on the “right” track.

Shakespeare, whether or not he knew Sidney’s treatise, composed two works, *The Comedy of Errors* (1594-95) and *The Tempest* (1610-11), which show familiarity with those standards, particularly the unity of time. So even if the bulk of his work is far less disciplined than would have been needed to please an Aristotelian-minded humanist, it seems to be a matter of deliberate principle, not ignorance. Shakespeare never expressed his views openly. To look into the legacy that he and his associates or contemporaries left is the only way for us to get as close as possible to his own understanding of dramatic genres. The plays in the First Folio (1623) are grouped into just three major classes: comedies, tragedies, and histories. It is true that he did not supervise the printing process, but John Heminges and Henry Condell, compilers and fellow actors who must have been fully aware of their friend’s views, left no room for “tragicomedy.” Save for the “histories,” which were an outgrowth of domestic drama,⁸ the rest of them were labeled in Aristotelian fashion.

On the other hand, The Royal Patent of 19th May, 1603, which is also a reliable source, gave Shakespeare’s troupe, now renamed the King’s Men, the right “to use and exercise the Art and Facultie of playing Comedies, Tragedies, Histories, Enterludes, Morals, Pastoralls, Stage Plaies and such others” (Stopes 1913: 97). Surely this extended range of non-classical genres was not an idle fancy, but rather it was an accurate reflection of early seventeenth-century dramaturgical practice.

Shakespeare’s own view of such subdivisions, though presented under the veil of fiction, is clearly evident in Polonius’s words (Shakespeare 1998):

They are the best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical, scene indivisible, or poem unlimited: Seneca cannot be too heavy, not Plautus too light.

(*Ham.* 2.2.424-29)

⁸ Many of the history plays were based on the chronicles of Polydore Vergil (1534) Edward Hall (1543), and Raphael Holinshed (1577), etc.

The comprehensiveness and jocularly of this list of genres and their recombinations imply at least three things: first, by the end of the sixteenth century, English drama had developed an extensive taxonomic range; second, this range was completely within the grasp Shakespeare's Polonius; third, both author and character showed readiness to tackle any type of play-within-the-play, regardless of the surrounding context.

If the style of his "straightforward" comedies and tragedies is not entirely unalloyed, this applies with double force to the troublesome complexity of his problematic plays, tragicomedies, and romances. Certainly it is not by mere chance that even his collaborations with other dramatists confirm his preference for unrecognized dualities. In *Pericles*, wherein George Wilkins's hand is traceable, comic and tragic threads are interwoven into the fabric of romance, the latter tending to redress potentially deadly situations by providing relief: Pericles, because of Antiochus' riddle, is under pain of death but is eventually brought back to his family.

The plays he co-authored with Thomas Middleton are likewise problematic in terms of Aristotelian genre-ness. With the development of Shakespeare criticism, they were extracted from the traditional poles of comedy and tragedy and began to move toward the intermediary aesthetic realm of the "problem play": *Measure for Measure* and *All's Well*, which were listed in the First Folio as comedies, are now often considered "problem plays," and *Timon of Athens*, which was among the tragedies in the First Folio, is sometimes reckoned a "problem play."

Shakespeare's collaborations with Fletcher are also notable for their half-serious, half-comic storylines. An entry in the Stationers' Register, dated September 9, 1653, informs us of a now lost play, namely that: "Master Mosely Entred also . . . the severall playes following . . . xx^s vj^d [...] *The history of Cardenio*, by M^r Fletcher & Shakespeare" (Arber, ed. 1913: 428). As far as we can judge from its possible source, i.e. an episode from Miguel de Cervantes' *Don Quixote*, the play has the usual requisites of tragicomedy: a heroine in distress – Luscinda who is on the verge of attempting her own life with a hidden knife – and thwarted relationships that are eventually brought back to normal through the nuptial reunions of Cardenio and Luscinda and of Don Fernando and Dorotea. Another collaboration with Fletcher, *The Two Noble Kinsmen*, is attested to by a note in the Stationers' Register (dated April 6, 1634), which tells us that it was "Entred [...] Aspley warden a TragiComedy called the two noble kinsman by JOHN FLETCHER and WILLIAM SHAKESPEARE . . . vjd. IV.316" (Arber, ed. 1877: 290). Inspired by a late medieval romance,

Chaucer's "Knight's Tale," it features the imprisonment of two knights, Arcite and Palamon, who fall in love with the same girl, Emilia, the ensuing tournament between them, as well as Arcite's accidental death and Palamon's lucky break, allowing him to marry Emilia. The incompatibility between fourteenth-century narrative poetry and seventeenth-century drama aside, the change over time in popular taste as regards plot development and the purity of aesthetic experience cannot have been substantial since this Jacobean remake, poised midway between tragedy and comedy, defies the classical rules of dramatic composition.

Shakespeare was not alone in holding a non-orthodox view of dramatic genres. As *The Tragedy of Hamlet* suggests, his opinion is very similar to Thomas Heywood's. The latter's account of the major types of spectacle in *An Apology for Actors* (1612) – "[t]ragedy, [c]omedy, [h]istory, [m]orall or [p]astorall" (1612: Bk. III.F3) – basically echoes Polonius's understanding of the matter and also includes the pastoral. This form provides a good medium for intergeneric discourses. However, it is not Shakespeare's invention, for it had already had a long history before it appeared in England. Since the Greek satyr play had already blazed the trail, it was much easier for Italian Renaissance playwrights to develop pastoral tragicomedy into a full-fledged art form represented by a number of works, from Poliziano's *Orfeo* (1480) to Tasso's *Aminta* (1573), Guarini's *Il pastor fido* (1590), etc. Through his *Endymion*, *The Man in the Moon* (1579), John Lyly introduced the genre into English literature.⁹ While the treatment of his characters is not tragicomic, his work shows little faithfulness to comedy proper either, which hinders the survival of classically orthodox genre-ness.

As for the conceptual grounding of the pastoral, Sidney briefly focused attention on the kinds of verse poets employ when imitating things (1952: 115) and on the dualities arising from the integrated use of different poetic styles – "tragical and comical," forms of language – "prose and verse," and subjects – "heroical and pastoral" (1952: 126). If the reader is left with the impression that Sidney pardoned poets for adopting this approach, it is mainly due to two reasons: first, the matter at hand was not *dramatic* poetry and, second, he acted as a "spokesperson" for authoritative figures such as Virgil who was greatly indebted to Greek authors, Jacopo Sannazzaro (1456-1530) who wrote the first pastoral romance, *Arcadia* (1504), and Boethius who was instrumental in reviving the ideas of Aristotle and Cicero. Sidney's untimely death in 1586 predates the start of

⁹ Peter Saccio has rightly observed that, because of this, "one might call the play [...] more a contemplation than a comedy" (1969: 186).

Shakespeare's career, which was first documented by Robert Greene's caustic remark of 1592.¹⁰ Thus, of central importance here is the possibility of Shakespeare's supposed acquaintance with Sidney's treatise. As recent scholarship has shown, *Love's Labour's Lost* triggered a muted response to the limitations of Sidney's purist critique (Woudhuysen 2000: 6) and indicated at once Shakespeare's familiarity and disagreement with the assumptions of neoclassical criticism. There are enough clues to the existence and recognizability of the pastoral, but, in spite of Grimald's efforts, it still lacked a solid theoretical foundation. This was a possible reason why this genre appeared "under disguise" and was not granted proper status in the First Folio. Yet the streak of the idyllic countryside – as in *As You Like It*, *Cymbeline*, and *The Winter's Tale* – was "constant and pervasive" (Greenlaw 1916: 154) and tended to erode mainstream genre-ness. Also, by providing a middle ground, the pastoral receives input from both comic and tragic poets. Consequently, it is hardly surprising that critical appraisals can vary widely over time. For instance, *The Winter's Tale*, which was considered a comedy in the First Folio, is presently classified as a problem play or one of the late romances. Conversely, *Cymbeline*, which was placed among the tragedies in the First Folio, is now deemed to be a romance and, at times, even a comedy. Each of the two plays is the tail end of a really big set of stories by authors from various time periods. *The Winter's Tale* is based on *Pandosto: The Triumph of Time* (1588) by Robert Greene who may have been inspired by *The Clerk's Tale* (Group F, Fragment IV) by Chaucer who, in turn, may have drawn on the last chapter of Boccaccio's *Decameron*; and, in like manner, *Cymbeline* is based on Holinshed's *Chronicles*, which hinges on the story of Cunobeline (reigned c. 10 AD-c. AD 40) described in Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae* (c. 1136). None of the borrowed material remained unchanged. Yet, alongside with Shakespeare's inventiveness, there was obvious continuity that maintained the unity of the non-Aristotelian narrative of Western drama.

In conclusion, Shakespeare's genre-ness is both a causal and a self-contained phenomenon. His creative worldview, influenced by multiple historical contexts, cannot be expressed through any static definitions. As a result, each of his play types is a complex, multicomponent construct, which can be best explained in retrospect. His strategies create a

¹⁰ In *A Groat's-worth of Wit*, Greene's narrator warns Marlowe, Nashe and Peele not to trust ungrateful people, „for there is an upstart Crow, beautified with our feathers” who “is as well able to bombast out a blank verse as the best of you; and [...] is in his own conceit the only *Shake*-scene in a country” (Greene 2009: 19; emphasis added).

heteroglossic atmosphere through a wide diversity of characters, speech styles, and world-views. Instead of sticking to the Aristotelian genre-system, he prefers to create generic dualities, thereby building a more complex relationship between author and hero that relates to changes in the novelistic discourse of subsequent times.

REFERENCES

- Arber, ed. 1913:** *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London 1640-1655 A.D.* Vol. 1. London: Privately printed, 1913.
- Arber, ed. 1877:** Arber, Edward, ed. *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554-1640 A.D.* Vol. 4. London: Stationers' Company, 1877.
- Aristophanes 2017:** Aristophanes. "Frogs." *Poetry in Translation*, 2000-2018 A. S. Kline, www.poetryintranslation.com/PITBR/Greek/Frogs.htm. Accessed 15 Sept. 2017.
- Aristotle 1902:** Aristotle. *The Poetics of Aristotle*. 1895. Ed. S. H. Butcher. 3rd ed. London: Macmillan, 1922.
- Charlton 1946:** Charlton, H. B. *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy: A Re-issue of an Essay published in 1921*. Manchester UP, 1946.
- Cicero 1856:** Cicero. "The Treatise of M. T. Cicero on the Best Style of Orators." *The Orations of Marcus Tullius Cicero*. Trans. C. D. Yonge, vol. IV. London: Henry G. Bohn, 1856, pp. 527-533.
- Cinthio and Javitch 2011:** Cinthio, Giovan Batista Giraldi, and Daniel Javitch. "Discourse or Letter on the Composition of Comedies and Tragedies." *Renaissance Drama*, vol. 39, 2011, pp. 207-255. <https://doi.org/10.1086/rd.39.41917488>. Accessed 6 Oct. 2017.
- Dewar-Watson 2007:** Dewar-Watson, Sarah. "Aristotle and Tragicomedie." *Early Modern Tragicomedie*. Vol. 22. Ed. Subha Mukherji and Raphael Lyne. Cambridge: Brewer, 2007, pp. 15-27.
- Fenlon 1976:** Fenlon, Iain. "Music and Spectacle at the Gonzaga Court, c. 1580-1600." *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103, 1976, pp. 90-105. *JSTOR*, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/765888. Accessed 9 Nov. 2017.
- Fischer-Lichte 2002:** Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. Trans. Jo Riley. London: Routledge, 2002.
- Ford 2015:** Ford, Andrew. "The Purpose of Aristotle's *Poetics*." *Classical Philology*, vol. 110, no. 1, 2015, pp. 1-21, <https://doi.org/10.1086/678678>. Accessed 8 Sept. 2017.

- Greene 2009:** Greene, Robert. *A Groat's-worth of Wit Bought with a Million of Repentance*. 1592. Ex-classics Project, 2009, www.exclassics.com. Accessed 16 Sept. 2017.
- Greenlaw 1916:** Greenlaw, Edwin. "Shakespeare's 'Pastorals.'" *Studies in Philology*, vol. 13, no. 2, 1916, pp. 122-154. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/4171689. Accessed 19 Sept. 2017.
- Gregory 2000:** Gregory, Justina. "Comic Effects in Euripides." *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Ed. Martin Cropp, Kevin Lee, and David Sansone. Champaign, IL: Stipes, 2000, pp. 59-74.
- Guarini 1967:** Guarini, Giambattista. "The Compendium of Tragicomic Poetry." *Literary Criticism: Plato to Dryden*. Ed. Allan H. Gilbert. Detroit: Wayne State UP, 1967, pp. 505-533. issuu.com/carmenrabbell/docs/guarini_6. Accessed 18 Dec. 2017.
- Henke 2007:** Henke, Rober. "Transporting Tragicomedy: Shakespeare and the Magical Pastoral of the *Commedia Dell'arte*." *Early Modern Tragicomedy. Studies in Renaissance Literature*. Vol. 22. Ed. Subha Mukherji and Raphael Lyne. Cambridge: Brewer, 2007, pp. 43-58.
- Heywood 1612:** Heywood, Thomas. *An Apology for Actors, Containing Three Briefe Treatises ...* London: Printed by Nicholas Okes, 1612.
- Horace 1942:** Horace. *Satires, Epistles, Ars Poetica*. Trans. H. Rushton Fairclough. London: Heinemann, 1942.
- Kirkpatrick 1995:** Kirkpatrick, Robin. *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare: a Study of Source, Analogue and Divergence*. Abingdon: Routledge, 1995.
- Leach 2008:** Leach, Peter. *Theater Studies: The Basics*. 2nd ed. London: Routledge, 2008.
- Luschnig 2015:** Luschnig, Cecelia E. "Orestes." *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Ed. Rosanna Lauriola and Kyriakos N. Demetriou. Leiden: Brill, 2015, pp. 238-258.
- Maguire 1987:** Maguire, Nancy Klein. *Renaissance Tragicomedy: Explorations in Genre and Politics*. New York: AMS Press, 1987.
- Merrill 1925:** Merrill, L. R. *The Life and Poems of Nicholas Grimald*. Dissertation, Yale University, 1925. Version 2017-03-04, [babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b683128;view=1up;seq](http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b683128;view=1up;seq). Accessed 11 Dec. 2017.
- Perris 2015:** Perris, Simon. "Bacchant Women." *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Ed. Rosanna Lauriola and Kyriakos N. Demetriou. Leiden: Brill, 2015, pp. 507-48.
- Plato 1997:** "Symposium." *Plato: Complete Works*. Ed. John M. Cooper. Indianapolis: Hackett, 1997, pp. 457-505.

- Plautus 1916:** Plautus, Titus Maccius. *Amphitryon*. 1916. Ed. and trans. Paul Nixon. Cambridge, MA: Harvard UP. *Project Gutenberg*, August 20, 2005, www.gutenberg.org/files/16564. Accessed 22 Nov. 2017.
- Plutarch 1972:** Plutarch. "Anecdotes of the poets (Ion of Chios, fr. 8. Passages from Plutarch, *Moralia* 79 b, 346 f-348 d)." *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translation*. Ed. D. A. Russel and M. Winterbottom. Oxford: Oxford UP, 1972, pp. 4-6.
- Saccio 1969:** Saccio, Peter. *The Court Comedies of John Lyly: A Study in Allegorical Dramaturgy*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1969.
- Seidensticker 2005:** Seidensticker, Bernd. "Dithyramb, Comedy, and Satyr Play." *A Companion to Greek Tragedy*. Ed. Justina Gregory, Malden, MA: Blackwell, 2005, pp. 38-54.
- Shakespeare 1998:** Shakespeare, William. "Hamlet." *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. W. J. Craig. London: Henry Pordes, 1998, pp. 941-982.
- Sidney 1952:** Sidney, Sir Philip. "An Apology for Poetry." *Criticism: The Major Texts*. Ed. Walter Jackson Bate. New York: Harcourt, 1952, pp. 108-147.
- Slater 2001:** Slater, N. W. "Amphitruo, Bacchae and Metatheatre." *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*. Ed. R. Segal. Oxford: Oxford UP, pp. 189–202.
- Stopes 1913:** Stopes, (Mrs.) C. C. *Burbage and Shakespeare's Stage*. London: De la More Press, 1913.
- Tillyard 1951:** Tillyard, E. M. W. *Shakespeare's Problem Plays*. London: Chatto and Windus, 1951.
- Woudhuysen 2000:** Woudhuysen, H. R. Introduction. *Love's Labour's Lost*. 1998. Ed. H. R. Woudhuysen. London: Arden Shakespeare, 2000, pp. 1-106.

MORE (THAN) ONESELF: ELIZABETH BARRETT BARRETT’S *PROMETHEUS* (1833) – PREFACED

Yana Rowland
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

With the publication of *Prometheus Bound, with Other Poems* in 1833 Elizabeth Barrett Barrett’s by then confirmed interest in the theme of building meaning in communal and historical terms acquires prominence. In the present paper I aim at examining the intelligibility of existing, the functionality of (literary) memory, as well as the significance of cognizing time as mutuality and exchange, based on an analysis of the poetess’ *Preface* to her translation of Æschylus’ *Prometheus Bound* as part of the above named collection.

Key words: *selfhood, memory, cognition, interpretation, otherness, sense*

The discovery of the true meaning of a text or a work of art is never finished. It is in fact an infinite process. ... The temporal distance that performs the filtering process is not fixed, but is itself undergoing constant movement and extension. ... Understanding is, essentially, a historically effected event. ... To be historically means that knowledge of oneself can never be complete. All self-knowledge arises from what is historically pregiven, what ... we call “substance,” because it underlies all subjective intentions and actions.

(Gadamer 2004: 298-299, 303)

Remembering and critically (re-)examining the (literary) past, Elizabeth Barrett perceives poetic identity to be an overcoming of boundaries – externally imposed or such as the creating self tends to build around himself/herself. In her entire work *otherness* – temporal, cultural, textual, and sexual – rises as not only a greater, but a more own, domain of being. The formative period of her poetic becoming includes *Prometheus Bound, with Other Poems* (1833) – a collection suggestive of the author’s returns back in time, as she recreated her childhood and youth with a growing fascination with Greek literature and literary history in general. The prefatory quote to the present paper – from Gadamer’s *Truth and Method* – aims at helping the scholar establish a hermeneutic context. In this context the matter of the historicity of knowing and being as

interpreting rises as Elizabeth Barrett's distinctive contribution to researching the cultural efficacy of temporal distance. I therefore feel motivated to bring Gadamer, Iser and Barrett together on the premise of a shared tenet: understanding ultimately signifies "constant movement" and extension of one's own knowledge as well as of the boundaries of literature. Such movement could be likened to a boat beating against a current – to and fro, into the literary past and out of it, desirous of a safe harbour yet compelled to sail away and achieve independence by way of critical re-examination of the *before*. As she arrived at the tactile nature of time through texts of monumental literary works, the poetess, simultaneously, departed from the frustrating hegemony of great men of letters. With patriarchs – literary and otherwise – looming above, she found herself dwelling within the certainty of knowledge as received inheritance, to begin with. The foundations of this attitude were set, no doubt, by Elizabeth's own exacting and domineering father. For her Greekness came to represent a portion of her own self, which gradually emerged as being thanks to otherness. Nonetheless, she appears to have remained, until the end of her conscientious professional life, immune to tautology in interpreting the great past. Meaning came to signify "a historically effected event," stemming from historical pre-givenness yet yielding most original views on creativity as selfhood:

Most of my events, and nearly all my intense pleasures, have passed in my thoughts. [...] poetry has been a distinct object with me – an object to read, think and live for. [...] The Greeks were my demi-Gods, and haunted me out of Pope's Homer until I dreamed more of Agamemnon than Moses the black pony.

(Elizabeth Barrett Barrett to Mr. R. H. Horne,
5 October, 1843, Barrett Browning 1897: 3)¹

This quote, taken from one of her letters, suggests the prevalence of textual over actual reality, which is not to deny, on the other hand, the tactility of contact between text and interpreter, as Barrett Barrett implies. The poetess' interest in 18th- and 19th-century English poetry and in Greek language and literature, was sparkled during the Hope End period.² Away

¹ I have abstained from tracing parallels between Barrett Barrett's and other notable original/translative work on the same subject – a possibility for further exploration but one lying outside the scope of the present paper.

² Hope End was the family estate eventually sold by Elizabeth's father in 1832. There Elizabeth spent the initial twenty years of her life, and got the inspiration to write,

from the prominence of Oxonian academia, she perused some exemplary authors – they revealed themselves as that otherness which led to the discovery of her own poetic voice. The process was mediated by her acquisition of Greek, largely through self-tutoring. (Dis-)empowerment and making difference – two chief features of Barrett Barrett’s poetics – acquire historical significance in view of the unfolding of her poetic talent as responsibility, at first through translation. The *Prometheus Bound* poetic collection is evidence of a young scholar’s duty to her tutors (actual and literary-textual), a woman’s duty to the male literary cannon, and a human being’s duty to the creative value of historical alterity.³

While the letter quoted above indicates the value of poetry and literary studies as a physically viable habitat, it suggests isolation from a distinctly cultured, or academic milieu, as well as within the family, where, upon her mother’s demise in 1828, Elizabeth Barrett Barrett may often have found in literature not only inspiration but consolation, given the formidable masculine rule over her home. The uniformity of quotidian existence appears to have been countered by the variety and inexhaustibility of Greek culture in which she immersed herself willingly, though not unproblematically or unequivocally. With none of the poems in this volume republished in the poetess’ own lifetime, her translation of Æschylus’ *Prometheus Bound* has been treated as a contextual center, not least because of Barrett Browning’s revised version of it in 1850, which, expert opinion consulted, differs from her 1833 production significantly. The extension of franchise beyond propertied classes in 1832 and the Emancipation Act of 1833, which abolished slavery in British colonies (Cf. Drummond 2010, 4: 178), are two events which precede and in fact partake of the democratic poetics of *Prometheus Bound*. Barrett Barrett advocated at once liberty of interpretation and faithfulness to original composition, backing both spiritual license and obligation to tradition – in her *Preface*:

It is the nature of the human mind to communicate its own character to whatever substance it conveys, whether it convey metaphysical impressions from itself to another mind, or literary compositions from one to another language. It is therefore desirable that the same composition

later, poems such as *Hector in the Garden*, *The Lost Bower*, and *The Deserted Garden* (Cf. Kenyon 1897: 3, 10).

³ On responsibility in the evolution of feminine talent consult also Helsinger, Sheets & Veeder 1983: 5, 12. By way of historical comparison, the authors refer to two other eminent Victorians – G. H. Lewes and Elizabeth Gaskell – to uncover different, gendered, attitudes to the intelligibility of literary talent as domain of existence.

should be conveyed by different minds, that the character of the medium may not be necessarily associated with the thing conveyed. All men, since Aesop's **time** and before it, have worn **various-coloured spectacles**. They cannot part with **their colour, which is their individuality**; but they may **correct the effects** of that individuality by itself.

(Barrett Browning 2010, 4: 179, emphasis added)

Lack of mastery of Greek forbids me to compare the two different versions of her translation of Æschylus' drama or to evaluate the quality of each separate translation. In my case, this complicates the distance between text and interpreter. Instead, I aim at exploring the poetess' perception of the nature of translation as an ontological domain of negotiation between different minds and talents in, and in view of, time. My knowledge may only be therefore preliminary (rather than consequential). In the collection of 1833, the translation of *Prometheus Bound* is a topical work in a whole whereby sense is defended as continuation of, and transposition within, historical alterity. The "various-coloured spectacles" disclose the dependent nature of interpretation, as well as the postpositional nature of the original which may only survive as content interpreted in time: after its own self as response to some need in the author's environment and thanks to the effort of another individual. A hermeneutical inter-validation of original and interpreter we also discover in Hans-Georg Gadamer's *Truth and Method*: "one partner, in the hermeneutical conversation, the text, speaks only through the other partner, the interpreter. Only through him are the written marks changed back into meaning" (Gadamer 2004: 389). And since the sense of time in literature comes as tradition, and tradition is in essence verbal (Cf. Gadamer 2004: 391), a given other event/thing precedes each next instance and stage of poetic becoming.

The poetess' view of the interdependence between translation, selfhood and time also shows in the *Notes* she provided to this translation of 1833 – notes postpositional but defensive of her idea that, eventually "poetry decides," as she implied, most likely, the primacy of talent and personal vision but also of poetry over the sciences and other fields of knowledge. Seen more critically, prefacing and annotating are manipulative practices: the original text no longer fully corresponds to itself but to the interpreter's frame of mind which works as preparatory ground for further interpretations. Such paratextual interventions are crucial in a literary work's historical existence, particularly with foreign audiences which may need more explanations to get the gist. It appears, however, that, at the time, Barrett Barrett was trying to ascertain, above all

else, the literary-historical merit of *Prometheus* as well as her own efficaciousness as translator. In her endeavour to convey adequately into English this original Greek work, she left some conundrums in the *Preface*: her equal devotion to the foreign and the native cultural cause; the contingency and flexibility of prevalence of original over copy; a translator's skilled professionalism v/s uncontained passion and imaginativeness; the necessity of recognizing Christianity and paganism alike in discussing literary tradition; personal ambition v/s communal gain; self-denial v/s self-acclaim; metrical and stylistic regularity v/s irregularity in faithfully conveying a text from one language into another; patriarchal conventionality v/s feminine innovativeness in literature etc. She would and would not "walk upon a *pavé*" with "long genealogies" (Barrett Browning 2010, 4: 179). The poetess struggles against herself, noting the impossibility of cutting the umbilical chord between the individual and his/her own time. The depth and range of her ideas in *The Preface* could not be easily compressed or selected from. *The Preface* is also symptomatic of the poetess' perception of her own, native literature. Still, the scholar's attempt to view her contributions in the light of the above suggested critical reflections, and from a bird's eye perspective, may make one indulge in a more detailed perusal of some excerpts (emphasis added throughout the four examples quoted hereby):

(1.) I do not ask, I would not obtain, that our age should be servilely imitative of any former age. Surely it may think its own thoughts and speak its own words, yet turn not away from those who *have* thought and spoken well. The contemplation of excellence produces excellence, if not similar yet parallel. We do not turn from green hills and waving forests, because we build and inhabit palaces; nor do we turn towards them, that we may model them in painted wax. We make them subjects of contemplation, in order to abstract from them those ideas of beauty, afterwards embodied in our own productions; and, above all, in order to consider their and **our Creator** under every manifestation of his goodness and his power. All beauties, whether in nature or art, whether in physics or morals, whether in composition or abstract reasoning, are multiplied reflections, visible in different distances and under different positions, of **one archetypal** beauty. ... The ancients, especially the ancient Greeks, felt, and thought, and **wrote antecedently to rules**: they **felt passionately**, and **thought daringly**; and **wrote because they felt and thought**. Shakespeare is a more classical writer than Racine. ... **and of all the works of Æschylus, no one stands more forward to support it, than his work of the Prometheus Bound.** He is a **fearless and impetuous, not a cautious and accomplished poet**. His excellences

could not be acquired by art, nor could his defects exist separately from his genius. ... **His excellences consist chiefly in a vehement imaginativeness, a strong but repressed sensibility, a high tone of morality, a fervency of devotion, and a rolling energetic diction: and as sometimes his fancy rushes in, where his judgement fears to tread, and language, even the most copious and powerful of languages, writhes beneath its impetuosity; ...**

(Barrett Browning 2010, 4: 180)

This first example precludes blind reproduction: understanding does not mean parroting; meaning is far from equaling established convention. Yet it argues that the nature of learning involves sensible adoption of proven excellence, traceable, in an archetypal mode, to a common creator – the ultimate divine source. The balance seems to be tipped in favour of imaginative spontaneity, self-reliance, linguistic innovativeness and immoderate fancy extending the boundaries of lived experience.

(2.) ... **the Satan of Milton and the Prometheus of Æschylus stand upon ground as unequal, as do the sublime of sin and the sublime of virtue.** Satan suffered from his ambition; Prometheus from his humanity: Satan for himself; Prometheus for mankind: Satan dared perils which he had not weighed; Prometheus devoted himself to sorrows which he had foreknown. ‘Better to rule in hell,’ said Satan; ‘Better to serve this rock,’ said Prometheus. **But in his hell, Satan yearned to associate [with] man; while Prometheus preferred a solitary agony:** nay, he even permitted his zeal and tenderness for the peace of others, to abstract him from that agony’s intensesness.

(Barrett Browning 2010, 4: 181)

(3.) We see [Prometheus] daring and unflinching beneath the torturing and dishonoring hand, yet keenly alive to the torture and dishonour; for himself fearless and rash, yet for others considerate and wary; himself unpitied, yet to others pitiful.

(Barrett Browning 2010, 4: 182)

Excerpts (2) and (3) are emphatic proof of the poetess being able to distinguish between human virtues in literary terms. Her concern for the ultimate representability of good and evil bears the overtones of a devout, analytically minded Anglican, and a classical scholar blessed by a well informed historical consciousness. Yet she too, as does Milton and Blake, seems fascinated by a resourceful Satan – able to relate to man and so

suggestive of the dialogic element of the controversy of evil, or of ultimate and perilous otherness, for that matter.

(4.) I have rendered the iambics into blank verse, their nearest parallel; and the choral odes and other lyric intermixtures, into English lyrics, irregular and rhymed. **Irregularity I imagined to be indispensable to the conveyance of any part of the effect of the original measure, of which little seems to be understood by modern critics, than that it is irregular.** To the literal sense I have endeavoured to bend myself as closely as was poetically possible: but if, after all, – and it is too surely the case, – ‘quantum mutatus!’ must be applied; may the reader say so rather sorrowfully than severely, and **forgive my English for not being Greek, and myself for not being Æschylus.**

(Barrett Browning 2010, 4: 183)

Finally, as seen from example (4), she offers an apology for imaginativeness, creativity and uniqueness of personality in defending the rights of a translator whose ambitions render her capable of assessing the intellectual difference between two languages (English and Greek). Knowledge of metrics imparts invaluable technical competence to her scholarly work on Aeschylus as a cultural phenomenon. The lines bold-typed in all four passages quoted hint at a feeling of obligation to an absolute, universal source – a sine-qua-non spatiotemporal basis vindicating the poetess’ talent and rights. Wishing to differ from the past, she stresses on those of its qualities that she would imitate and adopt (excerpt 1). Above all, this suggests identity resting on pre-given literary excellence and uniqueness, self-respect in view of knowledge of the cultural past, the far-off, the foreign, the other. In the rest of the poems in this volume the above considerations relate to the poetess’ striving to overcome the confines of one’s own givenness in terms of gender, culture, linguistic skill, religion and history. Examples could be found in *The Picture Gallery at Penshurst*, *To a Poet’s Child*, *To the Memory of Sir Uvedale Price*, and *The Image of God* – the subject of another, more detailed thematic study of the whole 1833 collection of which the present paper is part.

Prometheus’ deed can be seen as an act of translation, enlightenment, and self-education. The appealing element in his character must have been his ability to reach beyond physical and mental boundaries – by transfer of lore from the possession of one group (privileged Gods) to another (common mortal human beings, including poets), with the perception of the hierarchical conceptualization of existence as knowledge in ancient Greek culture. The parallel with Elizabeth Barrett’s own development

seems obvious, as scholarly research on the matter has discovered. Supplying her translation of *Prometheus Bound* with notes, she indicates her especial interest in the matter of original composition as well as interpretation, as she comments in note (a) (Cf. Barrett Browning 2010, 4: 215), in revealing the differences between Æschylus' and Hesiod's accounts of the same story, quoting particular lines from the original and from other previous translations. In addition, she demonstrates awareness of other playwrights, such as Sophocles and Euripides. The poetess "thieved" the story of Prometheus twice and bound it twice (Stone, Taylor, Donaldson 2010, 1: 119-121; Donaldson 2010, 4: 178). The first version being a spontaneous act of self-discovery, the second was a mature, self-revisionist attempt to redefine the range of one's interests, the breadth of one's linguistic capacities, and the actuality of one's own achievements and contribution to literature as a field of being. To accomplish her first version, she applied the effort of perusing the whole of Æschylus, reading this precise work somewhere between March 1827 and March 1828, and then producing a first translation within a fortnight by around mid-February 1832 (Cf. Stone, Taylor, Donaldson 2010, 1: 119). The second version is perceived as revealing a freer translator-conveyor of ideas and of feeling, rather than a legislator of a metrical document of times past. In her notes to the initial version she trusts that translation "is a poetical, not a grammatical question; and I cannot help thinking that poetry decides as my translation has done" (Barrett Browning 2010, 4: 220, note (y)). In discussing some major features of *Sonnets from the Portuguese* in the context of the development of the female sonnet in the period 1787-1895, Marianne Van Remoortel insists that Barrett Browning's poetics involves a constancy of a thinking self's "voluntary imprisonment," manifest in the oscillation between mastery and slavery, self-aggrandizement and self-denial (Van Remoortel 2011: 91, 104). Yet this very inbetweenness, which informs Barrett Browning's early original composition where translation and poetic interpretation have a leading role, contributes to her becoming humanist and writer.

Prometheus Bound was never a project entirely independent of ties with other people in the poetess' life, least of all between herself and her future husband in their correspondence. The letters between the two poets serve as sufficient evidence of their awareness of matters hermeneutic, such as temporal distance, external appreciation of genius, alterity as cultural uniqueness, and the inevitability of the existence of physical matter as a primary outsidership to the reflecting mind. To refer to Wolfgang Iser's orientation towards the openness and viability of a literary work, we ought to

admit that Barrett Barrett saw literature, and poetry written by others, as “living event;” by interpreting texts by way of translation and critical commentary, resulting also in poetic production of her own, she achieved a high volume of dynamic “lifelikeness” in her own work (Iser 1972: 280, 295-296). Prometheus’s contagious spontaneity and humanitarianism proved a magnet for this young poetic mind – in 1833, and once more, in 1850 – with an effect in her research of Greek Antiquity. What we have is a creative and contributive re-examination of the story, which involved partially ignoring the original metrical scheme – a major point of disagreement with other scholars at the time. The poetess sped up the process of bringing *Prometheus Bound* into existence yet again, despite, after, or thanks to, other, previous translations. She remained, nonetheless, within the hazy domain of the virtual convergence of text and reader. As seen from the detailed excerpts from *The Preface* already discussed in this paper, she endorses both “irregularity” and “contemplation of excellence”. She shuns “servile imitation,” yet she admits to the impossibility of conveying Æschylus’ ideas in a language other than their original. In other words, comprehension is suggested to be far more capacious as an event experienced, as a process, than as a “complete” product to be had. So that, what is other is more than oneself and promises more chances for (self-)comprehension than the comprehending individual taken in isolation. Yet the variability of the inherent potential of the text can only be revealed as an act of reading and therefore an act of interpretation. Barrett Barrett regarded *Prometheus Bound* as a dynamic work to be done, rather than as a text to be possessed. It appears she obeyed the experiential nature of Æschylus’ work (itself based on a story), whereby individual input was perceived as derivative from an “archetypal” beauty. Iser and Barrett emphasize the metaphoricity of comprehension, seen as simultaneous expansion of original composition and of interpretation, both dependent, ultimately, on temporal distance (see also Iser 1972: 286). Both warn of the hazardousness of one claiming definite boundaries in perceiving a literary work and its sense. Iser notes the relationship between text and interpreter, as he stresses the dormant possibilities for the realization of ideas – available only across temporal-cultural distance:

[...] the literary work cannot be completely identical with the text, or with the realization of the text, but in fact must lie halfway between the two. The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader – though this in turn is acted upon by the different patterns of the text. The convergence of text and reader brings the literary work into existence, and this convergence can never be

precisely pinpointed, but must always remain virtual, as it is not to be identified either with the reality of the text or with the individual disposition of the reader.

(Iser 1972: 279)

[...] the configurative meaning [formed while reading] can be nothing but a *pars pro toto* fulfillment of the text, and yet this fulfillment gives rise to the very richness which it seeks to restrict [...].

(Iser 1972: 290)

The 1845 courtship correspondence between Robert Browning and Elizabeth Barrett Barrett offers some illustrious examples of similarity in the two poets' perception of the foundational significance of heredity in literary composition, seen, actually, as genetic exchange, sharing and development. Robert Browning phrased this thus: "so into me has it gone, and part of me has it become, this great living poetry of yours, not a flower of which but took root and grew" (Robert Browning to Elizabeth Barrett Barrett, [Post-mark – January 10, 1845.], Browning 2009: 7). Convinced in the living basis of art, she responded: "I will say that I am your debtor, [...] I must be a devout admirer and student of yours" (Elizabeth Barrett Barrett to Robert Browning, January 11, 1845; Barrett Browning 2009: 11).⁴ The Brownings and Iser hint at literature as "living," as event, as a greater otherness in need of comprehension through dialogue in time.

The rushing forward to the unknown (often meaning the untranslatable), the aiming at the ultimately other, or the distantly familiar, the poetess suggests to be a natural tendency for a developing poetic mind which would instinctively search for affiliation, for a ground to be appreciated against, for a story to be part of – one which she would simultaneously continue and contradict. She canonizes both individual talent and tradition as an inseparable entity. In note (z) to *Prometheus Bound*, for instance, she compares this drama of Aeschylus' and another, *Agamemnon*, as she discusses the representation of a lightning. She reflects on the matter of the derivativeness of striking poetic imagery (Barrett Browning 2010, 4: 220). It is not only in her translations, but also in her original work, that we see that perspectives and intentions arise from recollections and from inherited knowledge, itself a category dependent on

⁴ When praising her husband-to-be, Elizabeth Barrett Barrett praised the great poet's ability to be "both subjective and objective," insisting, also, that the production of an artist necessarily "partake[s] of his real nature" (Barrett Barrett to Robert Browning, January 15 and February 3, 1845, Barrett Browning 2009: 18, 25).

the historicity of a writer's mentality. Correlative problems and themes between Greek Antiquity and Barrett Browning's own time, such as freedom, empathy, sacrifice, self-perception, and self-expression, pertain to Prometheus and to the poetess' own artistic becoming alike, as they open particular horizons for investigating the fluid bounds of literature as constant transfer of meaning between subject and object as cultural whole.

Based on Elizabeth Barrett's diary between June 1831 and April 1832, Dorothy Mermin confirms that by January 1832 the poetess had read all the plays of Æschylus, adding that by the beginning of April she had read all Euripides, too (Mermin 1989: 48-49). Understanding *Prometheus Bound* and the *Preface* to it is a preamble to understanding the theme of otherness in an individual's becoming – a theme pivotal in this collection as well as in Barrett Browning's entire work. The poetess' plunge into Æschylus aimed at producing a translation to be read: publication and public recognition could be taken as part of the plan. She thus exposed herself to a largely masculine world of literary criticism and Classical scholarship⁵, refusing to be decorous, and to follow conventional patriarchal order, which she always managed to cleverly and creatively circumvent yet dutifully acknowledge. By defending her rights as translator, she defended her rights as woman and as human being, also defending the character of Prometheus as conveyor of skill and knowledge (Cf. Avery 2014: 6). The fact that a second, different, translation was accomplished in 1850 means that to her this work of Æschylus' was, somehow, a kind of reality that, in Gadamer's words, surpassed her as spectator. This allows for a basis for comparison between her early poems (up to the 1838 collection – *The Seraphim and Other Poems*) and the later ones. It is imitation with “cognitive import,” to be shared: not an act of mere repetition, but a “bringing forth” of common significant meaning –

⁵ Jeni Williams stresses that in the 19th century, female education may only have been bounded on Classical scholarship by desire but was otherwise tamed to enjoy literature originally produced in English, or translated into English. For women, accessible education differed from desirable and desired education, or the sort of education a woman would be potentially capable of managing in terms of the volume and range of knowledge involved. The same feature distinguished less well-off men from the well-off (Cf. Williams 1997: 164). So, a woman's decision to master a Classical language signified a will not only to broaden her intellectual and spiritual horizon, but also to expand the limits of her gender and class definition. Women's access to education in general, as well as the specificities of female education in classical languages, have been explored competently by Jennifer Wallace, in her gender-oriented study of feminine creativity in 19th-century England (see esp. Wallace 2015: 243-244).

maintained continuously through acts of denying uniqueness in the lack of external appreciation (Gadamer 2004: 109, 113-114, 129). Thus, knowledge stands out as a phenomenon transferrable, conceivable, itemizable – oral into written form – amassable temporally, historicizable. I would therefore be tempted to disagree with Mary Sanders Pollock, who suggests that “typically, in Barrett’s early work, the scholar/translator is separated from the lyric poet” (Pollock 2016: 20). Yet I would support Linda Lewis’ observation that with time, a more solid dose of penitential Christian humility settled down in the poetess, ousting the earlier Promethean rebelliousness and impatience (Cf. Lewis 1998: 27), replacing it with philosophical pensiveness and artistic self-respect.

Victorian women of letters dramatized their concern for issues such as liberty, obligation, moral integrity and individuality, so that one might conceive of this *Preface* to the translation of *Prometheus Bound* as almost more conspicuous than the actual poetic work – translated or taken for itself in the original (Cf. Hardwick 2000: 183-184). *The Preface* and the *Notes* are Barrett Barrett’s scholarly effort to locate *Prometheus Bound* within the whole of Æschylus’ work, as well as, overall, within English literature as both original and derivative. Her *Preface* stretches back and forth continuously: as far as *Hamlet* (in note (s), for instance), Euripides, Pindar etc. (see notes (g), (i) and (n), Barrett Browning 2010, 4: 216-218). Dealing with the subject of Prometheus, the poetess seems to have abstained from cultural insularity, otherwise regularly identified as typical attribute of Victorian mentality. Translating *Prometheus Bound*, she at once abandoned and re-acquired herself: more enlightened within a cultural-linguistic otherness. The fact that her translation of Æschylus’ work is both prefaced and annotated, illustrates, in my opinion, this transition between intention and result, or between prejudice and understanding, as overcoming “self-alienation” through reading. In this process, Hans-Georg Gadamer reminds us, the element of sharing is greater than the element of repeating “something past” (Gadamer 2004: 392, 394). By learning Greek and by translating, she increased the extent of what she could learn at all, whereby the text translated gained “the truly ontological character of an event” – insofar as it presented another world, a world of self-sacrifice and intentional mediation between two (Gadamer 2004: 421, 439-440).

Seeking to express her intellectual zeal and spiritual fervour, Elizabeth Barrett Browning showed that learning to read Greek, and

incorporating Greek ideals⁶ into her own composition of verse, she performed “a rite of passage” to authorship, as Yopie Prins assures us in her seminal study of alternative, gendered, practices of studying Greek culture in 19th-century female writing in England (Prins 2017: 5, 7). This meant travelling historically, in time and in space, between Englishness and Greekness – an obvious Romantic alternative. Yopie Prins insightfully suggests a possible route for a comparative examination of Io (whose story, we are assured, was Æschylus’ innovative introduction) and of a female writer’s abandonment to composition as simultaneous embodiment and externalization of letters, stories, and knowledge (Prins 2017: 58) – the self emerging as otherness in liberation from tyrannical male authority. Defiantly, Barrett invested her knowledge of Classical texts into her own composition, thus demonstrating what Prins calls “dramatization of literacy” at a time when Æschylus’ *Prometheus Bound* was more often enacted as textual work, rather than as an actual performance on stage (Prins 2017: 59). As textual work, it became the subject not only of Barrett’s efforts to establish, for herself, a comprehensible relationship between Classical literature and Christianity. It also emerged to be a kernel element of the unfolding of the relationship between herself and her future husband, Robert Browning, as their correspondence proves – a matter already explored by Yopie Prins, most notably, and Isobel Hurst (Cf. Hurst 2015: 461, 463).

⁶ Among those ideals we find: rebelliousness, martyrdom, national heroism, prophetic verve, intellectual humanism, antimonarchism etc. – in unison with a woman writer’s desire to identify with the unfamiliar, the strange, the cultural other, as an alternative to conventional, disciplinary, and male, scholarship of Greek at the time (Cf. Prins 2017: 7, 57). Significant literary contributions to the reception of this particular Greek play in English until the end of the 19th century include: Charlotte Lennox’s 1759 rendition of a French miscellany (Jesuit Père Pierre Brumoy’s critical-translative collection *Le Théâtre des Grecs*, 1730), 1773 *Prometheus in Chains* by Dr. Thomas Morell (translation) 1777 a volume of Æschylus’ tragedies, translated by Robert Potter, 1816 *Prometheus* by Byron, 1818 *Frankenstein, or The Modern Prometheus* by Mary Shelley, 1818-19 *Prometheus Unbound* by Pery Busshe Shelley, 1822 *Prometheus* – an anonymous work in prose, then Elizabeth Barrett Browning’s work of 1833, (with a second version in 1850), followed, respectively, by the translations of Augusta Webster, 1866, and Anna Swanwick, 1873. This route has been drafted well enough by J. Michael Walton, who singles Barrett Browning out as a translator with an eye – for the first time – for “the universal advances for the whole human race claimed by Æschylus’ *Prometheus*” which “become highly personal” (Walton 2016: 89; Cf. pp. 81, 82, 92).

In the context of the nineteenth-century “revival and enrichment of schooling in England,” knowledge of old languages was apparently dominated by interest in Old Greek – a tendency also facilitated by “the emergence of Romantic Hellenism” as a cultural “elite superstructure” on a poet’s road to “artistic and social freedom,” as Christopher Stray informs us in his critical overview of education and reading, noting that Greek was also widely perceived as “the patron saint of vernaculars” (Stray 2015: 79-81). *Prometheus* hereby regarded as a preface to the whole collection of 1833, the rest of poems conceptualize, variously, life, death, memory, nature, art, parenthood, history and faith. They suggest the author’s almost equal intellectual and spiritual investment in religion and secularism, in Christian scholarship and paganism. A significant number of poems are themselves prefaced by quotes from sources in Latin, or such that illustrate Barrett Browning’s mastery of other languages and/or cultural contexts: the Bible, and some other works originally non-English. This may serve as evidence of the poetess’ desire to affiliate herself with something other – linguistically, temporally, and in terms of gender: there is not a single epigraph that does not come from a work composed by a male author. Prefaced thus, her own poems may only superficially appear imitative, or derivative, unless we see derivation as the self’s condensed identification with an aimed, external, cultural referee, and so a case of ex-centric expansion of the limits of the poet’s own creative potential. Examples may be seen in: *The Tempest. A Fragment*, *A Sea-Side Meditation*, *Minstrelsy*, *The Death-Bed of Teresa Del Riego*, *The Image of God*, and *Hymn*. This would also suggest a kind of post-modern vision of writing, of narrating, and of communicating, expressed by F. Elizabeth Gray in her study, entitled *Christian and Lyric Tradition in Victorian Women’s Poetry* (Gray 2010: 41), as: “a hermeneutics of indeterminacy by offering multiple readings of particular texts”. This “indeterminacy” clearly, in my opinion, signals a dependence on previousness, and, in ethical terms, a kind of self-perception. It has to do with the breadth of feminine thought which dwells amidst multiple possibilities, recognizes meta-narratives, suggests, vexed with itself, secondariness, and negotiates between opportunities within an ontological range of othernesses in interpretation. Gray indicates convincingly enough how this tendency thwarts linearity of presentation of a subject matter (ibid.); this may be another way to appreciate the spiral structure of the unfolding of Elizabeth Barrett poetical thought, too. She could start from a before, with, say, an epigraph, to return, later on, in a poem, or through a second translation of the same thing, to that before to revise it, re-examining also her own intellectual potential. At a time when

it may have been deemed regular and safe for a woman writer to appear under a male name, Elizabeth Barrett declared and defined herself, signing her publications with her own name, but, I believe, also by aiming, even in her most intimately lyric pieces, at a certain level of objectivity through establishing a referential, oftentimes narratorial, textual past. This is evidenced by her prefaces, epigraphs, and annotation practice.

REFERENCES

- Avery 2014:** Avery, Simon. Introduction: A Poet Lost and Regained. // Simon Avery and Rebecca Stott. *Elizabeth Barrett Browning*. London–New York: Routledge, 2014, 5-7.
- Barrett Browning 1897:** Barrett Browning, Elizabeth. *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*. Vol. 1. New York – London: Macmillan, 1897.
- Barrett Browning 2010, 1:** Barrett Browning, Elizabeth. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. vol. 1. Eds. Marjorie Stone and Beverley Taylor. Gen. ed. Sandra Donaldson. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Barrett Browning 2010, 4:** Barrett Browning, Elizabeth. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. vol. 4. Ed. Sandra Donaldson. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Browning, Elizabeth and Robert, 2009:** Browning, Elizabeth and Robert. *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning, 1845-1846*. The Floating Press, 2009.
- Donaldson, 2010, 4:** Sandra Donaldson. Ed. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. vol. 4. Edited by Sandra Donaldson. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Drummond 2010, 4:** Drummond, Clara. “Annotations to *Prometheus Bound*,” *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. vol. 4. Edited by Sandra Donaldson. London: Pickering & Chatto, 2010, 177-189.
- Gadamer 2004:** Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Second, revised edition. Trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London & New York: Continuum, 2004.
- Gray 2010:** Gray, F. Elizabeth. *Christian and Lyric Tradition in Victorian Women’s Poetry*. Routledge, 2010.
- Hardwick 2000:** Hardwick, Lorna. Women, Translation and Empowerment. // Eds. Joan Bellamy, Anne Laurence, and Perry Gill. *Women, Scholarship and Criticism. Gender and Knowledge c. 1790-1900*. Manchester & New York: Manchester University Press, 2000, 180-203.

- Helsing, Sheets, and Veeder 1983:** Helsing, Elizabeth K., Robin Lauterbach Sheets, and William Veeder. "Mothers, Muses, and Makers," in *The Woman Question. Literary Issues. Society and Literature in Britain and America, 1837-1883*. 3 (1983): 3-25.
- Hurst 2015:** Hurst, Isobel. "Elizabeth Barrett Browning." // Eds. Norman Vance and Jennifer Wallace. *The Oxford History of Classical Reception in English Literature. Vol. 4: 1790-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2015, 449-470.
- Iser 1972:** Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach," in *New Literary History* 3. 2 On Interpretation: I (Winter, 1972): 279-299.
- Kenyon 1897:** Kenyon, Frederic. Ed. *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*. vol. 1. New York – London: Macmillan, 1897.
- Lewis 1998:** Lewis, Linda. *Elizabeth Barrett Browning's Spiritual Progress. Face to Face With God*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1998.
- Mermin 1989:** Mermin, Dorothy. *Elizabeth Barrett Browning. The Origins of a New Poetry*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- Pollock 2016:** Pollock, Mary Sanders. *Elizabeth Barrett and Robert Browning. A Creative Partnership*. London & New York: Routledge, 2016.
- Prins 2017:** Prins, Yopie. *Ladies' Greek. Victorian Translations of Tragedy*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2017.
- Stone, Taylor, and Donaldson 2010, 1:** *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. vol. 1. Edited by Marjorie Stone and Beverley Taylor. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Stray 2015:** Stray, Christopher. "Education and Reading." Eds. Norman Vance and Jennifer Wallace. *The Oxford History of Classical Reception in English Literature. Vol. 4: 1790-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2015, 79-102.
- Van Remoortel 2011:** Van Remoortel, Marianne. *Lives of the Sonnet, 1787-1895*. Ashgate, 2011.
- Wallace 2015:** Wallace, Jennifer. "'Greek under the Trees': Classical reception and gender." Eds. Norman Vance and Jennifer Wallace. *The Oxford History of Classical Reception in English Literature. Vol. 4: 1790-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2015, 243-278.

Walton 2016: Walton, J. Michael. “Prometheus Bound in Translation: ‘The Promethean Fire’”. Ed. Stratos Constantinidis. *The Reception of Aeschylus’ Plays Through Shifting Modes and Frontiers*. Leiden, Boston: Brill, 2016, 80-106.

Williams 1997: Williams, Jeni. *Interpreting Nightingales. Gender, Class and Histories*. Sheffield Academic Press, 1997.

**РОМАНТИЧЕСКАТА МЕЛАНХОЛИЯ VERSUS
АНТИЧНАТА „ЧЕРНА ЖЛЪЧКА“
(наблюдения върху поетиката на К. Х. Маха)**

Жоржета Чолакова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**THE ROMANTIC MELANCHOLIA VERSUS
THE ANTIC “BLACK BILE”
(observations on the K. H. Mácha’ poetics)**

Zhorzheta Cholakova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Considering the historical dynamic character of the notion of melancholy, this article focuses on the innovative aspects of its treatment by the Romanticism. The concept of melancholy has gone through a fundamental transition – from the antic concept of black bile as a clinical diagnosis to a philosophical category. The ambivalence, which Freud defines as inherent in melancholy, we consider as an essential aspect of the Romantic poetry, which reflects the feeling of existential helplessness. The paper illustrates the new semiotic function of the Romantic melancholy with some of the emblematic poetic and prose texts of K. H. Mácha.

Key words: *romantic melancholia, antic concept of black bile, humorist theory, ambivalence, K. H. Mácha*

От Хипократ през Робърт Бъртън до Фройд меланхолията е определяна преди всичко като болестно депресивно състояние, което се отличава с дълбока покруса и отчужденост от света, с липса на жизнена активност и с морбидна обладаност от чувството за съдбовна непоправимост. Независимо че присъства и на дискурсивно, и на интенционално ниво още през Античността, меланхолията бива проблематизирана като исторически динамична величина, съпътстваща човешката култура, едва през 60-те години на XX век, когато се появява пространната монография на Клибански, Панофски и Саксъл „Сатурн и меланхолията“ (1964). До този момент в преобладаващите съчинения на тази тема меланхолията е мислена като медицински, включително психиатричен проблем. Такъв е случаят и с трактата на Фройд

„Скръб и меланхолия“ (Trauer und Melancholie, 1917), който навярно е сред първите, които правят опит да развенчаят привидната близост между двете състояния, маркирани в заглавието. Тръгвайки от констатацията, че често пъти зад скръбта се крие всъщност меланхолия, Фройд прави следното разграничение: „скръбта е реакция от загубата на любим човек или на някаква абстракция като отечество, свобода, идеал, заела неговото място“, докато „меланхолията е душевно белязана от дълбоко болезнено униние, от прекъсване на интереса към външния свят, от загуба на способността на човека да обича, от изчезване на всякакво желание за изява и снижаване на самочувствието, и всичко това се изразява чрез непрестанно нарастващи упреци и обиди към самия себе си в очакване на наказанието“ (Фройд 1924: 257 – 258). За Фройд меланхолията е проблем преди всичко на клиничната психология, съизмерим с нарцисизма, тъй като интернализира образа на липсващия близък човек, заменяйки го със собствения аз. Психоаналитичен подход към меланхолията прилага и Юлия Кръстева. В монографията си *Черното слънце*, излязла на френски през 1989 г., тя предлага задълбочен анализ на меланхолията като философия, психология и психография на личността, но художествените ѝ проявления остават в маргиналното поле на нейните интереси. Стойностен според нас в тази слабо проучвана посока е подходът на Лоран Кантагрел, който изследва дискурсивния план на меланхолията в литературата, по-специално в творчеството на Русо и Шатобриан, на Хофман и Теофил Готие – неговата монография „От болестта към писането. Генезис на романтичката меланхолия“ (Кантагрел 2004) е сред малкото изследвания, които разглеждат меланхолията като проблем на поетиката на Романтизма. За съществен момент в осмислянето на художественото битие на меланхолията смятаме и трите студии на Жан Старобински, посветени на Бодлер¹, както и сравнително скоро издадената му монография „Мастилото на меланхолията“ (Старобински 2015).

Отправна точка на настоящите разсъждения е иновативният характер на романтичката идея за меланхолията, което отбелязва и Лоран Кантагрел:

В редица отношения романтичката епоха се проявява като епоха на меланхолията: идентификацията ѝ като болка от съществуването

¹ В предговора Жан Старобински уточнява, че е бил поканен да представи осем лекции върху меланхолията в Колеж дьо Франс през зимния семестър на 1987 – 1988 г. (Старобински 1997: 11).

(mal d'être), което е така характерно за романтическия творец, я прави знак на самата същност на Романтизма. За да я дефинириме, трябва да се обърнем към дискурса на романтиците, тъй като по същество меланхолията сякаш не е нищо друго освен това, което самите романтици разбират под това понятие – едно чувство на отчаяние и на стремеж към абсолюта, на социална изолация и на творческо предопределение. Чрез художествения дискурс тя отвежда към романтическата субективност и ролята на изкуството.²

(Кантагрел 2004: 1)

За нас е принципно важно да имаме предвид историческата динамика на понятието и настъпилата транспозиция на меланхолията от полето на клиничната терминология в полето на философско-естетическата концептуализация на битието, което за първи път осъществява Романтизмът. Отчитането на този дивергентен процес изисква разграничаване на меланхолията от близки до нея понятия, означаващи патологично отклонение от нормата за физическо и психическо здраве, каквито са например депресията и лудостта. Разбира се, тези болестни състояния са в повечето случаи разпознаваеми както във външността, така и в поведението на меланхолика, но те са само част от екстраполираните и поради това видими признаци на определено личностно поведение, характеризиращи дадена авторова или персонажна психография. Склонността към идентификация на меланхолията особено с депресията е присъща най-вече на психоаналитичната методология, която обаче не е в състояние да изясни комплексната същност на меланхолията, в която безсъзнателният рефлекс на страдащия и провеждащите се в глъбинните нива на психиката процеси не са гаранция за постигане на интелектуално-философската онтологична зона на меланхолията.

Спецификацията на романтическата меланхолия предполага тя да бъде мислена като философско-естетическа проява на художественото съзнание. Меланхолията се явява и обект, и субект на дискурса, а това изисква да се изследват онези структурни елементи на художествения свят, чрез които се артикулира определена онтологична концепция. Ето защо заедно с Жан Старобински ще зададем следните въпроси, които обаче ще адресираме към Романтизма:

² В настоящата статия всички преводи от френски и чешки са мои – Ж. Ч.

Как говори меланхоликът? Как говори той чрез поетите и драматурзите, как звучи неговият глас? Как говорим на меланхолика, с каква утеха и с каква музика се обръщаме към него? Как Меланхолията се превръща в самостоятелен персонаж?

(Старобински 2013: 9)

Тези въпроси са принципно важни за разбирането на двата литературни статуса на меланхолията – тематично експонирана в плана на обекта и/или имплицитно кодирана в езика, изграждащ света на субекта. Формулирани по този начин, тези две позиции могат да бъдат упрекнати в прекалена семплификация на възможните проявления на меланхолията в литературния текст. Отговорите обаче на тези въпроси очакват от нас да мислим за меланхолията като проблем на поетологията, като литературно битие на определена философия, която огласява светогледа на романтичeskия човек.

В опита си да изведем диференциалните характеристики на романтичeskата меланхолия, ще се съобразим и с широката амплитуда на литературна употреба на меланхолията, или казано с думите на КантагREL, със „семантичната екстензия на понятието“ – проблем, който е бил осъзнаван от редица поети романтици, включително от Теофил Готие (КантагREL 2004: 8). В този смисъл за нас е важно да не допуснем размиване на сигнификативните граници на концепта – тенденция, твърде често срещана например по отношение на безсънието, мечтателността, носталгията, театралната патетика и пр., които отличават персонажния модел на романтичeskия субект.

Водени от тези съображения, ще направим опит да разчетем художествената концептуализация на меланхолията както в психограмата и поведението на романтичeskия герой, така и в светогледната позиция на поет като Маха. Най-напред обаче ще щрихираме наложената от Античността представа за меланхолията, за да бъде убедителна нашата теза за настъпилата през Романтизма съществена понятийна трансформация.

Едва ли има сериозна студия, посветена на меланхолията, която да не изтъква изключителното внимание, което античната мисъл отдава на този феномен. Така например авторитетната монография на Реймънд Клибански, Ервин Панофски и Фриц Саксъл „Сатурн и меланхолията“ (Клибански, Панофски, Саксъл 1989) е изцяло посветена на античната концепция за меланхолията и на нейните по-късни ренесансови рефлексии. Подобно целенасочено изследване на античната идея за меланхолията представлява и монографията на Жаки Пижо (Пижо 2008).

Най-ранната представа за меланхолията като „болест на черната жлъчка“ (гр. μελαγχολία, μελαχ – „черен“, χολία – „жлъчка“), която се е изразявала чрез душевно униение и самовгълбяване, се дължи на античните медици и на първо място на Хипократ (460 – 370 г. пр. н.е.), който въвежда този термин, за да означаи определен вид заболяване, близко до съвременното разбиране за депресията. Още античната медицина е отчитала суицидният синдром на болните от меланхолия и възможността при задълбочаване на това депресивно състояние да се стигне до тотален отказ от живота. Физическите симптоми на болестта следователно са били тълкувани като симптоми на ментално заболяване.

Според авторите на „Сатурн и меланхолията“ хуморалната теория е формулирана за първи път в трактата „За природата на човека“³, създаден по времето на Хипократ или дори от самия него. В античната трактовка на меланхолията хуморалната теория, която служи за медицинска диагностика, се обвързва с теорията за четирите типа темперамент⁴ и отчетливо артикулира взаимовръзката между четирите течности в човешкото тяло, четирите сезона и четириделната комбинация между четирите основни качества – топло (огън), влажно (вода), сухо (земя), студено (въздух). Античният възглед според авторите на „Сатурн и меланхолията“ приема меланхолията като състояние, което е особено чувствително към термичните характеристики на времето (Клибански, Панофски, Саксъл 1989: 39). Болестите на черната жлъчка се задълбочават при суха есен, тъй като според хуморалната теория на меланхолията съответстват сухотата и студът. По тази логика за нея се оказва благоприятен влажният климат, водата. Ако се позовем на тези принципни постановки на хуморалната теория, бихме могли да проверим тяхната основателност, като фокусираме вниманието си върху романтическата „метеорология“. Към този въпрос ще се върнем малко по-късно, за да направим някои наблюдения върху художествения свят на първия чешки меланхолик – поета романтик Карел Хинек Маха. Но нека още сега да направим уговорката, че всяко схематизирано обобщение рискува да пренебрегне съществени страни от комплексния характер на явлениято. И все пак прави впечатление особеният афинитет

³ Трактатът *За природата на човека* е част от многотомната (около седемдесеттомна) поредица *Хипократова колекция*, писана на йонийски диалект. Предполага се обаче, че автор на този фундаментален труд не е само Хипократ и че в него са участвали различни представители на школата на остров Кос.

⁴ Семантичната връзка между значенията на „хумор“ като „органическа течност“ и като „настроение“ е запазена например в някои романски езици (фр. *humeur* от лат. *humor*).

на романтичното светоусещане към пролетта, както и към акватичните елементи на природата. Тази образна взаимосвързка е ясно кодирана в „Май“ (1836), където раждащата се пролетна природа е представена като алтернатива на човешката смърт, а езерото – като образна проекция на онтологичната идея на Маха за света⁵.

Срещу Хипократовата теза за меланхолията като болест, към която трябва да се прилагат оздравителни процедури, за да се възстанови хармоничното равновесие на физическото и психическото състояние на човека, застава древногръцката философия в лицето на Аристотел, за когото меланхолията е състояние, достойно за уважение, но постижимо от малцина. В този смисъл звучи съвсем разбираемо уводното изречение на Аристотел в *Проблем XXX*: „Защо всички изключителни хора са меланхолици?“ (Аристотел 2006: 81). Както изтъква Юлия Кръстева, Аристотел разграничава меланхолията от патологията и я определя не като болест на философа, а като негов *етос* (Кръстева 1999: 14, 15). Гениалността на меланхолика, за която говори Аристотел, имайки предвид най-напред Херакъл⁶, е мислена като качество на отделната личност, като постижим или непостижим, но при всички случаи индивидуално измерим потенциал, предпоставен от екстремални страдания. Тази формула обаче е приложима и към типа интелектуалец и обуславя проникновението на неговата мисъл по въпросите на съществуването и на съществуващото, които са недостъпни за обикновения, т.е. за „нормалния“ човек. Меланхолията следователно прави възможно открояването на твореца, както и на културния герой от масата и им придава ореола на изключителна личност.

Една от съществените отличителни характеристики на типа меланхолик е високата степен на въображение. Липсата на физическо движение е компенсирана от напрегната мисловна активност, от една особена форма на интелектуална мечтателност и вглъбяване, присъща с особена сила и на романтичния поет на XIX век. Въображението като открояващо се качество според Ф. Русел е акцентирано и в Аристотеловия цикъл от седем трактата „*Parva Naturalia*“⁷. В системата от

⁵ По този въпрос вж. Чолакова 2010.

⁶ Аристотел има предвид лудостта, която кара Херакъл да убие децата и жена си, физическата му болка и последвалата смърт от раните, нанесени от отровната хитона, напоена с кръвта на кентавъра Нес.

⁷ Цикълът „*Parva Naturalia*“ съдържа седем трактата: „За сетивата и сетивността“, „За паметта“, „За спането“, „За сънищата“, „За предсказанието насън“, „За продължителността и краткостта на живота“ и „За младостта и старостта, за живота и смъртта, за дишането“.

психографски характеристики, изведени в този цикъл, типът меланхолик се явява човек, който страда от безсъние и е физически изпит, преследван е от ужасяващи видения и демонични сънища, лесно изпада в треска или емоционална трескавост, склонен е към пиянство (Русел 1998: 311). Цитирайки от трактата „За предсказанието насън“ пасажа, който се отнася за профетичната надареност на меланхолиците, Русел прави следния извод:

Усещанията и въображението, които произтичат от тези техни качества, обуславят способността им да притежават особен вид „гениална“ интуиция и ги поставят в плен на въображението.

(Русел 1998: 313)

Въображението, като основна психографска характеристика на типа меланхолик, е доминанта на романтическия субект – и на ниво автор, и на ниво персонаж. Едва ли е нужно да полагаме усилия в търсенето на аргументация на това твърдение: то е аксиоматично признато от литературоведската мисъл. А Маха, като типичен поет романтик с болезнена чувствителност, литературна ерудиция и метафизично мислене, превръща поезията си в *единствен* начин на живот – неговият свят е свят от образи, родени от трескавото му въображение, но човешките лица, които вижда в съня си, се израждат в „ларви без сърца“:

Hledám lidi, mém jak ve snu žili; –
bez srdce však larvy najdu jen; –
snové moji, běda! – snové – byli,
jestoty je všecky zničil den.
V širý svět po ráji touhou mroucí
rámě moje rozestíral jsem –
po ráji – a na prsa horoucí
pouhou, lásky prázdnu tisknu zem.

(Mácha, „V svět jsem vstoupil, doufaje,
že dnové“)

Търся хора, в моя сън живели,
но намирам ларви без сърца; –
мои сънища, уви! – отмрели,
всички тях денят ги разпиля.
В този ширен свят прострах към рая
свойте рамене – с умиращ зов –
рая – и притискам с блян изгарящ
таз земя, незнаеща любов.

(Маха, „Аз дойдох на този свят с
надежда“)

Специфична проява на меланхолния тип въображение обаче е равнополагането на противоположни категории. В своето изследване върху меланхолията „Черното слънце“ Юлия Кръстева се базира на разбирането на Фройд за **амбивалентния характер на меланхолията** – да обичаш и да мразиш едновременно, – откъдето произтича и нейният енигматичен характер. В нашите разсъждения върху романтическата поетика на меланхолията, онагледена чрез художествения свят на Маха, всъщност откриваме многоаспектни проявления на ам-

бивалентността, която обаче приемаме за израз на определена екзистенциална философия, ключова за която е максимата, изразена в „Май“, че и животът, и смъртта са сън⁸. В системата на художествения език тази максима намира специфична форма на проявление: твърде често имагинерният свят на Маха напомня на съновидения, в които са възможни както субстанционални метаморфози, така и едновременност на противоположностите. Амбивалентността поражда дихотомичния характер на образността посредством активиране на разнородни антиномии – времеви, пространствени, цветови.

Впримчен между двата екзистенциални полюса, героят се оказва безпомощен да се спаси от непосилното напрежение, породено от тяхната несъвместимост – от несъвместимостта на желания идеал и жестоката реалност. Това негово болезнено светоусещане е изразено не чрез принципа на дескрипцията, а чрез експресивното въздействие на отделните метафорични единици, изграждащи образното цяло – например в ефектния образ на протегнатите към рая рамене (а не ръце!). Именно това чувство на физическо безсилие, на отнета възможност за движение на тялото, а оттам – и на бягство от екзистенциалната предопределеност, още античната медицина отбелязва като фундаментална характеристика на меланхолията. Романтизмът обаче в лицето на Маха придава на тази клинична симптоматика универсален онтологичен смисъл, според който човекът е в плен на деструктивните сили на битието – в плен на смъртта, която е абсолютна и която Маха нарича „вечното нищо“ („Меланхолия“), „безкрай от пустош и тъми“ („Май“, II). В мрачния регистър на меланхолията е интониран в поемата „Май“ последният монолог на героя, с който огласява чувството за непреодолима самота, прозрението за тоталната и невъзвратима отхвърленост от семейството и от обществото, екстремно изживяната безсънна последна нощ, преди да бъде екзекутиран. Героят остава обладан от мисълта за напразно изживения живот и за метафизичната пустота на смъртта, която го очаква.

Финалитетът се явява за Маха основна онтологична категория, която за него е не само естествена закономерност на материята, но преди всичко метафизичен проблем – необясним, рационално непостижим именно защото е метафизичен. За Маха съществуващото е хаотичен сбор от някакви неразбираеми за човека мистични сили, от

⁸ Специално внимание заслужава дихотомията сън – безсъние, която е принципно важна както за поетиката на романтическата меланхолия, така и за образния свят на Маха.

които няма спасение. Може би най-въздействащата сюжетно конструирана парафраза на тази негова представа предлага сцената от разказа „Поклонение в Кърконошите“, в която героят не може да избяга от духовете на мъртвите монаси – всяка негова крачка раздвижва въздуха и те политат към него. Невъзможното екзистенциално движение отнема надеждата за избавление и вещае смърт. Чувството на обреченост обаче е представено не толкова като индивидуално преживяване, колкото като битиен императив. Призрачните видения, които преследват героя, се менят – след монасите се появява бледа женска фигура с тебеширенобяло лице и синкави устни, след нея – старец, който го отвежда в тъмния проход, зейнал сред бялата пяна на реката... Това алегорично пътуване на душата, напомнящо на ониричен кошмар, приключва с една мистична пейзажна сцена, която може да се приеме като фигурална визуализация на метафората „смъртта е сън“: странникът спи непробудно в чистите и бистри води на зеленеещите се като пролетна морава глъбини. Юношата се е превърнал в старец с дълги бели коси, който в сънния си кротък унес не чува тревожното ридание на камбаните... Ужасът от смъртта е присъщ само на живите.

Финалът на „Поклонение в Кърконошите“ неудържимо привлича думите на Гастон Башлар, изречени по повод на взаимозависимостта между нарцисизма и панкализма, с които френският философ обговаря триделната форма на „синтеза на Красотата, Смъртта и Водата“:

Водата е материята на красивата и достойна смърт. Само водата може да спи, запазвайки своята красота, само водата може да умира неподвижна, запазвайки своите отблясъци.

(Башлар 1942: 80)

Смисълът, който Башлар придава на нарцисизма, ни се струва изцяло отведен на романтическата меланхолия на Маха: неговият литературен двойник изживява с болезнена чувствителност раздялата със света – и именно защото се разделя със света, той вижда във всички негови форми неотделимостта на красотата и смъртта. С финалната сцена на „Поклонение в Кърконошите“ е съзвучна известната мисъл на Маха, която той записва в своя дневник:

Обичам цветето, защото ще увехне, животното, защото ще загине, човека, защото ще умре и няма да го има.

(Маха 1993: 34)

И като образен рефлекс на тази негова морбидна мотивация на любовта се явяват езерните отражения в „Май“: те сякаш са уловени в красивия миг на своята преходност.

В поетиката на Маха следователно откриваме заложен бинарният семиотичен комплекс, при който противоположностите са мислени в тяхната взаимна неотделимост. По тази логика става съвсем разбираема образотворческата стратегия, която управлява както глобалния замисъл на Маха да обвърже човешката смърт (не само на главния герой, но и на неговата любима) и пролетното възраждане на природата, така и дискурсивните елементи, чрез които се конструират вертикално-хоризонталната структура на пространството и линейно-цикличната структура на времето. Този амбивалентен принцип е заложен и в персонажната структура на Вилем, който съчетава поредица от антиномични характеристики: затворник и бездомник, престъпник отцеубиец и човек на честта, влюбен в живота и в красотата на всичко съществуващо и същевременно осъден да бъде страж на мъртвите. Тази присъда има привидно основание, тъй като е извършил отцеубийство, но същевременно чрез този акт на насилие той е защитил честта на своята любима. Освен това той два пъти поема ролята на жертва: веднъж – когато е бил прогонен още като дете от своя баща, когото след години ще убие, без да го познае, и втори път – когато пред събралата се тълпа „оголва шията и белите гърди“, за да бъде обезглавен. Неговата смъртна присъда е символен акт на тотално и безвъзвратно отлъчване от света на хората.

Така очертаната му индивидуалност го прави различен от другите и предпоставя неговата уникалност, което – ако си припомним тезата на Аристотел – обяснява изразената чрез неговия монолог автоидентифицираща меланхолия, както и излъчваната от цялостната идеология и поетика на текста философия на меланхолията.

Амбивалентната същност на персонажната структура съчетава също така телесната статичност на затворника, окован в тежките вериги, които отекват в килията със страшен вой, и изключителната интензивност на неговата емоция и мисъл, посредством които преодолява дебелия зидове на затворническата кула, за да дочуе сладките звуци на горския рог и „на милия живот гласа“. Неговата застинала в пространството човешка фигура илюстрира една от типологическите характеристики на персонифицираните въплъщения на меланхолията, които от XVI век нататък изобилстват в европейската живопис. В този смисъл главният герой от поемата „Май“ е може би една от най-изчистените моделови презентации на типа меланхолик, както и на

меланхолията като онтологична идея за непостижимостта на позитивен битиен смисъл. Дори езикът на тялото му в затворническата кула повтаря утвърдената и в живописата моделова поза на алегоричната фигура на меланхолията или на персонажа, който я изразява⁹:

Ted' na kamenný složen stůl
hlavu o ruce opírá,
polou sedě a kleče půl
v hloub myšlenek se zabírá;

До маса каменна стаен,
главата си с ръце подпира,
полу на колене, вгълбен,
на мисли в бездната се взира.

(Маха, „Май“, Втора песен)

Граничността и статичността на тялото контрастират с безграничността и напрегнатата динамика на вътрешното пространство („бездна от мисли“), чиято архитектоника се оказва съизмерима единствено с вселенския простор. При все това природата не носи утеха, а още повече засилва чувството на непреодолима самота:

Vzhůru vzhází hvězdy zlaté,
osvěcujíc světa chrám;
kolem mně jen ticho svaté,
já zde bydlím v poušti sám.

(„Těžkomyslnost“)

Звездно злато засиява
в купола на този храм;
свята тишина настава,
в тази пустош аз съм сам.

(„Меланхолия“)

От подобен ракурс става според нас ясно доловима генеалогичната релевантност с Аристотеловата идея за гениалната природа на меланхолика, чиято изключителност се дължи на способността му да превръща страданието, пратено от боговете, в духовно възвишен трагизъм. Романтизмът изтласква в периферията на своята образна система (но без да ги игнорира напълно) антропоморфните представи на античния човек за непреодолимото надмощие на съдбовни сили и дава предимство на размисли от философски характер, изразени най-често посредством космогонични елементи на всемирната природа. Именно в тази посока се очертава новият алгоритъм на романтическа-

⁹ Моделовата поза, изразяваща меланхолията не като преходно настроение, а като светоглед, може да бъде лесно разчетена освен в „Меланхолия I“ (1514) на Дюрер още в една от картините на Караваджо от цикъла за св. Йероним (1605 – 1606), в едноименната картина на Доменико Фети (1622), в живописното платно на Хенрик тер Брюген, изобразяващо Мария Магдалена (1627 – 1628), и др. Основни символни атрибути на предметната композиция са черепът и книгата, а човешката фигура самотно седи край масата и подпира с ръка главата си.

та меланхолия. Позовавайки се на авторите на обстойното изследване върху меланхолията от Античността до Ренесанса *Сатурн и меланхолията*, ще кажем заедно с тях, че нито в античните, нито в средновековните съчинения се отбелязва отношение на меланхолика към природата – неговата вътрешна изолация от света едва ли не предполага по-скоро отказ от всичко видимо. Романтизмът конструира нова художествена концепция за природата, чрез която огласява своята философия за битието, като по този начин вписва меланхолията в интенционалното поле на романтическия митологизъм.

Романтическият концепт на меланхолията следователно се изгражда, от една страна, на основата на античната нозологична дефиниция, но от друга – се развива като философска категория, която синтезира долористичния конфликт на идеала за тотална духовна пълнота с непреодолимата травматичност на битийната реалност.

Депресивното състояние, което е типично за романтическия герой, всъщност произтича именно от осъзнатата **липса на екзистенциално уравнение**, при което полагането на висши ценностни идеали и цели да предполага тяхната адекватна житейска проекция. Именно липсата на кореспонденция, на знак за равенство между духовна потребност и битийна реалност прави от меланхолията определена философия за живота, отразяваща непостижимостта на смисъла както на съществуващите неща, така и на самото съществуване. В същото време обаче тя отваря естетическите сетива към онази зона на невидимите същности, която още Аристотел в трактата си за меланхолията определя като достъпна само за гениите. В този смисъл романтическата меланхолия не е нито апатия, нито депресия, нито униние, нито съзерцание – тя е самотно виждане във вечността.

Меланхолията не е само философия на страданието. Всяка болка е преходна, преодолима – дори чрез смъртта, докато като онтологична идея меланхолията изразява константно болезнено изживяване и на личния, и на божествения, и на всемирния свят. Романтическата меланхолия разбира страданието като непреходно и следователно като нефизическо. А това я превръща в универсалистки дискурс за битието.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 2006:** Aristote. *L'Homme de génie et la Mélancolie*. Traduction, présentation et notes de J. Pigeaud. Paris : Payot & Rivages, 2006.
- Башлар 1942:** Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942.

- Кантагрел 2004:** Cantagrel, Laurent. *De la maladie à l'écriture: Genèse de la mélancolie romantique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004.
- Клибански, Панофски, Саксъл 1989:** Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz. *Saturne et la Mélancolie*. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art, trad. de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard. Paris : Gallimard, 1989 [1964].
- Кръстева 1999:** Кръстева, Юлия. *Черно слънце. Депресия и меланхолия*. [Kristeva, J. Cherno slantse. Depresiya i melanholiya.] София: Оксиарт, 1999.
- Маха 1836:** Mácha, Karel Hynek. *Máj*. Praha: Jan Spurný, autorským nákladem, 1836.
- Маха 1986:** Mácha, Karel Hynek. *Prózy, zápisníky, deníky*. Dílo II. Miloš Pohorský (ed.). Praha: Československý spisovatel, 1986.
- Маха 1993:** *Karel Hynek Mácha intimní*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- Маха 1997:** Mácha, K. H. *Básně*. Praha: Český spisovatel, 1997.
- Пижо 2008:** Pigeaud, J. *Melancholia. La malaise de l'individu*. Paris : Payot & Rivages, 2008.
- Русел 1988:** Roussel, Fabrice. Le concept de mélancolie chez Aristote. // *Revue d'histoire des sciences*, 1988 V. 41, N 3, pp. 299 – 330.
- Старобински 1997:** Starobinski, Jean. *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Beaudelaire*. Paris : Juillard, 1997 [1989].
- Старобински 2015:** Starobinski, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris : Points, 2015.
- Фройд 1924:** Freud, S. Trauer und Melancholie. // *Zur Technik der Psychoanalyse und zur Metapsychologie*. Internationaler Psychanalytischer Verlag, Leipzig/ Wien /Zürich, 1924 [1917], 257 – 275.
- Чолакова 2010:** Čolakova, Ž. Jezero jako transtextuální kód Máchovy poetiky. // *Máchovské rezonance*. Sborník příspěvků z IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura? Karel Piorecký (ed.). Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha: Akropolis, 2010, 113 – 124.

A FEMINIST PORTRAIT OF JANE EYRE

Tsvetina Tsakova
University of Forestry in Sofia

In the present paper the feminist ideas in the novel *Jane Eyre* by Charlotte Brontë are traced. The feminist viewpoint is formed as we trace the struggles and misfortunes of Jane Eyre in a largely male-dominated 19th century England. Jane's interaction with the various male characters – John, Mr. Brocklehurst, Mr. Rochester and St John Rivers is outlined. On the basis of these conclusions we are able to evaluate Charlotte Brontë's achievement in the depiction of Jane Eyre. Gender dynamics is discussed. A special emphasis is put on the fact that Jane Eyre is one in a line of heroines who work.

Jane Eyre manages to find her place in a society ruled by men owing to her stamina, dignity and hard work.

Key words: *feminism, gender, patriarchy, self-realization, work*

Jane Eyre was the second novel written by Charlotte Brontë and the first one to be published in 1847. It has been considered the author's most famous work which still enjoys wide critical interest, especially among feminist critics.

The present study forms its feminist viewpoint by tracing Jane Eyre's gradual breaking up of patriarchal barriers. Thus, it outlines the development of her character and outlook on life. Although it was written in 19th century England, Jane Eyre treated feminist issues in a way that was very advanced for its time. The depiction of the main heroine showed an aspiration to freedom and independence. All patriarchal limits which marginalized the public role of the woman and subjected her to the will of man were successfully rejected in the construction of Jane Eyre's feminist identity.

Jane Eyre's first clash with men is in childhood. The main heroine is an orphan. She lives with her aunt Mrs. Reed and her cousins. The child is a subject to bullying by her cousin John, Mrs. Reed's son. He reminds the girl of her inferiority in the family hierarchy. The boy teases her by throwing a heavy book in her direction. Boys were used to have their own way in Victorian times. They were brought up as different from girls. The sense of superiority in boys was instilled since an early age due to their

gender only. Mrs Reed spoils her only son John. He always imposes his will through violence. This line of behaviour continues even when he becomes an adult.

Jane, however, does not react in the conventional way by crying or trying to suppress her anger. From the very beginning the main heroine is portrayed as a rebel, not passive to attacks. She sticks to that course till the end of the novel. The child Jane Eyre shows the first signs of protest and strong resistance to male domination. Although she is a young girl, Jane already knows that her role is to fight oppression and establish her position as a free individual.

Jane meets a second male patriarch later in her life – The Reverend William Wilson. He is another abuser of women and misogynist. The critics Gilbert and Gubar offer an interesting interpretation of him:

As many readers have noticed, this personification of the Victorian superego is like St. John Rivers, his counterpart in the last third of the book – consistently described in phallic terms: he is “a black pillar” with a grim face at the top ... like “a carved mask”, “almost as if he were a funeral and oddly Freudian piece of furniture.

(Gilbert & Gubar 2000: 343, 344)

The idea that Mr. Brocklehurst is an embodiment of the phallus is quite a new and challenging one. This male organ is in psychoanalytic terms the instrument which only men have and women lack. Men use their biological difference as the only available argument to rule over women both in the private and the public sphere.

Mr Brocklehurst is a typical Victorian man – cruel and despotic. His subjection of women is a form of establishment of the power of one gender over the other. From the very beginning they enter his institution, girls are brought up to be in inferior position. They are treated as servants with no rights, almost like slaves. The beautiful long hair of girls is cut in order to annihilate gender differences, and to turn them into unfeminine, “sexless” beings. Even minor acts are punished severely to cause fear, and demand obedience. All these acts confirm the position of young girls as a secondary gender.

Jane Eyre’s spirit could not be broken at Lowood, too. She is not afraid to fight and oppose the ruling order, despite the threat of punishment. Jane defends her rights of equality even as a young girl.

Jane Eyre stays at Lowood till she comes out of age. Then she starts looking for a job. Charlotte Brontë stresses the importance of having an

occupation for women. Work gives meaning to the main heroine's life, and thus helps her escape from the patriarchal chains.

The special social construct – the governess is present in all novels by Charlotte Brontë. This occupation was an emblematic symbol of the patriarchal educational system. The intellectual and professional development of women was limited on purpose through the narrow education they received. After the acquisition of mainly basic knowledge skills at Victorian boarding schools for girls, they were prepared to become housewives, and, thus, mere appendages to men. That is why the writer made the governess Jane Eyre the main heroine of her novel.

The governess and the teacher are the only professions which are allowed to unmarried women in Victorian times. They have no rights of any possessions. Women and all their belongings become their husband's "property" as soon as they get married. There is no other alternative. The image of the governess embodies inapplicable intellect and social contradictions. She is more intelligent than her master-employer, yet, as far as her social position is concerned – she is at the bottom level together with his servants. Her hard and underestimated labour is often compared to slavery in Charlotte Brontë's novels. The governess is made to bear the superior, condescending and disrespectful attitude of her rich masters and their spoilt children whom she had to bring up, take care of and educate. The writer's contribution to **The Woman Question** is the idea that women should receive education, and be given a chance to work, so that they could achieve self-realization. The author's standpoint is rather for gradual changes, not for a sudden reform, and only when women are really ready for them (Bjork 1974: 38).

The feminist critic Harriet Bjork sums up Brontë's position on the condition of women.

For all her interest in the "scientific" style and attitudes of certain reformers in her day, Charlotte Brontë is, of course, primarily important as an emotional persuader.

(Bjork 1974: 38)

Charlotte Brontë's views were in tune with another defendant of women's rights – Mary Wollstonecraft. In *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792) Mary Wollstonecraft stated that:

Contending for the rights of woman, my main argument is built on this simple principle, that if she be not prepared by education to become the companion of man, she will stop the progress of knowledge and virtue.

(Wollstonecraft, quoted in Bjork 1974: 37)

To put it in a nutshell, Charlotte Brontë is in favour of both the intellectual and the professional development of the woman. In the author's opinion this leads to the woman's realization in a sphere different from marriage and family life. That was why Brontë grants almost all her women an occupation of some kind before finally "rewarding" them with marriage. Jane Eyre is not an exception to the rule.

Jane meets the third and most important patriarch in her life – Mr. Edward Rochester at his estate - Thornfield. The main heroine works as a governess there, and he is her master. Mr Rochester possesses money and power. He had intimate relations with various women in the past. Jane Eyre took care of his illegitimate daughter Adele. Mr Rochester grew accustomed to the subordination of women on the basis of his gender.

Mr. Rochester was based on Charlotte Brontë's teacher and beloved – Mr. Heger. However, the main character is not a direct representation of the Belgian "master". Rochester is cruel, bossy and fierce, whereas Mr. Heger is mild, calm and peaceful. Yet, like the Brussels teacher, all the male characters are above the main heroine as far as social status is concerned. Thus, due to their experience, they guide her and, in general, "master" her way in life. In return, the heroine looks up to them with admiration and respect.

Although Jane loves and respects Mr Rochester, and to her he is an authoritative figure, she adheres to her moral principles, and refuses to become his mistress. The main heroine is entirely independent, despite being a woman from the 19th century. Although she is penniless, she has a strong sense of respect for herself. She does not give in to the advances of a powerful male, and her body and soul could not be bought at the price of her dignity.

The relations between Jane Eyre and Mr. Rochester could be described as a clash of genders. On one side is he – in the position of power, and on the other side – she, in an inferior position. Yet, the main heroine challenges traditional relations between women and men. She has the energy and the will to struggle with the subjected position of women in society. Jane is like a modern feminist in the sense that she tries to choose her fate alone, rather than let someone else do it for her. Rochester's decision to make Jane his lover is due to all men's desire to trap women. As a result women long to escape their imposed "prisons".

Jane Eyre's love declaration is revolutionary in the context of the Victorian Age. Her aspiration for equality with Rochester is unacceptable, and even judged as scandalous by patriarchal society.

The heroine's aspiration to freedom is compared by the feminist critic Ellen Moers to that of the "caged bird" and its wish to fly away:

In Brontë's work, both aspirations – to female freedom and moral freedom – are served by the bird metaphor, free flying.

(Eagleton 1996: 294)

The very speech where Jane Eyre tries to assert her right to be free is one of the strongest in the novel, and points out to Charlotte Brontë's feminist ideas. Jane Eyre's refusal to accept the stagnation and boredom of a passive existence is voiced in her classic declaration in Chapter 12 of the book. The main heroine tries to preserve her independence by guarding her moral principles. She rejects the traditional opinion that the place of the woman is in the kitchen. The main heroine declares that women feel the same need to apply their abilities in the professions as much as men do:

It is in vain to say human beings ought to be satisfied with tranquility; they must have action; and they will make it if they cannot find it. Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel: they need exercise for their efforts as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex.

(Brontë 1994: 111)

Mr. Rochester tries to make Jane a non-entity like his previous mistresses. His misconception is that she was another in a line of "angels in the house", named after the title of Coventry Patmore's poem from 1885. This term has often been used by feminist critics to describe the position of women in the 19th century as passive, almost lifeless beings, who had no life of their own, but totally depended on male control of their destiny. Women were victims to men's stereotypes of their gender roles as housewives. Men's confinement of women hindered their creative

development in areas outside the home. All the other women characters in the novel conformed to the traditional roles tailored for them by men.

Jane Eyre meets the final patriarch - the clergyman St John Rivers. The main heroine is offered a loveless marriage to him. She denies such a union without feeling. St John as his name suggests, appears to be another false "saint" for Jane, and another misogynist. He wants to be a master of her soul, and to make her devote her life to religious faith. St John persecutes his own big ambition of ruling the Indians under the disguise of a missionary who preached a false, cold, inhumane version of the Christian religion. He wants to subject and control Jane, and to put her at his mercy on a par with the colonized races. The Christian Jane Eyre bravely opposes this religious hypocrisy. The main heroine's free spirit does not submit to any kind of male exploitation.

St. John Rivers personifies the fact that religion was another form of subjecting women and establishing power. The dangers for women's free expression lurked everywhere – politics, religion and the family. Women like Jane Eyre needed stamina and a will to fight the existing order to preserve their identity as an equal gender.

Jane Eyre could not allow to be ruled by men. She subverts their domineering position. The main heroine always speaks and acts as a strong individual. That is how she manages both to find her deserved place in society and to gain men's respect.

Jane's decision not to follow St. John Rivers in his religious undertaking could be observed as the establishment of independence and self-confidence on her part.

If the two male patriarchs – Edward Rochester and St. John Rivers were compared, similarities could be discovered. Although St. John Rivers is cold and Rochester fiery, they are both passionate in their purpose – Rochester – to impose his will, and, in his turn, St. John – to devote himself and attract other people to religion. Jane Eyre meets the two opposites, so that she could increase her understanding of man's nature. She discovers her true self and her life goals through her relations with the male characters. Jane Eyre wants to love and be loved, but only as an equal, so that she could be happy and realize her self-fulfillment. She does not want to make a compromise with her conscience, and always lives according to her principles. In this way, she conforms to her own belief of what is right or wrong, and is content with the results.

Jane Eyre declines St John Rivers's proposal, but agrees to marry Mr. Rochester. This is a union of independent individuals. True equality is achieved in the end. Jane is ready to marry Rochester despite his physical

injuries because she loved his soul. He is not as powerful as before, yet still the same man. He is himself again, without any disguises, and his heart belongs only to Jane. Their new home – Ferndean – is an isolated place in the forest, which fact pointed out that such a marriage could not be accepted by society. Jane and Rochester's union is too forward for their time. Charlotte Brontë appears to be unable to offer an alternative society to the one she lived in. Yet, it gives her credit that the novel has an optimistic ending.

The critic Kate Millett shares the view that Jane and Rochester's marriage appears to be a compromise on the surface, yet, she discovers deeper important issues underneath. Charlotte Brontë, Millett argues, responds "deviously" to the public

and private censorship exerted by male-dominated society, pretending to compromise and appeasing convention by concluding her novels with marriages. But her critique of the typologies (beautiful/plain; virgin/whore) through which men seek to depict and construct women is apparent in her novels.

(Lodge 2009: 68)

The feminist critic Patricia Beer also stresses the fact that this is a marriage of independent individuals:

Now she is rich; she has proved she can live alone and keep sane and useful, which is more than he was able to do; and events have justified her earlier decision. And, above all, she is sighted. Rochester is not allowed to see until her equality has been established and then it is only a partial restoration.

(Beer 1974:104)

Jane and Rochester's children also offer a ray of hope for the future. As the critic Miriam Alott observes: "The children of the union with Rochester are strong, healthy and attractive, being the children of love..." (Gibson 1989: 79).

To cap it all, the critic Bettina Knapp concludes that: "*Jane Eyre* (1847) is a feminist novel par excellence" (Knapp 1991: 144).

It has been observed that a way out of the status quo of the governess is not pointed out in the novel *Jane Eyre*. No ideas for institutional changes in the patriarchal education are discussed. Yet, *Jane Eyre* manifests the intellectual abilities of the woman to work and ensure her independent existence.

Jane Eyre is a novel that displays many traces of feminist protest. Since childhood up to adulthood Jane proves to be a rebel against the constrictions of the traditional patriarchal role of the woman, very much like a modern feminist. It has always been a struggle for women to find their deserved position in society, but with a strong will and a spirit, there is hope to make this world a place of freedom and equality for all.

REFERENCES

- Beer 1975:** Beer, P. *Reader, I Married Him. A Study of the Women Characters of Jane Austen, Elizabeth Gaskell and George Eliot.* (2nd edition). London: The Macmillan Press Ltd., 1975.
- Brontë 1994:** Brontë, Ch. *Jane Eyre.* Penguin Popular Classics, 1994.
- Bjork 1974:** Bjork, H. *The Language of Truth. Charlotte Brontë , The Woman Question and the Novel.* Published by Lund Studies in English 47 CWK Gleerup Lund, 1974.
- Eagleton (ed.) 1996:** *Feminist Literary Theory: A Reader.* Eagleton, Mary (ed.). (2nd edition). Blackwell Publishing, 1996.
- Gibson (ed.) 1989:** *Art and Society in the Victorian Novel. Essays on Dickens and His Contemporaries.* Gibson, Colin (ed.). Macmillan Press Ltd., 1989.
- Gilbert & Gubar 2000:** Gilbert, S. & Gubar, S. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination.* (2nd edition). Yale University Press, 2000.
- Knapp 1991:** Knapp, B. *The Brontes. Branwell, Anne, Emily, Charlotte.* A Frederick Ungar Book. New York: Continuum New York, 1991.
- Lodge 2009:** Lodge, S. *Charlotte Brontë : Jane Eyre. A Reader's Guide to Essential Criticism.* Palgrave Macmillan, 2009.

BALKÁNSKÉ ITINERÁŘE. ČEŠTÍ SPISOVATELÉ 19. STOLETÍ O RUMUNSKU A O BULHARSKU

Diana Florentina Popescu
Bukurešťská univerzita

BALKAN ITINERARIES. CZECH WRITERS FROM THE 19TH CENTURY ABOUT ROMANIA AND BULGARIA

Diana Florentina Popescu
University of Bucharest

The paper refers to three Czech writers from the 19th century who travelled to the Balkans and wrote about Romania and Bulgaria: Jan Nepomuk Neruda, Vítězslav Hálek and Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský. Jan Neruda was a prominent representative of Czech Realism; he spent some time abroad in Germany, France, Hungary, Italy, Turkey, Greece, Egypt. He wrote feuilletons, notably *Smaller Trips* and *Pictures from Abroad*. His works *Bucharest* and *The Silhouette* are well known. Vítězslav Hálek wrote about Romania and Bulgaria in *Events in Černá Voda*. Emanuel Salomon Friedberg-Mírohorský was a painter and officer in the Austrian Army, who spent almost seven months in Romania and wrote the book *On the Danube to Romania*.

Key words: *Balkans, cultural relations, travel journal, Danube*

Je dobře známo, že kulturní vztahy mezi Čechy, Bulhary a Rumuny byly dobré a datují se do nejstarších časů, např. mise mnichů Cyrila a Metoděje na Moravě v r. 863, Valašsko-Bulharské Carství 1187–1280, šíření husitství v 15. století, tzv. valašská kolonizace na východní Moravě na přelomu 15. a 16. století, setkání Michala Chrabrého v Praze s Rudolfem II. v roce 1601 aj. Značná vzdálenost a dobové poměry dlouho bránily v navázání přímých styků mezi Čechy, Bulhary a Rumuny.

O Čechách a o Češích se poprvé v rumunské literatuře zmiňuje *Letopis Země moldavské* (1642–1647) od kronikáře Grigore Urecheho.

V roce 1823 se první čeští přistěhovalci usídlili v jižním rumunském Banátu, kde vzniklo 8 českých obcí. Dále se v Rumunsku usadila nebo dlouho působila řada lékařů jako Jakub Čihák, Jacob Felix, malíř Anton

Chládek, architekt Karel Zdeněk Líman (1855–1929), který pracoval ve službách rumunského královského dvora a navrhl zámky Peleş, Peleşor a královskou rezidenci Cotroceni. Během 19. století se česko-rumunské kulturní vztahy zintenzivnily. Někteří čeští spisovatelé navštěvovali naši zemi a později o tom psali, např. fejetony *Bukurešť a Silueta* Jana Nerudy (1834–1891), *Příhody v Černě Vodě* Vítězslava Háška (1835–1874), *Po Dunaji do Rumunska* Emanuela Salomona Friedberg-Mírohorského (1829–1908).

Po osvobození Bulharska v roce 1878 se do země přistěhovalo množství Čechů z Rakouska-Uherska, aby podpořili kulturní a ekonomický rozvoj. Mezi ně patřilo mnoho intelektuálů a podnikatelů, jako byl historik Konstantin Josef Jireček (vnuk spisovatele Pavla Josefa Šafaříka) – ministr školství v letech 1881–1882, který vytvořil organizační základy celého bulharského školství, malíři Ján Ivan Mrkvička a Jaroslav František Julius Věšín, archeologové Karel Škorpil a Hermann Škorpil, inženýr a podnikatel Jiří Prošek a jeho bratři Bohdan i Josef (kteří v Sofii postavili Lví a Orlí most, Hlavní Nádraž, založili pivovar *Prošek* aj.). Dále Václav Dobruský (první ředitel Národního archeologického muzea), Josef Schnitter (architekt města Plovdivu), Václav Kolář (hlavní architekt Sofie), řada právníků jako František Chytil, Antonín Bernkopf aj. Roku 1892 došlo v Sofii k založení čtenářsko-zábavního spolku *Čech*. Nejvýraznější z venkovských kolonií byla vesnice Vojvodovo.

Emanuel Salomon Friedberg s uměleckým pseudonymem **Mírohorský** (1829–1908) byl všestranně činný intelektuál – český voják v rakouské armádě, spisovatel, překladatel z němčiny a francouzštiny, kartograf, malíř, ilustrátor, dramatik, propagátor zdravé výživy. Hovořil deseti jazyky: česky, německy, anglicky, francouzsky, italsky, rusky, maďarsky, polsky, rumunsky a srbochorvatsky. Chtěl se stát malířem, byl talentovaný, chodil na kurzy kreslení vedené proslulým malířem Antonínem Mánesem, ale roku 1840 nastoupil na Tereziánskou vojenskou akademii ve Vídni. V roce 1846 dokončil studia a vrátil se do Prahy, brzo byl povýšen na poručíka, nadporučíka a setníka, bojoval pod vedením maršála Radeckého hned na několika místech monarchie. Byl přeložen spolu se svým plukem do různých částí mocnářství, působil v Tyrolech, Uhrách a Itálii a roku 1850 sloužil u velitelství v Temešváru, pracoval tam na vytyčování Vojenské hranice a mapování Vojvodiny. V roce 1856 dostal za úkol sestavit novou mapu Valašska, a tak strávil skoro 7 měsíců v Rumunsku, kde vzniklo dílo *Po Dunaji do Rumunska. Paměti na vojenský pobyt v Knížectví Valašském r. 1856*, vydané v Praze v roce 1896 a podruhé v roce 1916. Kniha obsahuje 183 stran a 42 osobních kreseb.

Autor píše, jak se nerad vydal na cestu 21. března 1856 na Velký pátek, protože jeho známí a příbuzní mu prorokovali neodvratné neštěstí. Dostal se z Prahy do Vídně, poté lodí po Dunaji do Pešti, Brăily, Galați, až do Fokšan. Na cestě popsal a kreslil všechno, čeho si všiml.

Na začátku popisuje romantickou krásu bulharských a rumunských břehů Dunaje: „Propluli jsme pak velmi romantickou úžinou nádhernou, tvořenou vysokými útesy, zvanou rumunsky klysura (z lat. clausura.)“ (Friedberg-Mírohorský 1916: 17).

Viděl osadu Drenková blízko vsi Berzaska, Železná vrata, Turnu Severin, Vidin, Kalafat, Lom Palanku. Nezapomněl se zmínit o nečistotách břehů Dunaje: „Břeh dunajský byl tak ohyzdně nečistý, jak si jej nejbujnější obraznost jen mysliti dovede, pokryt všemi druhy neřádu, hnoje, smetí, střepů, zdechlin“ (Friedberg-Mírohorský 1916: 26).

O zasněženém městě Nikopoli si Mírohorský myslí, že vypadá jako v pohádkách, jako domeček vytvořený cukrářem a posypaný cukrem:

K polední jsme přirazili k městu Nikopoli, rozloženému pěkně a co nejzajímavěji amfiteatrálně na příkrém k Dunaji svahu; na vysokém a jak i z dolejška bylo patno, plochem vrcholu čněla tvrz se starými zděmi hradebními a s pevnými věžemi. Velmi krásný pohled skýtala celá ta krajina.

(Friedberg-Mírohorský 1916: 33)

U Svištova autor obdivuje skalnatou krajinu, stále pod tureckou okupací. Popisuje mešity, tamější obyčej popíjení kávy i neobyčejný zvyk kavárníků:

Když jsme přistali u bulharského městečka Svišťova, nebylo již po sněhu ani stopy. Svišťov leží velmi malebně na úpatí hřbetu lysého, skalnatého, ostře zubatého odnože to dalších a vyšších hor kolmo nad břehem se vypínajícího, jenž zůstává toliko úzký prostor pro budovy a zahrádky. [...] Důstojníci větší částí ponejprv na východě se nemálo divili kávě uvařené ze semletých zrněk a tlučeného cukru spolu zároveň a pak neprocezené, takže zůstala na dně koflíčku hustá usedlina kávy i dokud se ještě neroztekla, cukru. Většinou si libovali tento způsob vaření jim dotud neznámý a srkali rovně jako domorodci, vypivše tekutý obsah koflíčku, pevnou hmotu ze dna. Méně se jim líbil zvyk kavárníkův, nedodávati nikomu drobných na sebe větší peníz, jak nám kapitán na lodi pak vyložil, považuje mahomedán za dar jemu učiněný.

(Friedberg-Mírohorský 1916: 37)

U Ruse (Rusčiuk) Mírohorský navštívil spolu s přítelem Antonínem ze Schönfeldu konzula Rösslera, který jim s ochotou ukázal jeho sbírku zbraní z různých zemí a věků.

V přístavu Giurgiu (Džurdževo) uviděl starého černého žebráka, který byl nadšen, když dostal hojnou almužnu. Šel na večeři do místního hostince, ale byl zklamaný, že jídlo bylo horší než na parníku.

Ulice na Džurdževě poskytovaly tehdá úplně pohled tureckého města: nízké domky s plochými střechami prejzovými neb plechovými a samé krámy z pouhého dřeva, v nichž ale panoval obchodní ruch velmi živý a čilý, tudíž nikoli dle ospalého způsobu tureckého. Bylyť to turecké krámy oživené valašským, rumunským lidem a valašskou, rumunskou letorou.

(Friedberg-Mírohorský 1916: 43)

1. dubna 1856 dorazil k pevnosti Silistře (Derstern, Durostor nebo Dristor), která se mu zdála dost chatrná: „Nitro pevnosti Desterské bylo právě tak klikaté, koutnaté, nepravidelné, špinavé a nepořádné jako ve všech městech tureckých.“ Byl dojatý Bulharkami, které přicházely s okovy pro vodu a zvláště krásnou Bulharkou oblečenou podle turecké módy a obklopenou dětmi:

V uzounké uličce mne zarazil pohled na krásnou mladou ženu bulharskou, opírající se v hrdé postavě malebné o dvířka v plotu do dvora. Čelo její ovinuto bohatými pletenci vlasů a po turecku fantastickým turbánkem, obnažená ňadra kypící pokryta jen četnými penězi stříbrnými a zlatými [...]. Okolo ženštiny této zalézali a tulili se dítky naším příchodem a řinkotem našich šavlí vystrašené ze hry a dovádění uprostřed ulice. Krásný a malebný to výjev!

(Friedberg-Mírohorský 1916: 49)

Ve Fokšanech autor strávil víc času, viděl hodně malebných kostelů, dobré spoluzítí mezi bojary a sedláky, mezi Rumuny, Cikány a Židy, zaujalo ho, že kroj měšťanů se nelišil mnoho od kroje Čechů.

Mírohorský porovnával Valašsko s Moldavskem a vyvodil závěr, že valašská část je bídňější, pustší a ta moldavská je pohostinnější, zámožnější i co se týká chování vůči Židům:

Významné bylo i to, že, jelikož v celém Valašsku nesměl přebývat ani jediný židáček sebe skromnější, avšak v Multansku bylo semitskému tomu plemeni zcela volno sídlet, i ve Fokšanech podle toho, že po

pravém břehu Mělkova nebylo spatřiti žida, a po levém jich bylo plno, hned se orientoval, jsi-li v dílu valašském nebo multánskem.

(Friedberg-Mírohorský 1916: 65)

Bohužel bylo to patrné, že „Kde Rumun pracuje, všude je nedostižitelný lenivostí a váhavostí, zkrátka uměním v ničem nepokračovati při hmoždění zdánlivě sebe větším; nejzřejměji jsem to pozoroval, kde stavěli dům; neznajíce pořádných nástrojů, nemajíce pojmu ani o trakaři neb kolečku, přepodivně bez ladu a skladu, bez rozumu v zemi dloubali, vápnem cákali a dobytou prst' v šátku, hadru neb při nejlepším v ošatce takřka hroudu po hroudě ze základů mozolně vynášeli, a omítku pak na zdi dlaněmi vyrovnávali. Bývali při takových věcech zaměstnání Řekové, Turci, Cigáni, Bulhaři atd.“ (Friedberg-Mírohorský 1916: 77).

Jestli se ve městě prodávaly turecké sladkosti jako „rahatlakum, dulčac, šerbet neb halva, věci to v časech nejnovějších i u nás v Praze dokonale známých a bulharskými prodavači zdomácnělých [...]“ (Friedberg-Mírohorský 1916: 77), vesničané jedli „hlavně z kaše kukuřicové *mamaliga* neb jáhlové *mej* z vajec na tvrdo, z mladé zelené cibule a stejného česneku a ze sýra mladého, chutí velmi mírně. O mase takměř ani nevědí, jen o nejvyšších svátcích si ho, to nejvíce jehněčího, poprávají.“ (Friedberg-Mírohorský 1916: 110)

Jenom po třech měsících strávených v Rumunsku Mírohorský zvládl rumunštinu: „Rumunsky jsem již trochu začínal breptati a rád se bavíval s poctivými lidičky“ (Friedberg-Mírohorský 1916: 135).

Jeho pobyt v Rumunsku skončil 28. října 1856. Jestliže si na začátku cestopisu občas stěžuje, že jenom krutý osud ho poslal do takových nádherných, ale divých zemí plných vyhladovělých toulavých psů, jako Bulharsko a Rumunsko, mezi prostý a barbarský lid, časem objevil jejich dobrosrdečnost a pohostinnost, zapomenul protivnější a nepohodlnější příběhy, byl rád, že mu zůstaly jen ty šťastné, nezapomenutelné vzpomínky: „Do smrti to vzpomínka, kterou bych neprodal, kdyby to bylo vůbec možným, za žádný peníz!“ (Friedberg-Mírohorský 1916: 183)

Jeho cestopis je přeložený do rumunštiny paní profesorkou Ancou Irinou Ionescu, *De la Praga la Focșani. Pe Dunăre spre România. Amintiri din sejurul militar în Principatul Valah din anul 1856*, Lider, București, 2014.

Další spisovatel, který cestoval po Balkánu byl **Vítězslav Hálek** (1835–1874).

Hálek byl mnohostranně činný jako novinář, literární a divadelní kritik, fejetonista, básník, povídkář a dramatik, organizátor literárního a

kulturního života, představitel skupiny májovců, redaktor *Národních listů*, časopisů *Ruch*, *Lumír* a *Květy*. Měl se stát knězem, začal studovat v Praze kněžský seminář, ale proti přání rodičů roku 1847 přestoupil na Akademické gymnázium, které ukončil roku 1855. Rodiče s jeho volbou nesouhlasili, odmítli ho dále podpořit, takže se musel živit psaním básní a doučováním.

Hálkovu tvorbu charakterizuje snaha harmonizovat vztahy mezi lidmi a vzbuzuje ve čtenáři optimistickou, pozitivní náladu. Zemřel však bohužel poměrně v mladém věku na zánět pohrudnice.

Rád cestoval, nechal se okouzlovat novými přírodními dojmy, navštívil Polsko, Itálii, Balkán, Řecké ostrovy, Asii; dojmy z těchto cest mu byly inspirací k básním, a také je zpracovával v fejetonech z cest.

Nejprve pobýval jako mladý spisovatel v Krakově a v Tatrách (1862), roku 1865 podnikl cestu na Balkán, do Černé Hory, do Cařihradu, Srbska a roku 1871 se vypravil znovu na jih přes Vídeň, Záhřeb a Terst do Itálie. Stejně jako Mírohorský, také Hálek ve svých fejetonech, barvitě vykresloval pozoruhodnosti cizích míst, vyprávěl o lidech a o cestovních příhodách, líčil přírodní dojmy a popisoval kulturní život. Tak vzniklo jeho dílo *Cestopisné črty*, které obsahuje *Příhody na Bosporu*, *Na Černé Hoře*, *Lovení ryb v moři Adriatickém*, *Divadelní vycházka na jih* a *Cestopis na Oupor*.

Ve svazku *Obrázky z cest*, oddíl *K slovanskému jihu a do Cařihradu* (1865) autor líčí svojí cestu do Dobrudži ve fejetonu *Příhody v Černé Vodě*. Cestoval vlakem z Konstanci (Künstedže) do Černé Vody a vrátil se lodí po Dunaji až do Vídně.

Hálek nebyl vůbec nadšen zdejšími primitivními podmínkami, byl držen v karanténě kvůli choleře. Během bouře na Černém moři ani oka nezamhouřil, poštípali ho komáři, tolik zeslábl, že se o své zdraví obával: „Vůbec cholera a karantény stávaly se mi na každém kroku strašidlem a ztenčily můj prvotní program v Bulharsku znamenité“ (Lukešová, Našinec 2000: 24). Jízda vlakem byla protahovaná, takže měl dost času všimnout si na cestě bídých domů, čápů, vrabců a křečků na neobdělaných polích: „Cesta z Künstedže do Černé Vody táhne se rovinami močálovitými, pokrytými vysokým rákosím. Domy vesnic jsou velmi primitivní a více nahromaděným kobkám než obydlím podobny. Co mne nejvíce zajímalo, byla hejna čápů, po všechněch polích roztroušená“ (Lukešová, Našinec 2000: 22).

Potom se mu celník zvědavě hrabal ve věcech a zalíbila se mu jeho sbírka fotek nasbíraných po cestách:

Při každé se mne ptal, kterou osobu představuje, já při každé odpovídal, že to paša. Divil se, že jsem si tolik pašů nasbíral, ač byli z větší části oděni po evropsku.

(Lukešová, Našinec 2000: 22)

V krčmě nebylo ani jídlo, chléb, víno, a když se konečně našla dvě kuřata, byl nucen pít zkalenou vodu z Dunaje. Jenom krajina byla pěkná i po straně bulharské i valašské. Bohužel byl svědkem neštěstí mladého Bulhara, který se utopil v Dunaji:

Mladý Bulhar jel s koňmi do Dunaje pro vodu. Po parném dni byl krásný večer a mladý Bulhar skočil do Dunaje, aby se vykoupal. Ale netrvalo ani tak dlouho, co tyto řádky píšu, přiblížil se k jednomu mohutnému víru, jichž zde právě hojnost, a vír ho uchvátil jakoby nejsilnější pěstí a v mžiku byl mladík pod vodou, aniž by více na povrchu se objevil. Na náš pokřik sběhli se lidé, připruly loďky – všecka pomoc byla marná.

(Lukešová, Našinec 2000: 24)

Během noci Hálek a jeden Bukurešťan zachránili v hostinci mladou ženu před znásilněním a pachatel, jeden opilec, byl spoután a odsouzen v Konstanci na půl roku vazby. Fejeton končí radostnou novinou, že za několik hodin má přijet parník, aby ho vysvobodil z těchto svízelů.

Tento fejeton je přeložený do rumunštiny paní profesorkou Alexandrou Toader v díle *Un veac de raporturi cultural-literare românecehe*, EUB, București 2012.

Další spisovatel, který na krátko cestoval do Rumunska roku 1870 byl **Jan Neruda** (1834–1891). Neruda byl nadaný básník, prozaik, novinář, překladatel, dramatik, literární a divadelní kritik, zakladatel českého fejetonu, vůdčí osobnost generace májovců, stejně jako V. Hálek, se kterým se přátelil.

V Rumunsku jsou známé a přeložené jeho *Črty a obrazy* (1895), *Verše* (1959), *Arabesky* (1976), *Cesta* (1984), *Z Prahy do Paříže a Jeruzalému* (2000) a *Povídky malostranské* (2015).

Nejvýraznější oblastí Nerudovy žurnalistické tvorby byly fejetony, které psal celý život až do smrti. Nejpočetnější fejetony jsou věnované pražskému životu či společnosti a české kultuře.

Neruda podnikl několik cest do Německa, Francie, Maďarska, Itálie, Turecka, Řecka, Egypta a na Balkán. Z toho vyšla díla fejetonů ze zahraničních cest *Různí lidé* (1871) a *Obrazy z ciziny* (1879).

Roku 1870 spisovatel podnikl spolu s přítelem Emanuelem Kittlem¹ cestu na Balkán, aby poznal starou byzantskou kulturu. Tak se v létě dostal i do Rumunska, kde vznikl fejeton *Bukurešť* a náčrt povídky *Silueta*. Autor cestoval lodí po Dunaji, potom vlakem do hlavního města:

Vpravo staré Bulharsko, kde Slovan úpí v okovech moslemínův, vlevo mladá Romania, kde se v běhu několik věků zrománštilo, odcizilo se několik kmenů slovanských.

(Lukešová, Našinec 2000: 28)

V tomto fejetonu autor píše o dějinách, o literatuře a o kultuře Rumunska. Autor se pravděpodobně stýkal i s bulharskými emigranty, nebo četl jejich tisk v Bukurešti, protože byl dobře informován. Uvádí například podivnou legendu o založení našeho hlavního města neznámým Jafetem Bukurem z Varny: „Přesídlil se s veškerým bohatstvím svým z Varny sem k Dimbovici a založil Bukurešti, to jest město radosti“ (Lukešová, Našinec 2000: 29).

Bukurešť je nazvaná Paříž nad Dimbovici, je to hezké, mladé, živé město, co nemá hodně paláců, ale necenných kostelů, má nepořádnou architekturu, nečisté krámy i hodně parků. Neruda bral na vědomí nedostatečný zájem politických stran vůči masám, dovedl přeložit do češtiny pár veršů, uvedl rumunské výrazy a různé podrobnosti o rumunských osobnostech.

Autor tvrdí, že rumunský národ je prolut duchem nezávislosti, lásky ke svobodě a národní hrdosti a že: „ještě nejsou Rumuni se svým bojem za svobodu hotoví“ (Lukešová, Našinec 2000: 37).

Cestopisy a fejetony těchto tří českých spisovatelů o Rumunsku a o Bulharsku představují cenné informace z naší minulosti a důležité momenty česko-rumunské a česko-bulharské vzájemnosti.

LITERATURA

Friedberg-Mírohorský 1916: Friedberg-Mírohorský, Emanuel Salomon. *Po Dunaji do Rumunska*, druhé vydání. Nakl. Dr. Frant. Bačovský v Praze, 1916.

Ionescu 2015: Ionescu, Anca Irina, *De la Praga la Focșani. Aventurile unui baron ceh în Principatul Valah din anul 1856*, Ed. Lider, București, 2015.

¹ Emanuel Kittl – vlastenec, pražský nakladatel a mecenáš umění, podporoval Nerudu, J. Zeyera, Václava Brožíka.

- Ionescu 2017:** Ionescu, Anca Irina. *Studii de slavistică*, Ed. Lider Internațional, București, 2017.
- Lukešová, Našinec 2000:** Lukešová, Jitka, Našinec, Jiří. *Čeští spisovatelé o Rumunsku*. Praha: Česko-rumunská společnost, 2000.
- Neruda 2000:** Neruda, Jan. *De la Praga la Paris și Ierusalim*, traducere, selecție și tabel cronologic de Helliana Ianculescu, Minerva, București, 2000.
- Penčev 2012:** Penčev, Vladimir. *Po serpentinách sebe poznání a poznání toho druhého: Češi a Slováci v Bulharsku, Bulhaři v České republice*. Z bulharštiny přeložil a uspořádal Marek Jakoubek. Fakulta humanitních studií UK v Praze, 2012.
- Toader 2012:** Toader, Alexandra. *Un veac de raporturi cultural-literare româno-cehe*, EUB, 2012.

**„РАЗНОЧИНСТВО“ И „НИХИЛИЗЪМ“ ПРЕЗ ПРИЗМАТА
НА РОМАНА „БАЩИ И ДЕЦА“ НА И. С. ТУРГЕНЕВ**

Владислава Иванова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**“RAZNOCHINSTVO“ AND “NIHILISM“ THROUGH THE PRISM
OF IVAN TURGENEV’S NOVEL “FATHERS AND SONS“**

Vladislava Ivanova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The paper discusses the issues of “nihilism“ and “raznochinstvo“ through the prism of the Ivan Turgenev’s novel *Fathers and Sons*. Through a historical review and an analysis of the character of Evgeny Bazarov the article reveals the reasons for the occurrence and development of these phenomena in the literary and social lives of Russian society in the 19th century.

Key words: *Turgenev, Fathers and Sons, nihilism, raznochinstvo*

За „баща“ на ниҳилизма в Русия се приема Иван Тургенев поради създадения от него христоматиен образ на „ниҳилиста“ Евгений Базаров. В общи черти подобно мнение е вярно, но не съвсем коректно. Факт е, че за ниҳилизма като явление и теория в Русия се е говорило и писало много *преди* романа „Бащи и деца“, основно под влияние на европейските исторически корени на явлението. Ето защо се налага да направим един кратък исторически екскурс на явлението *ниҳилизъм* и неговото импрегниране в руското общество.

Известно е, че в съвременната си форма думата *nihil* в превод от латински означава *нищо*. Владимир Дал определя ниҳилизма като „безобразно и безнравствено учение, отхвърлящо всичко, което не може да се докосне“ (цит. по: Колесов 2007: 295)¹.

Терминът рядко се употребява в политически контекст – по-скоро във философски. С такова значение той е отразен от французи-

¹ Тук и по-долу преводът от руски език, ако не е уговорен по друг начин, е мой – В. И.

на Мерсие в речника на неологизмите през 1801 г. и се използва от писатели като Юго, Прудон и др. за обозначаване на „крайности на скептичната философия“ (вж. Ширинянц 2012: 39 – 40). Един от основоположниците на екзистенциализма – М. Хайдегер, смята, че за първи път понятието „нихилизъм“ като философско такова е въведено от Ф. Г. Якоби. Това се случва, когато той за първи път в писмо до Л. Фихте използва термина „нищо“ за „обозначаване на онзи идеализъм, на който той противопоставя своята позиция“ (Нагой 2015: 41).

Във философското си значение терминът се използва и в немската литература в края на XVIII – началото на XIX в. от Д. Йениш, Фридрих Якоби, Жан Пол, Вилхелм Круг (Ширинянц 2012: 40). Ф. Нагой отбелязва в своето изследване, че философският нихилизъм има условен характер и изисква преодолявания, т.е. представлява не резултат, а средство за изход от ценностната криза на европейската цивилизация (вж. Нагой 2015: 41). През 1845 г. М. Щирнер пише „Единственият и неговата собственост“, където в агресивни анархични форми представя нихилизма. На един по-късен етап се появява Ф. Ницше, един от най-дълбоките интерпретатори на нихилизма. Ницше определя нихилизма не като „възглед сред много други“, а като „историческо движение“. За него нихилизмът представлява обезценяване на висши ценности, упадък на културата, саморазрушение на цивилизацията, възход на атеизма, разбиване на идеалите, анархизъм, разпространение на социалистически идеи и т.н. (вж. Ницше 1995: 35 – 38, 41 – 43).

Според М. Ицкович руският нихилизъм може да се разглежда като културна форма на социален протест (Ицкович 2009). В Русия терминът за първи път се употребява от Николай Надеждин през 1829 г. в статията „Сборище на нихилисти“ („Сонмище нигилистов“), в която той описва ново литературно направление, чиито основни черти са „оголената вещественост“ и „презиращото съмнение“ (Надеждин 1900).

През XIX в. за нихилизма под една или друга форма в Русия пишат И. С. Тургенев, А. И. Херцен, Н. Н. Страхов, Ф. М. Достоевски, С. С. Гогоцки, В. Г. Белински и др. Темата е продължена и през XX в. от Н. А. Бердяев, С. Л. Франк, С. Н. Булгаков, В. В. Розанов, Л. И. Шестов. Това, което прави впечатление, е, че въпреки ранното въвеждане на термина в Русия все пак до края на 50-те години на XIX в. той е малко разпространен и получава популяризация едва през 1862 г. след написването на романа на Тургенев „Бащи и деца“.

Важно е да отбележим, че основен носител на идеологията на нихилизма в Русия е интелегентът. Както пише В. Аксючиц: „руското

дворянство ражда руската интелигенция, а дворянската интелигенция ражда различинната“ (Аксючиц 2013). Разночинецът интелигент е главният проводник на nihilизма на руска почва. Под понятието *разночинец* се разбира човек, произлязъл от недворянска среда, роден в семейството на свещеник или псалт (подобно на Базаров, чийто дядо е псалт), на лекар, журналист, дребен търговец, или по-рядко – от семейството на занаятчия или селянин (Вердеревская 2000: 452)².

Разночинците са поставени между дворяните и селяните, но не са част нито от едната прослойка, нито от другата, което ги поставя в маргинално положение. Те се съмняват в своите корени, традиции и най-вече в личните си ценности, което от своя страна ще ги накара да отричат всичко онова, което не е част от техния пряк живот. По същия начин разсъждава и Тургеневият герой Базаров: „В днешно време най-полезно е отрицанието – ние отричаме“ (Тургенев 1981, т. 3: 217)³. Положението, в което се намират различинците, е предпоставка и благодатна почва за формирането на nihilистичното съзнание. Икономическите и политическите условия на живот подпомагат раждането на негативизма у руските младежи. Те израстват в среда на хора, които си изкарват прехраната с пот на челото, или на бедняци, които са на издръжка на държавата. Това ги кара да чувстват своята икономическа зависимост. А това безсилие и зависимост от своя

² В края на XVIII – началото на XIX в. в речник се фиксира значението на думата *разночинец*: „недворянин“, „нямаш благороден произход“ (вж. Нордстет 1782: 694). . Разночинното съсловие има три характерни признака: „фактът за изключване от податно състояние (пряк данък в полза на държавата – бел. моя – В. И.), образованието и извънсъсловността“ (вж. Ширинянц 2012: 44). . В. Дал пише в тълковния си речник следното: различинецът е „човек без лично дворянство и който не се отнася нито към определена гилдия, нито към цех“ (Далъ 1935: 39). Важно е да споменем утвърдената от Петър I на 24 януари (4 февруари) 1722 г. „Таблица на ранговете“ („Табель о рангах“). Според таблицата всички чиновници се разделят на три типа: военни, държавни и придворни, и всеки един от тях се дели на 14 класа, и на всеки клас отговаря определен чин със съответния титул. Таблицата е създадена, за да се определят границите на двата типа дворянство: потомствено и лично. Разночинците не влизат в тази таблица на ранговете. Въпреки че с течение на времето и според образованието си те придобиват правото да изпълняват чиновническа служба с нисък титул, различинците нямат право да управляват имения, да притежават крепостни селяни, нямат право да търгуват или да се занимават с занаятчийство. Затова в течение на много години друг кариерен път освен този на чиновника за различинеца няма.

³ Цитатите от „Бащи и деца“ ще са по това издание и по-надолу ще се отбелязват само със страницата.

страна водят до чувство на недоволство, протест и озлобление (вж. Ткачов 1976: 24 – 25).

Необходимо е уточнението, че нихилисти и радикалисти стават *не само* разночинци, но и представители на дворянството. Това са предимно дворянски деца, които под влияние на новите учения и знания, придобити в университетите (също като Аркадий Кирсанов от „Бащи и деца“), се отдалечават от света и разбиранията на своите бащи. В. Чернов пише: „Каещият се дворянин се чувства прекалено длъжен пред народа, бичува се с мисълта за историческата вина, която изпитва. Той ще направи всичко, само и само да изкупи „греховете на бащите“ (вж. Чернов 1922: 85 – 86). Точно обратното може да се очаква от разночинеца – той е човек, произлизащ от народа, с наранено достойнство и чест, чувства се несправедливо умален, търси около себе си виновни за страданията си и когато се чувства особено обиден, започва безразборно да подозира онези, в чиято среда попада (вж. пак там: 86). „Разночинната вълна „отдолу“ е преизпълнена със сляпа ненавист и жажда за разрушение. За руския човек загубата на традиционното жизнено устройство се оказва духовна катастрофа и предизвиква бунт на всеобщо отрицание, на развенчаване на ценностите – всичко това поражда нихилизъм“ (Аксючиц 2013: 1 – 2).

Интересно е да се отбележи, че тези разночинци са с висока самооценка за себе си и едновременно с това се чувстват социално отхвърлени, което ги навежда на мисълта да преобърнат всичко с главата надолу (в подкрепа на това идват отново думите на Базаров: „ние отричаме“; „ще действаме, ще рушим“; „ние рушим, защото сме сила“, допълва Аркадий (179, 182); и така, който е бил нищо – ще стане всичко. Нихилизмът от 60-те години на XIX век е ориентиран преди всичко към преобразуването на моралните, нравствените и умствените представи и в резултат на това се появява системата на политическия радикализъм (Полякова 2013: 79). В основата на нихилистичния мироглед е теорията на рационализма и утилитаризма, съгласно с която категорията на доброто губи своето самостоятелно значение и се съгласува с понятието полза: „нравствено е това, което е разумно и полезно“ (Полякова 2013: 79). В подкрепа на това са думите на Базаров: „ние действаме по силата на онова, което признаваме за полезно“ (179).

Основателят на континенталноевропейския консерватизъм Жозеф дьо Местр отбелязва в началото на XIX в., че „зародишните форми“ на разночинството следва да се търсят още в прецедента с фигурата на Михаил Сперански. Това, че Сперански като държавен секретар (едва ли не втори по влияние човек след императора) няма дво-

рянски произход, дава основание на Дьо Местр на направи извода, че Сперански представлява опасност за бъдещето на Русия, защото е „лош политик, привърженик на нововъведенията, конституционалист до мозъка на костите си и голям враг на всякакъв вид наследствени привилегии“ (Местр 1994: 151). Френският философ смята, че той е особено опасен и поради факта, че е син на свещеник [пак там: 181]. В тази връзка да припомним, че Базаров е внук на псалт, нещо, което той самият отбелязва пред Аркадий: „Нали знаеш, че съм внук на псалт?... Като Сперански – прибави Базаров след кратко мълчание и изкриви устни“ (247). Очевидното сходство с историческо лице идва в подкрепа на тезата ни, че Тургенев създава ситуациите и персонажите си въз основа на реални лица и събития и в случая обвързва своя про-тагонист с основите на различинството. „Ангажирането“ на Базаров с този образован държавник може да се разглежда и като евентуално развитие на политическа му дейност за разчистването и разрушаването на всичко старо, а оттук крачката към революция е малка. В писмо до К. Случевски самият Тургенев пише: „ако той се нарича нихилист, разбирай: революционер“ (П. т. 5: 58)⁴. Определено Тургенев споделя мнението на Дьо Местр за бъдещата дестабилизация на руското традиционно общество чрез хора като различинците.

Според Л. Сараскина руският нихилизъм „по своята същност става форма на религия“ (Сараскина 2006: 119). Руският интелегент нихилист е сравняван с „войнстващ монах на нихилистичната религия за земно благополучие“ (Франк 1992: 179), а за първи руски нихилист се посочва Петър I, извършил реформите си по пътя на страшното, грубо, истинско болшевишко насилие (вж. Бердяев 1990: 12 – 14).

Как всичко това резонира в романа на Тургенев и по-конкретно в образа на Базаров?

След като изразява толкова крайна позиция и отричайки „всичко“ (179), бихме могли да предположим, че Базаров със своето скептично отношение би могъл да се прероди в краен революционер, в каквито се превръщат и голяма част от нихилистите. От друга страна, думите на Базаров биха могли да се възприемат просто като *философско говорене* (вж. Коньшев 2009: 135). Ние смятаме, че ръководейки се от това, което представя Тургенев в романа, не можем да говорим за еднозначно отношение на главния герой към идеологията на нихилизма. Подобно отношение демонстрират и други представители на „нихилистите“.

⁴ Цитирането на епистоларното наследство на писателя е по руското издание: И. С. Тургенев. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*, 1981, и в скоби се отбелязва със съкращението „П.“ (писма), том и страница.

Например Аркадий бързо се отказва от своя учител, а и самият Базаров развенчава една след друга всички свои представи, обвързани с главната му идея – отрицанието. Всъщност можем да погледнем нещата и така: Тургенев обвързва Базаров с nihilистичната теория *само* за да *провери*, да *изпита* тези идеи върху своя персонаж.

Самият Тургенев никъде не заявява открито, че е привърженик на подобни идеи или до каква степен ги приема. Но също така е важно да отбележим, че самият Базаров *никъде* не представя себе си за nihilист⁵. От друга страна, самият Тургенев подчертава, че романът му е насочен *срещу* „дворянството като представител на висшестояща класа“ (П. т. 4, 379), с което декларира, че в романа ще представи нещата от възможно най-много гледни точки. Затова чрез героите си авторът „изпитва, проверява или опровергава“ (Конишев 2009: 135) идеята на nihilизма. Възгледите на Тургенев се препокриват с тези на Базаров по отношение на това, че не иска да признае мнимите ценности на дворяните и тяхната култура и смята, че отдавна трябва да видят каква е реалността. Тук Тургенев „признава необходимостта и полезността (в известни граници) на nihilизма като отрицание на остарелите устои и форми на живот, които пречат на обществения прогрес“ (Буданова 1987: 41).

Според Базаров разумът има нужда от изкуство, когато трябва нещо да се онагледи: „картината ще ми покаже нагледно това, което в книгата е изложено на цели десет страници“ (207). Също така като абсолютен рационалист той подхожда и към чувствата, които възникват у него по отношение на Одинцова. Той не отрича привличането между половете, но не е привърженик на романтичната любов. Но както ще се окаже, теорията му „за анатомията на окото“, от което всъщност нищо тайнствено не може да се очаква, е подложена на сериозно изпитание поради влюбването в Анна. И в този момент Базаров разбира, че „в живота съществуват ирационални стихии, които могат да бъдат заглушени със силна воля, но които не се подчиняват на логически доводи“ (Конишев 2009: 137).

Според представителите на новата вълна (Кропоткин, Степняк, Тихомиров, Лавров) прозвището *nihilисти* е дадено на революционерите от Тургенев, но то би било уместно само за онова „поколение революционери, което се е формирало с приключването на Николаевския период и чиито деца „се характеризират с преувеличено пренебрежение към всичко аристократическо, а следователно към всички

⁵ Такава характеристика му дава Аркадий и такива мисли изказват „бащите“.

формалности на повърхностната цивилизация“ (Цион 1886: 7), доколкото те показват мръсните си лица, разчорлените си коси, одърпаните си фантастични костюми.

Опирайки се на мнението за Б. Евсеев, че „в детайла задължително трябва да бъде скрита възможност за действие“ (Евсеев 2015: 16), ние обвързваме външния вид на Базаров с това, което носи като своеобразен код на поведение, характерен за младите различинци нихилисти в Русия. Описанието на външния вид на Базаров затвърждава нашата убеденост в сходствата на героя с новите млади хора: „висок човек с дълго наметало с пискюли“, „големи зеленикави очи и увиснали жълтеникави бакенбарди“; „тъмноруси коси, дълги и гъсти“; слугата се учудва на „дрешката“ на Базаров, а Павел Кирсанов при запознанството им дори не подава ръка на „този рошльо“, видимо предусещайки скорошния сблъсък с „лекаря“ (вж. 144, 150, 151).

В светлината на казаното нека приведем една точна характеристика: „невежите „деца“, без да знаят нещо, без да се научили нещо, които изведнъж отричат всичко: религия, наука, изкуство, литература, да не споменаваме основите на държавата, са всъщност доста смешни“ (Цион 1886: 9). Изводът е ясен: лесно е да се оплюва и отрича всичко, особено ако не си много умен или запознат с дадена тема (а именно това привлича „децата“ в нихилизма), но да не се обличаш прилично, да не си решиш косата и да говориш глупости, вместо да се образоваш, е лесно и елементарно. Затова нихилизмът става толкова популярен сред младите и това е една от причините неговите последователи да искат да се откажат от думата „нихилизъм“. Пример за това е една друга героиня от романа – Кукшина. Тя цитира много и се самоопределя като умна, начетена и информирана. Това я поставя и в категорията на еманципираните жени: към четенето прибавяме и предизвикателното и неестетично облекло и факта, че не е особено притеснена за чистотата на дома си; нещо, което я сближава с онези нихилисти, за които стана дума по-горе и заради които иска да се откаже от термина и да намери нов начин за категоризиране на това явление. При Базаров това не е така: той се насочва към университета и в „новите книги“ търси решение на проблемите, заложили от предишните поколения. Например книгата на медика и философ Лудвиг Бюхнер „Сила и материя“, която Базаров препоръчва на Аркадий да даде за четене на баща си, за да не чете Пушкин, и така да избие от главата му романтичните пориви, които го правят смешен на стари години (вж. 213). В тази връзка е важно да се отбележи следното: „в диалога на персонажа с установените ценности особено важно значение има цитирането (или отказът от такова),

тъй като то демонстрира отношението на говорещия към авторитетите“ (Чавдарова 1997: 67). Така например Павел Кирсанов, изразявайки „своето неприемане на „новите немци“ (представителите на вулгарния материализъм), ги противопоставя на „предишните немци“ – Гьоте и Шилер“ (пак там: 68). Така с неприязън Павел Кирсанов слуша за предложената на брат му книга на Бюхнер вместо Пушкин. Аркадий в ролята си на Базаров епигон възприема този жест на замяна като „знак на отрицание на институционализираните ценности“ и така жестът му може да се възприеме като „утвърждаване на новата ценност в замяна на отхвърлената“. Но както отбелязва Д. Чавдарова, това може да е характерно за Аркадий Кирсанов, но не и за Базаров, защото неговите „аксиологически представи противоречат на утвърждаването на каквато и да било ценност освен самото отрицание“ (пак там: 68 – 69). Затова можем да обобщим, че Базаров прави тази препоръка само за да докаже полезността на въпросния труд, а не за да наложи новото чрез този текст.

За Базаров текстът, който той препоръчва, се явява *полезен* преди всичко, а „не авторитет“ и той може да се подложи на *отричане* всеки момент. „Имената на Либих, Бюхнер, Гано, Фреми (вж. 193 – 195, 222) в неговата реч са лишени от конотацията „ценност“ и „авторитет“ и се използват преди всичко в своята идентифицираща функция“ (вж. пак там: 69). Според Базаров, Пушкин призовава само към революция. Доказателство за различността на старото поколение е и Анна Радклиф, която Базаров показва, че познава в романа във връзка с „бащите“, и разбира се, Тогенбург с минезингерите и трубадурите (вж. 214). Всички тях Базаров възприема като маркер за романтизъм от страна на старото поколение, а това за Базаров не е приемливо, защото не помага с никакви разумни доводи нито на него, нито на някой друг да разбере света или да го промени, затова е „глупост“.

От друга страна, трябва да подчертаем, че въпреки своето нежелание и неприемане на старите авторитети Базаров все пак познава техните текстове (което го прави различен от другите „нихилисти“). Доказателство за това намираме в разговорите му с Аркадий и другите епигони, когато Базаров пародира Пушкин (вж. 193 – 195; 214; 235; 240; 246), което още веднъж доказва тезата, че „пародирането има важно значение, тъй като разкрива същността на културното поведение на Базаров: може да се пародира само онова, което познаваш“ (Чавдарова 1997: 69). Това, че Базаров е „четящ“, а не „цитиращ“ човек, му дава предимството да опонира на „бащите“ или на „своите“ (на Аркадий и особено на „цитиращата“ Кукшина), което го отделя от

„псевдонихилистите“, защото „цитиращият човек“ е подражател, лишен от собствена мисъл, а това влиза в разрез със самата същност на nihilизма“ (пак там: 70).

Историческият преглед, който направихме за изясняването и определянето на корените на явлениято, завладяло Русия и описано в романа „Бащи и деца“, води до следния извод: различниците поражда nihilисти, а nihilистите раждат революционери, които ще постигнат целите си: сваляне на императора и даване на властта в ръцете на народа. Това обаче *не се оказва* каузата на Базаров. За него е важно да „разчисти мястото“, а какво ще става след това и какво ще се съгражда, за него вече няма значение. Базаров е типичният различинец, но с дворянски уклон (дворянското в него е заложено по рождение от майка му – вж. 239), за което говори и участието му в такъв ритуализиран сюжет като дуела. Той не може да бъде наречен и типичен nihilист (макар че външният му вид е в тон с различинно-nihilистичната мода): всъщност той никъде не се самоопределя като такъв, признава полезността на авторитетите, но при първа възможност би се отказал от последните, вероятно в полза на други, стига да са полезни за човека и обществото. Четенето и образованието не са самоцел за него, както това е за „новите млади хора“.

Явлението „nihilизъм“, заради което Тургенев е бил охулен и възхваляван след написването на романа, е по-скоро явление литературно, отколкото реално историческо. Така описано в романа, то е по-скоро в процес на развитие, отколкото призоваващо към революция, бунт и разруха. С фаталния край на самия персонаж писателят метафорично слага край на новите идейни разбирания, вероятно вярвайки, че те не биха просъществували дълго на руска почва. Въпреки своята литературна далновидност, доказвана неведнъж чрез произведенията му, историята показва, че Тургенев греши за това явление.

ЛИТЕРАТУРА

- Аксючиц 2013:** Аксючиц, В. *Комплексы различинной интеллигенции*. [Aksyuchits, V. Kompleksy raznochinnoy intelligentsii.]. 30. 11. 2016 <<http://www.xww.apn.ru/index.php?newsid=29100>>.
- Бердяев 1990:** Бердяев, Н. А. *Истоки и смисъл русского коммунизма*. [Berd'aev, N. A. Istoki i smysl russkogo kommunizma.] Москва: Наука, 1990.
- Буданова 1987:** Буданова, Н. Ф. *Достоевский и Тургенев. Творческий диалог*. [Budanova, N. F. Dostoevskiy i Turgenev. Tvorcheskiy dialog.] Ленинград: Наука, 1987.

- Вердеревская 2000:** Вердеревская, Н. А. *О разночинцах*. [Verderevskaia, N. A. O raznochintsah.] // *Из истории русской культуры*. Москва: Языки русской культуры. Составление Егоров, Б. Ф., Кошелев, А. Д., т. 5, 2000, 452 – 463.
- Даль 1935:** Даль, В. И. *Толковый словарь*. [Dal', V. I. Tolkovyi slovar'.] Москва, т. 4, 1935.
- Евсеев 2015:** Евсеев, Б. Т. *Искусство детали: от Чехова до наших дней*. [Evseev, B. T. Iskusstvo detali: ot Chehova do nashih dney.] // Обучение переводческому мастерству – IV, сб. матер. Научно-практического семинара, 14 – 16 ноября 2014 г. Под ред. на Н. Чернева. Пловдив: ЕТ „Блаком – Благой Богоев“, 2015, 13 – 25.
- Ицкович 2009:** Ицкович, М. А. *Субкультура русского нигилизма 1860-ых годов и её социальная направленность*. [Itskovich, M. A. Subkul'tura russkogo nigilizma 1860-ih godov i eyo social'naya napravlennost'.] // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Самара, 2009, т. 11, № 6, 61 – 65.
- Колесов 2007:** Колесов, В. В. *Русская ментальность в языке и тексте*. [Kolesov, V. V. Russkaya mental'nost' v jazyke i tekste.] Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2007.
- Конишев 2009:** Конишев, Е. М. *Проблема нигилизма в романе «Отцы и дети»* [Konyshev, E. M. Problema nigilizma v romane “Otsi i deti”.] // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2009, № 3, 134 – 139.
- Местр 1994:** Местр, Ж. дьо. *Письмо кавалеру Росси*, 9 (21) апреля 1812 [Mestr, J. Pis'mo kavaleru Rossi.] // *Звезда*, 1994, № 12, 150 – 153.
- Нагой 2015:** Нагой, Ф. Н. *Русский и западноевропейский философский нигилизм: сходства и различия*. [Nagoy, F. N. Russkiy i zapadnoevropeyskiy filosofskiy nigilizm: shodstva i razlichiya.] // *Вестник Пермского университета*, № 2 (22), 2015, 40 – 47.
- Надеждин 1900:** Надеждин, Н. *Сонмище нигилистовъ (Сцена из литературнаго балагана)*. [Nadezhdin, N. Sonmishte nigilistov (Stsena iz literaturnago balagana).] 1829 г. 12. 10. 2017 <http://az.lib.ru/n/nadezhdin_n_i/text_1829_sonmicshe_nigilistov_oldo_rfo.shtm>.
- Ницше 1995:** Ницше, Ф. *Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей (1884 – 1888)*. [Nietzsche, F. Vol'a k vlasti: opyt pereotsenki vseh tsennostey.] Москва, Транспорт, 1995.
- Полякова 2013:** Полякова, Н. В. *Феномен русского нигилизма в зеркале правоконсервативной критики: опыт актуализации стратегий*. [Pol'akova, N. V. Fenomen russkogo nigilizma v zerkale

pravokonservativnoy kritiki: opyt aktualizatsii strategiy.] // *Вестник СПбГУ*. Серия 6, 2013, № 4, 78 – 85.

Сараскина 2006: Сараскина, Л. *Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицина)*. [Saraskina, L. Dostoevskiy v sozvuchiyah i prityazheniyah (ot Pushkina do Solzhenicina).] Москва: Русский путь, 2006.

Тургенев 1981: Тургенев, И. С. *Съчения в шест тома*. [Turgenev, I. S. Sachineniya v shest toma.] София: Народна култура, 1981, т. 3.

Тургенев 1981: Тургенев, И. С. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма*. [Turgenev, I. S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem v 30 tomah. Pis'ma.] Москва: Наука, 1981, т. 5.

Франк 1992: Франк, С. *Етиката на ниҳилизма (Опит да се характеризира нравственият светоглед на руската интелигенция)*. [Frank, S. Etikata na nihilizma (Opit da se harakterizira npravstveniyat svetogled na ruskata inteligentsiya.)] // *Жалони*. Сборник статии за руската интелигенция. София: Летописи, 1992, 158 – 185.

Цион 1886: Цион, И. *Нигилисты и ниҳилизм*. [Tsion, I. Nigilisty i nigilizm.] Москва: Унив. типогр. (М. Катков), 1886.

Чавдарова 1997: Чавдарова, Д. *Ното legends в русской литературе XIX века*. [Chavdarova, D. Homo legends v russkoy literature XIX века.] Москва: Аксиос, 1997.

Чернов 1922: Чернов, В. *Записки социалиста революционера. Книга первая*. [Chernov, V. Zapiski socialista revol'utsionera. Kniga pervaaya.] Берлин. Петербург. Москва: З. И. Гржебина, 1922.

Шириняц 2012: Шириняц, А. А. *Русское общество и политика в XIX веке: русский революционный ниҳилизм*. [Shirin'ants, A. A. Russkoe obshtestvo i politika v XIX veke: russkiy revol'utsionny nigilizm.] // *Вестник Моск. ун-та*, сер. 12. Политические науки, № 1, 2012, 38 – 49.

L’OEUVRE DE LYDIE ROSTOPCHINE: AU CROISEMENT DES TRADITIONS CULTURELLES

Kirill Chekalov
Académie des Sciences de Russie,
Académie Russe de l’Économie nationale et de l’Administration publique
auprès du Président de la Fédération de Russie

THE CREATIVITY OF LYDIA ROSTOPCHINA: AT THE CROSSROAD OF CULTURAL TRADITIONS

Kirill Chekalov
Russian Academy of Sciences,
Russian Presidential Academy of National Economy and Public
Administration under the President of the Russian Federation

The article is the first French-language essay on the creativity of a forgotten Russian-French writer, Sophie de Ségur's niece Lidia Andreevna Rostopchina (1838-1915). The interaction of various literary traditions in her novels and dramaturgy is considered. Particular attention is paid to her writings “The Fading Star”, “Yvonne Three Stars”, “Irina” and “Fidelity to Gontran”, as well as the connection of Rostopchina's creativity with popular literature and romantic prose.

Key words: novel, fairy tale, romanticism, realism, paraliterature, saynète, Mikhailovsky Theatre

Lydie Rostopchine (Лидия Андреевна Ростопчина), nièce de Sophie de Ségur, fille de la poète russe Eudoxie Rostopchine et petite-fille du Gouverneur général de Moscou Féodore Rostopchine, est née dans un petit village nommé Anna aux environs de Voronej (un des plusieurs domaines de son père, Andreï Féodorovitch, à l’époque grand aristocrate terrien) le 25 septembre 1838. En 1845-1847 les Rostopchine (Lydie, ses parents, son frère et sa soeur) entreprennent un voyage à travers l’Europe (France, Italie, Suisse) ; de retour en Russie, de l’aveu de « la comtesse Lydie », les enfants oublient temporellement la langue russe – pour la plus grande joie de leur grand-mère, une catholique fervente. La vie sentimentale de Lydie

Rostopchine reste plus ou moins obscure, en tout cas – en dépit de nombreuses propositions – elle ne s'est jamais mariée (ce qui avait été prédit par Sophie de Ségur qui connaissait à chef le sacré tempérament de sa nièce) (Hédouville 1984 : 197).

Aux années 1860 « la comtesse Lydie » mène un train de vie nomade (pour lequel elle avait un goût très prononcé), elle circule entre la Russie, la France, l'Italie et l'Allemagne ; elle séjourne tantôt chez sa tante Sophie de Ségur aux *Nouettes* (Normandie), tantôt chez son oncle maternel Serge Souchkov à Tsarskoïe Selo, tantôt chez sa cousine Nathalie de Malaret dans son château en Occitanie ... Quant à la date exacte de son déménagement définitif pour la France elle n'est pas encore établie. Selon toute vraisemblance c'est le mariage de sa soeur Olga (en hiver 1864 elle épouse un diplomate italien de renom, le comte Giuseppe Tornielli Brusati di Vergano) qui a déterminé cette décision, pour des raisons très pratiques : en effet « la comtesse Lydie », après la faillite complète de son père, se retrouvait sans moyens d'existence ; le soutien d'Olga lui était absolument nécessaire.

Toutefois, si Lydie Rostopchine a passé la plus grande partie de sa vie en Occident, elle campait fermement sur sa position patriotique et prenait à coeur tout ce qui se passait en Russie. Vers la fin de sa vie elle participe aux célébrations du centenaire de la Guerre patriotique en intervenant (à Paris, à Pétersbourg et à Moscou) avec des conférences concernant le fameux incendie de Moscou (1812) et le rôle de son grand-père dans ces événements. Un ouvrage important, bien documenté, consacré à l'histoire de sa famille et intitulé « Les Rostopchine. Chroniques de famille » (1909, traduction russe – 1912) a pu être rédigé grâce à une recherche effectuée par « la comtesse Lydie » dans des bibliothèques et archives russes. Le 17 mai 1915 Lydie Rostopchine expire dans son appartement parisien rue Grenelle ; trois jours après une cérémonie funéraire a lieu à la cathédrale Alexandre Nevski, rue Daru.

Dans une lettre (en français) adressée à Olga Novikova et datée le 4 février 1893 elle formule son *credo* de façon suivante : « Pour moi personnellement je trouve que l'obscurité et le silence conviennent à la femme mais celle qui est obligée de gagner son pain doit faire parler d'elle à tout prix » (Rostopchine 1893: 2). En effet « la comtesse Lydie » a entrepris beaucoup d'efforts pour s'affirmer en tant qu'écrivaine (et ceci non seulement pour les raisons financières mais aussi, sans aucun doute, sous l'influence d'une certaine vanité).

Le nom de Lydie Rostopchine est absent de la plupart des ouvrages encyclopédiques. Il figure néanmoins dans les pages du célèbre (et plus

d'une fois réédité) guide du lecteur rédigé par l'abbé Louis Bethléem « Romans à lire et romans à proscrire ». On y trouve une information fort bizarre concernant les dates de sa vie : **1811-1858**. L'énigme est facilement élucidé : notre belliqueux abbé confond Lydie Rostopchine avec sa mère, Eudoxie Rostopchine (née Souchkova) ; la preuve, cette caractéristique de Lydie : « célèbre par sa beauté, ses poésies et ses romans » (Bethléem 1908 : 330). Lydie Rostopchine, à la différence de sa mère, n'était pas particulièrement belle et n'écrivait jamais des vers.

Par contre la liste des oeuvres de l'écrivaine établie par l'abbé n'est pas fausse, sans être exhaustive. Bethléem mentionne trois romans : « Yvonne » (qu'il traite d' « excellent ») ; « Belle, Sage et Bonne » (« un peu exagéré » ; en réalité il s'agit d'une imitation très fidèle de la manière de Sophie de Ségur), et « Rastaquouéropolis » ; il est vrai que la mention du troisième roman disparaît de la septième édition du livre (1920).

Pourtant à notre avis l'oeuvre la plus réussie de Lydie Rostopchine est bien « L'Étoile filante » (« Падучая звезда », publiée par la revue « Русский вестник », septembre-novembre 1886 ; jamais éditée en volume). Une lettre datée de 9 janvier 1898 prouve que l'auteur a traduit ce roman en français ; cependant aucune trace de la traduction ne subsiste. Le livre est inspiré d'un fait divers largement connu au public de l'époque – l'actrice russe Julie Feyghine (Юлия Николаевна Фейгина, 1859-1882), ayant gagné un succès énorme à la scène de la *Comédie Française*, s'est suicidée, victime d'un malheureux amour pour le lion mondain De Morny. Selon « Le Figaro », « Mlle Feyghine avait attendu le duc qui voulait rompre une liaison devenue trop coûteuse pour lui, assure-t-on, et que des nuages passagers avaient déjà troublée. Lorsque M. Charles de Morny était entré dans la chambre la comédienne avait tiré un coup de revolver sans se retourner » (Giffard 1882 : 1).

L'action du roman, conformément à la chronologie de la vie de l'actrice, se passe à cheval entre les années 1870-1880. La jeune Maroussia Podolskaya, obsédée par le théâtre et l'art en général (« l'art devenait son idôle, la poésie son pain quotidien » ; Rostopchine 1886 : 195), rêve de devenir une *star* sur les plateaux parisiens. Cependant une fois arrivée sur les bords de la Seine et ayant conclu un contrat avec une troupe théâtrale (peu connue) par l'intermédiaire d'Alexandre Dumas-fils en personne elle découvre la face cachée du milieu scénique parisien, profondément corrompu, où tout est objet de vente et où le succès n'est garanti qu'aux femmes légères. Trahie par son bien-aimé, Maroussia se suicide.

L'action de la première partie du livre se déroule dans la capitale russe, et le choix du quartier lui-même est suggestif – il est situé entre la Kolomna (à l'époque de Gogol, endroit paisible et serein) et le soit-disant « Pétersbourg de Dostoïevski », les rues du faubourg entourant la Place aux Foins (Сенная площадь), immortalisée dans le « Crime et Châtiment ». Ainsi la narration est d'emblée placée sous le signe des grands classiques de la littérature russe. Cependant à la différence de Dostoïevski on est en plein hiver ; Lydie Rostopchine évite la fameuse bruine froide du « Crime et Châtiment » ; la présence des amas de neige et du beau ciel étoilé permet de donner une image oléographique, fascinante, stylisée de la « Palmyre du Nord », une vraie carte de Noël.

Curieusement, en changeant complètement le décor dans la seconde partie (Maroussia et sa grand-tante se rendent à Paris), Lydie Rostopchine ne privilégie pas le Paris industrialisé mais focalise son regard sur les « îlots » provinciaux qui, à l'époque, existaient encore dans la capitale française. En même temps, l'image d'une ville-pieuvre, broyant toutes les manifestations humaines, permet de rattacher le roman à la tradition de Balzac et de Zola.

Dans un autre roman de Lydie Rostopchine, « Yvonne Trois Étoiles » (1885), qualifié, souvenons-nous, d'« excellent » par l'abbé Bethleem, l'action se déroule en Bretagne. Pourtant les toponymes réels sont défigurés: la ville de Pernermore (que notre auteure situe au département Morbihan) n'existe pas; par contre le nom du château *Limoléan* représente une légère modification de l'appellation réelle, *Limoëlan* (ce château existe encore à nos jours mais il est situé dans un autre département, Côte d'Armor). On peut supposer que Lydie Rostopchine s'inspirait également du manoir appartenant au beau-fils de Sophie de Ségur, Armand de Fresneau – *Kermadio*, qui, celui-ci, se trouve dans le Morbihan (c'est bien par là que la tante de « la comtesse Lydie » a passé les dernières années de sa vie, après avoir vendu *Les Nouettes*).

Le télescopage chronologique, déjà présent dans l'« Étoile filante », est encore plus prononcé dans ce roman – l'action se passe aux années 1830-1840, à l'époque balzacienne. Ce télescopage permet à l'auteur non seulement de prendre en dérision la mode vestimentaire romantique mais aussi de communiquer aux événements une patine archaïque. Le jeu avec des modèles narratologiques divers prend dans ce contexte une allure particulière.

Cette fois c'est une fillette qui est au centre de la narration (elle a trois ans au début du livre et dix-huit à la fin). Le thème de l'enfant trouvé, très répandu dans la littérature française (Eugène Sue, Maupassant,

Daudet...) et russe (« Les Taudis de Saint-Pétersbourg » de Vsévolod Krestovski) du XIX siècle, obtient ici un développement assez particulier. En outre, Rostopchine écrit ce livre au moment où, selon Philippe Hamon, se produit un glissement considérable dans le traitement du thème de l'enfant – les écrivains passent de la vision mélodramatique et schématique à une représentation plus approfondie, naturaliste et réaliste, où l'enfant est considéré comme produit des relations sociales (Hamon 2008 : 328). Quant à « Yvonne Trois Étoiles » ce roman réunit les éléments réalistes et la dimension magique (il est important à noter que dans ce sens « Yvonne » n'a pas d'analogue dans l'oeuvre de Rostopchine).

Cette dimension magique est explicitement inscrite dans le cadre breton de l'oeuvre. Dans ce sens l'auteur se rapproche à Paul Féval qui – au début des années 1840, avant de devenir un grand feuilletoniste – a publié des légendes inspirées de son pays natal. « La campagne bretonne, toute imprégnée de superstitions » (Rivasson 2016 : 216), joue un rôle important dans « Yvonne » : la fillette se sent attirée par la lune et son amour pour la danse témoigne de sa parenté avec les fées (les fameux *korrigans*, lutins bretons, sont mentionnés dans le texte).

La tendance de transformer un conte de fées en un roman pieux est très claire chez l'écrivaine – vers la fin du livre Yvonne entre au monastère (il paraît que Lydie Rostopchine elle-même a passé quelques ans au couvent). D'abord la vie monastique est ressentie par Yvonne comme une contrainte ne correspondant pas à son tempérament ; cependant elle finit non seulement par se consacrer entièrement à Jésus : « Dieu ne regarde pas à la beauté, dit-elle humblement, j'espère trouver grâce à ses yeux par d'autres mérites » (Rostopchine 1885 : 316) – mais aussi par ressembler physiquement à la Madone. L'allusion est plus qu'explicite : Lydie compare son héroïne à un tableau de Hans Holbein « La Vierge et l'Enfant avec la famille du bourgmestre Meyer » qui à l'époque était exposé au *Schlossmuseum* de Darmstadt ; une copie se trouvait à Dresde. Notons que Dostoïevski dans l'« Idiot » compare Alexandra Epanchine à cette même Madone ; il ne s'agit peut-être pas d'une simple coïncidence. D'autant plus que la fin très pieuse du roman n'est pas sans rappeler « Le Crime et Châtiment » (et « La Résurrection » de Tolstoï mais cette oeuvre n'est pas encore écrite à l'époque de la publication d'« Yvonne »).

Un des épisodes les plus significatifs du roman insiste sur l'importance de la prière : grâce à sa profonde foi la mère adoptive réussit à sauver Yvonne, tombée gravement malade :

Le troisième jour de la maladie, l'ange aux vêtements sombres et aux regards tristes pénétra dans la chambre où l'enfant se mourait ; il s'approcha lentement du lit sur lequel était étendu ce petit corps qui s'agitait sans cesse sous l'empire d'une fièvre brûlante ; il se pencha sur lui, étendit ses bras et les ouvrit, mais, en ce moment, madame de Kerros éleva son regard au ciel ; l'ange s'arrêta et s'envola aux cieux les mains vides.

(Rostopchine 1885 : 121)

Cet épisode fait penser non au patrimoine folklorique breton mais plutôt à un conte littéraire du XIX^e siècle (Hans Christian Andersen, Charles Dickens).

D'autre part on trouve dans « Yvonne » des inclusions importantes du discours réaliste. Un des personnages du premier plan, le notaire Fulinec, hérite certainement quelques traits de ses homologues balzaciens (Mathias et Solonet dans « Le Contrat de mariage », 1835 ; Chesnel dans le « Cabinet des antiques », 1839). Mais c'est surtout « Ursule Mirouët » (1841) qui contient des analogies frappantes avec « Yvonne » au niveau du sujet (histoire d'une orpheline dont son tuteur fait sa légataire universelle ; la parentèle hostile à la pupille ; la résurrection morale d'un vil notaire etc.)

Un autre exemple de l'interaction de diverses traditions culturelles est proposé par « la comtesse Lydie » dans son roman « Irina », publié par la « Nouvelle Revue » en décembre 1894 – février 1896 (ainsi que dans le cas de « L'Étoile filante » il n'a jamais été édité en volume). Le titre appartient au rédacteur en chef de la revue, Juliette Adam, la version originale du titre – «Письмо немолодого к молодой» – devenant indigeste en français : « Une lettre d'un homme âgé à une femme jeune ». Tout en appartenant à la prose fin-de-siècle et parfois imprégnée d'une atmosphère dannunziesque, « Irina » ne cache pas sa dette à l'égard de la littérature romantique. Construit en forme épistolaire le roman contient – en dépit du titre russe – deux lettres de dimension inégale : une très grande, écrite par un colonel retraité Arkady Achtomski et adressée à une jeune fille de 25 ans, Ksénia Alekséyevna (amoureuse de ce dernier), et une autre très brève (la réponse de Ksénia, moins d'une page). Certes il s'agit là d'une construction plutôt artificielle ; cependant le choix de la structure narrative correspond pleinement à la tradition romantique, « Werther » compris (structure déjà testée par « la comtesse Lydie » dans son roman mondain assez inexpressif « Une Poignée de mariages », 1888).

Achtomski, lassé et dévasté par la vie mondaine pétersbourgeoise, ressemble beaucoup aux célèbres « fils du siècle » romantique, personnages de Chateaubriand, d'Alfred de Musset et de Lermontov. Son départ pour la campagne fait penser à Eugène Onéguine mais également à Constantine Lévine de Léon Tolstoï (« Anna Karénine ») ; à nouveau l'écrivaine marie les traditions littéraires diverses. Le protagoniste souligne lui-même sa dépendance des modèles culturels préexistants : « l'influence de la littérature moderne se faisait cependant sentir en moi » (Rostopchine 1894 : 785). Cependant, si « la *khandra* attendait à l'affût » Onéguine-campagnard, Achtomski lui aussi ne reste pas longtemps à la campagne et préfère partir pour l'étranger – plus exactement, en Suisse, où il s'installe au bord du lac Léman. Il est clair qu'ici, une fois de plus, l'écrivaine développe un *topos* littéraire fort en vogue chez les Romantiques (en premier lieu, Byron et Shelley). À l'exemple de Rousseau Achtomski vogue en bateau sur les eaux pittoresques du Léman, en contemplant l'Univers et en analysant ses sentiments vers Irina, « femme fatale » russe belle comme la Vénus de Milo. « Une affinité élective » – un coup de foudre mystique et existentiel – qui réunit les deux personnages a également les origines romantiques. Par contre le triangle amoureux assez banal (Irina – Achtomski – le jeune tuberculeux Pavlik) est plutôt inspiré par la littérature populaire. Pleine de compassion pour le pauvre malade Irina capitule devant son violent assaut ; la même compassion incite Achtomski à céder sa bien-aimée à son adversaire. Peu de temps après Pavlik est décédé ; Irina, complètement épuisée (physiquement et moralement), meurt à son tour (elle a juste le temps de recevoir la dernière Communion et de remettre toute sa fortune à des fins de bienfaisance). Quant à Achtomski il est aimé d'une fille douce et dévouée qui promet de « soigner sa douleur ». La fin du roman (pieuse, comme celle d'« Yvonne ») est une tentative de transcender le quotidien ; bien que les personnages soient assez superficiels, n'atteignant jamais la profondeur des héros de Dostoïevski, il nous semble licite de constater une certaine ressemblance entre Irina et Nastassia Filippovna (« L'Idiot »).

Malgré tous ses efforts « la comtesse Lydie » n'a su gagner la faveur du lectorat ni en France ni en Russie. Ce manque de popularité est sans doute lié à moult facteurs, y compris le fait que Lydie Rostopchine est toujours restée à l'ombre de ses illustres parents. À notre avis, cette réputation non acquise s'explique également par la surestimation, de la part de l'écrivaine, de son propre apport à la vie littéraire et la non-reconnaissance des racines paralittéraires de son œuvre.

Et pourtant à ses débuts, à partir des années 1870, Lydie Rostopchine fait des premiers essais dans le genre populaire ; en effet, d'après Dmitri Souchkov, « la comtesse Lydie » a débuté comme auteure des romans-feuilletons qu'elle publiait sous différents pseudonymes (Sushkov 1881:300) (ajoutons qu'actuellement il serait fort difficile d'identifier ces oeuvres). Nous avons déjà eu l'occasion de constater que cette aspiration profonde (mais occulte) à la littérature populaire se retrouve dans nombre des romans de l'écrivaine. Il faut ajouter à cette liste « Le Rastaguouéropolis » (1897, traduction anglaise – 1912) où sur un fond très détaillé et véridique de la « Nice russe » se meuvent les personnages en carton : la belle Américaine Adda (naturellement blonde), le noble prince de Sapinie (?) Atol, son infernal adversaire Namor...

Ce penchant de Lydie Rostopchine pour les structures et les personnages populaires explique l'aisance dont elle fait preuve en composant, aux années 1890-1900, de nombreuses « saynètes », qui sont représentées à Paris et au Théâtre Saint-Michel de Saint-Pétersbourg (en voici quelques titres : « Le Trait du Parthe », « Les Deux statues », « Son Excellence le Hasard ») Ces oeuvres tout à fait éphémères, saturées de clichés destinés au public « moyen », ont joui à l'époque d'une certaine popularité mais, sauf exception (« Le Dévouement de Gontran », 1898), n'ont jamais été éditées (les manuscrits et les copies dactylographiées sont partiellement conservées à la Bibliothèque théâtrale de Saint-Pétersbourg).

Parmi les oeuvres théâtrales de l'écrivaine une place à part revient à la pièce tirée par l'auteur de son roman « Étoile filante ». Cette pièce (écrite tardivement par rapport à la date de la publication du roman) figure dans le courrier de « la comtesse Lydie » tantôt sous le titre « Étoile filante », tantôt « Maroussia » ; les deux versions – l'une dactylographiée, l'autre manuscrite – sont conservées à la Bibliothèque théâtrale de Pétersbourg. Lydie Rostopchine avait l'intention de représenter ce drame simultanément à Paris et à Pétersbourg ; pourtant, si le théâtre Saint-Michel a finalement renoncé à cette idée, le théâtre de société parisien a bien montré « Maroussia ». Dans une lettre datée le 9 janvier 1898 Lydie Rostopchine informe le fameux éditeur Souvorine de son succès:

Ma pièce *Étoile filante*, réécriture de mon roman du même nom publié par *Le Messager russe*, a été jouée par les amateurs sur la scène de la comtesse de Kessler devant 500 personnes, y compris tous les critiques de renom et presque tous les reporters étrangers » (Rostopchine 1898 a: 10).

Il est à supposer qu'il s'agit d'une légère exagération; n'oublions pas non plus qu'il s'agit d'une représentation d'amateurs: le rôle central était tenu par la charmante comtesse de Kessler elle-même.

En ce qui concerne « Le Dévouement de Gontran », cette *saynète* a été représentée pour la première fois au Théâtre de Pompadour, le 11 juin 1898. « Le Dévouement de Gontran » développe un sujet mélodramatique et comique à la fois (une histoire d'une jeune actrice qui, afin de vérifier les sentiments de son mari à son égard, fait semblant d'avoir un visage bariolé). Il n'est pas exclu que ce sujet ait pu être emprunté par « la comtesse Lydie » de l'œuvre de Ponson du Terrail ; en effet on trouve le thème du vitriol qui « fait du plus beau visage un objet d'horreur » dans « La Revanche de Baccarat » (1863 ; le troisième volume des « Exploits de Rocambole »). En outre, le sujet a été traité par Zola dans « l'Assommoir » (1876) où Gervaise tente de vitrioler Lantier. En général, selon M. Angenot, les histoires des vitrioleuses deviennent aux années 1880 non seulement une sorte de topos littéraire mais aussi un type du crime fort répandu : « la femme abandonnée ou négligée qui, tapie dans une encoignure, attend son amant ou sa rivale et leur jette au visage une bouteille de vitriol » (Angenot 1986: 43). Ainsi Lydie Rostopchine, en reprenant ce sujet, est très « dans le vent ». Elle n'hésite pas à le saturer non seulement d'une moralisation très appuyée mais aussi des reminiscences littéraires, comme dans cette réplique de Gontran destinée à Charlotte : « je t'ai aimée d'une manière toute exceptionnelle, originale, ce n'était pas seulement la jolie femme, j'aimais ton âme [...] c'est difficile à exprimer quand on n'est pas Monsieur Rostand » (Rostopchine 1898 :12).

Dans la version russe de sa *saynète*, intitulée «Реклама любви» (« L'Amour comme objet de publicité ») et sous-titrée « Шутка в одном действии » (« Badinerie en un acte »), Rostopchine transforme les noms (« Gontran » devient « Tsourikov », « Charlotte » – « Afanassiéva ») et la couleur locale et élimine les détails obscurs pour le lecteur//spectateur russe. Parmi ces coupures, une allusion au « roman steeple-chase » « La Croix de Berni » coécrit en 1845 par quatre auteurs (Delphine de Girardin, Théophile Gautier, Joseph Mery et Jules Sandeau). Méconnu en Russie, ce livre-tournoi littéraire est aussi un roman épistolaire ; en l'évoquant Lydie Rostopchine réaffirme donc sa dette à l'égard du romantisme. Mais c'est la dimension populaire, adressée au large public, de l'écriture romantique qui est privilégiée par « la comtesse Lydie » – une écrivaine paralittéraire manquée.

RÉFÉRENCES

- Angenot 1986** : Angenot, M. *Le cru et le faisandé: sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*. Bruxelles : Labor, 1986.
- Bethléem 1908** : Bethléem, L. *Romans à lire et romans à proscrire*. Paris : Masson, 1908.
- Giffard 1882** : Giffard, P. Mort de Mlle Feighine. // *Le Figaro*, 13.09.1882.
- Hamon 2008** : Hamon, Ph. et Viboud, A. *Dictionnaire thématique du roman de moeurs en France, 1814-1914*. Vol. II : J-Z. Paris : Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Hédouville 1984** : Hédouville, M. de. *Les Rostopchine. Une grande famille russe au XIX siècle*. Paris : France-Empire, 1984.
- Rivasson 2016** : Rivasson, F. de. Fonctions du personnage du conteur dans l'oeuvre narrative de Paul Feval. // *Le Rocamboles*, № 75-76, 2016, 207-220.
- Rostopchine 1885** : Rostopchine, L. *Yvonne Trois Étoiles*. Paris : Tolra, 1885.
- Rostopchine 1886** : Ростопчина Л.А. Падучая звезда [Rostopchina L. A. Paduchaya zvezda]. // *Русский Вестник*, т. 185, № 9, 1886, 166-219.
- Rostopchine 1893**: Ростопчина Л.А. Письмо к О.А. Новиковой [Rostopchina L. A. Pis'mo k O. A. Novikovoy]. // *РГАЛИ*, ф.345, оп. 1, ед. хр. 637.
- Rostopchine 1894** : Rostopchine, L. Irina // *La Nouvelle Revue*, № 11, 1894, 783-802.
- Rostopchine 1898** : Rostopchine, L. *Le Dévouement de Gontran. Saynète à deux personnages*. Paris : Librairie théâtrale, 1898.
- Rostopchine 1898a**: Ростопчина Л.А. Письмо к А.С. Суворину от 9 января 1898 г. [Rostopchina L. A. Pis'mo k A. S. Suvorinu ot 9 yanvarya 1898 g.]. // *РГАЛИ*, ф. 459, оп.1, ед. хр. 3678.
- Sushkov 1881**: Сушков Д. К биографии Е.П. Ростопчиной [Sushkov D. K biografii E.P. Rostopchinoy]. // *Исторический вестник*, 1881, т. 6, № 6, p. 300-305. <https://memoirs.ru/texts/Sushkov_IV81_6_6.htm>

ANFANGSTRANSFER VON HOFMANNSTHALS WERK IN BULGARIEN

Mladen Vlashki
Plowdiw-Universität „Paissi Hilendarski“

THE INITIAL TRANSFER OF HOFMANNSTHAL'S WORKS IN BULGARIA.

Mladen Vlashki
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The introduction of the Bulgarian readers to the name of Hugo von Hofmannsthal was about 1900 but mostly in reference to other issues. The first translation “The Death of Titian” was done by Sirak Skitnik through Russian. The emergence of the dialogue *Strah (Fear)* in the newspaper *Dnevnik* demonstrated both inadequate and poor translation practice. A change in the attitudes and possibilities of cultural transfer occurred with the formation of the generation of poets such as Geo Milev and Nikolay Liliev, who consciously studied the source language cultural situation.

Key words: *Hugo von Hofmannsthal, “The death of Titian”, “Fear”, Sirak Skitnik, Geo Milev, Nikolay Liliev, Hans Bethge*

Unter den Autoren der Wiener Moderne bricht sich Hugo von Hofmannsthal am schwierigsten eine Bahn nach Bulgarien. Im Kontext der etablierten sozio-kulturellen Dimensionen der bulgarischen Moderne ist das erklärlich. Der hohe Ästhetizismus und die Universalität seines Schaffens stoßen nur schwer auf einen adäquaten Erwartungshorizont in Bulgarien.

Zum ersten Mal wurde er in Bulgarien in der sozialistischen Zeitschrift „Novo vreme“ (1900), jedoch im ironischen Kontext erwähnt. Dieses erste Zeugnis der Erwähnung des Namens von Hofmannsthal, wenn auch falsch geschrieben, hängt nicht mit einer Kenntnis seiner Persönlichkeit und seines Schaffens zusammen, sondern eher mit der Verwendung als Merkmal von etwas Modernem, Fehlendem, Unbekanntem in Bulgarien. Offensichtlich auch von etwas Adäquatem im Sinne von „Misäl“.

Es werden aber Jahre vergehen, bis der Name erneut in den Periodika auftaucht. Die Tendenz Hofmannsthal nur als Dramatiker vorzustellen wird vorwiegend durch Übersetzungen aus russischen Quellen in den sozialistischen Zeitschriften entwickelt. Z.B. in dem Artikel „Socialno-psichologičeskite osnovi na naturalističeskija impresionisămă“ [Die sozialpsychologische Basis des naturalistischen Impressionismus] von Vladimir Maximowič Friče in „Literaturen Almanach“ 1907. Friče war ein zu seiner Zeit Aufsehen erregender russischer Literaturwissenschaftler offenen vulgär-soziologischen Schlages. Seine Perspektive zu dem Schaffen von Schnitzler und Hofmannsthal wird in den nächsten zwei Jahren auf dem bulgarischen Büchermarkt durch 3 seine Bücher in insgesamt 4 Auflagen befestigt.

Anscheinend verzerrte die Transferlinie nach sozialistischer Art, d. h. mittels starker Ideologisierung, die Vorstellung von Hofmannsthal und von seinem Schaffen solide bei dem Eintritt seines Namens in Bulgarien, indem sie ihm vorwiegend einen Platz als dekadenter Dramatiker zuordnete. Davon kann uns auch eine zufällige Notiz über das bulgarische Theater in der Zeitung „Prjaporec“ im Jahre 1909 überzeugen, in der bei der Kennzeichnung des europäischen Kontextes Hofmannsthal erneut einzig als repräsentative Figur für die Dramaturgie der „severnite rasi“ [die nördlichen Rassen] gemeinsam mit „Sudermann, Hauptmann, Haise (sic), Schnitzler, Strindberg“ u. a. erwähnt wurde (Prjaporec 1909: 2).

Die erste in Bulgarien veröffentlichte Übersetzung von Hofmannsthal erfolgte durch Sirak Skitnik¹ und wurde in dem Heft 8 der Zeitschrift „Demokratičeski pregled“² gedruckt. Zu dieser Zeit weilte Sirak Skitnik in Sankt Petersburg, wo er Malerei studierte. Er stand dem Verein „Mir iskusstva“ nah, dessen Mitglieder moderne, offen ästhetische Positionen vertraten, und sendete Beiträge für die neuen modernen Zeitschriften in Bulgarien. So erschien auf den Seiten einer der populären mäßig modernen Zeitschriften „Der Tod des Tizian“ von Hugo von Hofmannsthal. Die Sprache, aus der Sirak Skitnik übersetzt hatte, wurde nicht angegeben, aber die Übersetzung zeigt Ähnlichkeiten mit der russischen Übersetzung von O. N. Čumina „Gugo fon'-Gofmanstal'. Smert' Ticiansa. Dramatičeskij otryvok. Moskva, 1910“.

¹ Durch dieses Pseudonym ist der bulgarische Schriftsteller und Maler Panajot Todorov Christov in den Kulturkreisen Bulgariens bekannt. Sein Name als Dichter wurde von Anton Strašimirov lanciert.

² Ausführlicher über die Charakteristiken der Zeitschrift kann man in *Periodika i literatura*, Bd. 3 (Jordanov 1994: 5-51) lesen.

In der Übersetzung ins Bulgarische sind wesentliche Abweichungen von dem Original³ zu beobachten. Am häufigsten ist das der Fall in den Beischriften, die für Hofmannsthal offensichtlich einen Aufführungscharakter haben⁴. Allerdings wurden oft auch Repliken von Figuren ausgelassen. Auch von Übereinstimmung in dem rhythmischen Schema kann nicht die Rede sein. Wenn es mir gestattet wäre diese Übersetzung im ironischen Rahmen auszulegen, würde ich bemerken, dass Peter Szondi seine Interpretation dieses lyrischen Dramas nicht hätte vollbringen können, wenn er mit der bulgarischen Übersetzung gearbeitet hätte. Ein kurzes Beispiel wird es beweisen. Nach Szondi

Hofmannsthal hat ein überaus glückliches szenisches Mittel gefunden, diesen Blick zurück, dem das eigene Leben gegenständlich wird, zu gestalten: Auf Tizians Wunsch tragen Pagen zwei Bilder über die Bühne, die Regieanweisung nennt sie: es ist Venus mit den Blumen und das Große Bacchanal, auf das der zitierte Vers anspielt: „Erweckt uns, macht aus uns ein Bacchanal.“

(Szondi 1975: 230)

In der bulgarischen Variante fehlen sowohl die Repliken, als auch das Vorführen genau dieser Bilder. Vom „Großen Pan“ ist auf Bulgarisch gar nicht die Rede und die sinnrelevante Möglichkeit auf die einzigen Worte von Tizian im Text den Akzent zu setzen, dass seine Bilder „erbärmlich“ und „bleich“ sind und er erkannt hat, dass er „bis jetzt ein matter Stümper war“, ist wegen des Fehlens von Anführungsstrichen in der Replik des Pagen verspielt. Selbst die Worte des Meisters sind unpoetisch übersetzt – ohne den Rhythmus und den Reim des Originals als eine ungeschickte Nacherzählung des Pagen im Sinne, dass „In einem schmerzhaften Traum sah er neue Geheimnisse - / Bis diesem Moment war er auch ein Schüler“⁵ (Chofmanstal 1910: 957). „Boleznen sän“ [schmerzhafter Traum] und „tajni“ [Geheimnisse] sind typische lexikalische Einheiten für den angehenden bulgarischen Modernismus mit

³ Aus dem Finale des Textes wird ersichtlich, dass es „*Der Tod des Tizian. Ein dramatisches Fragment*“ (1901) ist.

⁴ Das ist typisch für einen poetischen Dramatiker und nicht für einen Dichter, der seine Poesie durch die Gattung „Drama“ bedient – die Beischriften geben Regieanweisungen im Zusammenhang mit der Bühne und dem Verhalten der Schauspieler an und sind kein Bestandteil des wörtlich-poetischen Gewebes des Werkes.

⁵ Im Original: „В болезнен сѣн той видял нови тайни – / До тоя миг той сѣщо ученик е бил“. Hier und weiter wurden die Zitate von mir übersetzt.

verstärktem romantischem Hang, jedoch fehlen sie vollständig im Text von Hofmannsthal, und die Übersetzung von „ein matter Stümper“ (Hofmannsthal 1979: 250) als „nur Schüler“ ist geradezu sinngemäß irreführend, wenn man das Figurenschema des Dramas in Erwägung zieht: der Meister, seine Schüler und seine Kinder. Für den Zweck der vorliegenden Arbeit ist eine weitläufigere Analyse der Übersetzung nicht erforderlich. Sie kann vom Gesichtspunkt der Transferpraktiken aus offensichtlich lediglich eine informative Bedeutung haben. Die feinen mythologischen Verweise von Hofmannsthal und auch der daraus resultierende Sinn des Ganzen als Tod-Wiedergeburt wurden durch die Übersetzung nicht begriffen und wiedergegeben.

Den ersten Schritt zur Beherrschung des Lyrismus von Hofmannsthal macht Geo Milev. Und zwar weil eines seiner persönlichen Vorbilder und gleichzeitig auch die zu diesem Zeitpunkt einflussreichste Figur für die sich modernisierende bulgarische Kultur – Penčo Slavejkov, die Gestalt des Dichters Hofmannsthal durch eine hohe Bewertung bezeichnete. In „Vsemirna biblioteka“ von Paskalev hat er 1911 die Anthologie „Nemski poeti. Otbor pesni i karakteristiki na poetite“ herausgegeben. Die Charakteristik über Lenau darin beginnt mit dem bedeutungsvollen Satz: „Ich wiederhole hier, wie auch anderswo, wenn es nicht einmal Lenau wäre und jetzt Hofmannsthal, würde es über die Österreicher als lyrische Dichter niemand wissen.“⁶ (Slavejkov 1911: 71)

Offensichtlich ist das für Penčo Slavejkov eine Wahrheit, die wiederholt wurde und bekannt war. Aber für den damaligen Horizont der poetischen Erwartungen in Bulgarien war es eher eine Neuheit.

Und während Geo Milev nach dem Beispiel seines Vorbildes die Literaturwissenschaften in Leipzig erlernte und seine Beziehung zu den modernen europäischen Dichtern gestaltete, setzte in Bulgarien die rezeptive Bahn von Hofmannsthal als Autor von dramatischen Werken ihren Weg weiter. Und das auf eine tatsächlich ungewöhnliche Art und Weise. In der Tageszeitung „Dnevnik“⁷, Nr. 3132 (05.05.1911) erschien

⁶ Im Original „Ще повтора и тук казаното на друго място, че ако не беше Ленау някога, а Хофманстал сега, за австрийците, като лирически поети, никој нямаше да знае.“

⁷ Diese Zeitung wird zum Leader in dem Pressewesen in Bulgarien, nachdem ihr Eigentümer Atanas Damjanov im Jahre 1909 die erste Zeitungs-Rotationsdruckmaschine einführt, die gleichzeitig vier Farben druckt. Durch die neue Gestaltung erzielt die Zeitung 40 000 Stück Tagesauflage. Mehr darüber kann man auf der Seite <http://www.vestnicibg.com/article/istoria-na-presata-v-bulgaria/#dvadeseti-novini> (letzter Zugriff 25 Juli 2017) lesen.

auf der ersten Seite der Dialog „*Furcht*“ in Übersetzung von N. St. N-v. Da dieser Dialog nicht zu Hofmannsthals bekannten Werken zählt, ist es an dieser Stelle notwendig ihm etwas mehr Aufmerksamkeit zu widmen. Er wurde zweimal bis zum Erscheinen der bulgarischen Übersetzung in zwei unterschiedlichen Textvarianten veröffentlicht: zuerst im Oktober 1907 in „Die Neue Rundschau“, 18 Jg., Bd. 2, Heft 10, S. 1223-1230 unter dem Titel „Furcht. Ein Dialog“; in einer Buchausgabe: Grete Wiesenthal. Szenen von Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1911, S. 52-72, unter dem Titel „Furcht. Ein Gespräch“. Im Oktober 1907 schreibt Oscar Bie an Hofmannsthal: „Ich muß Ihnen gratulieren zu dem Dialog Furcht. Es ist sehr, sehr gelungen, eine Ästhetik der ganzen Kunst, schöner und weiser, als sie unsereiner je machen kann. Besonders die Hinausführung auf dem Punkt Furcht ist genial!“ (Hofmannsthal 1991: 390). In der Forschungsliteratur wird der Dialog in Verbindung mit der „Ästhetik des Schöpferischen“ analysiert (vgl. Brandstetter 2007: 41-61). Als Strukturmerkmal des Werks wird mit Recht folgendes behauptet:

Das ‚Gespräch der Tänzerinnen‘ entwickelt sich durch das Eindringen der Bilder und Töne des Wilden, Unzivilisierten in Laidions Phantasie zunehmend zu einem gestörten Dialog. Das Mißverständnis erst, die Unvermittelbarkeit dessen sodann, was ‚Furcht‘ hier bedeutet, treibt das Gespräch zu jenem Höhepunkt des Umschlags in authentisches Erleben im Tanz, das die Vision eines ‚Anderen‘, prae-kulturellen Schöpfertums beglaubigt.

(Brandstetter 2007: 46)

Die bulgarische Übersetzung wurde nach der Variante aus dem Jahr 1911 angefertigt, und zwar als Transferprodukt fast zeitgleich mit dem Erscheinen des deutschen Originals, jedoch demonstrierte sie eine vollständige Willkür des Übersetzers in Bezug auf die Quelle.

In der Perspektive dieser Auswertung entdecken wir den klaren Beweis, dass der Mittler es eher eilig hat das bulgarische Publikum mit einem „neuen“ Werk des Autors bekannt zu machen, ohne sich in dessen Struktur besonders zu vertiefen. Der häufige Austausch von Wörtern aus dem Original wie in folgendem Fall: „Aber in dir? Bist du in dir glücklich? Kannst du dich vergessen, ganz alle Furcht loswerden, jedem Schatten loswerden, der das Blut in deinen Adern verdüstert?“ (Hofmannsthal 1979a: 575) durch „Aber bist du in deiner Seele glücklich? Kannst du dich vollständig vergessen. Kannst du jede Angst entfernen? Den kleinsten dir

störenden Schatten?"⁸ (Chofmanstal 1911: 1) weist auf kompliziertere Probleme hin. Einerseits funktioniert Hofmannsthals Text durch die typische Auffassung aus der altgriechischen Lyrik, dass die sinnliche Welt als physische Welt wiedergegeben wird: „in dir das Blut in den Adern verdüstert“ (Hofmannsthal 1979a: 575). Andererseits sucht der bulgarische Übersetzer, wenn er zu einem ungewöhnlicheren psychologischen Zustand kommt, nach einer Unterstützung in der romantischen Lexik: „duša“ [Seele], „smuštavašta senčica“ [störender Schatten]. Gerade an dieser Stelle können das Original und das Transferprodukt einander nicht begegnen. Denn die tiefgründige Kenntnis der klassischen Antike von Hofmannsthal als Autor der Wiener Moderne⁹ ist in Bulgarien ein Privileg einzig von den wenigen irgendwo in Europa klassische Philologie studierten Intellektuellen. Und weil die starke Tradition in der bulgarischen Kultur aus der Zeit ihrer Wiedergeburtsepoche, durch das Prisma der Romantik alles, was sich von dem Alltäglichen unterscheidet, zu sehen, immer noch nicht überwunden war.

Mit der Entwicklung der bulgarischen modernen Dichtung, die nach 1905 mit der Aneignung der impressionistischen und symbolistischen poetischen Techniken beginnt, eröffnete sich die Möglichkeit für die jungen Dichter die Phase der Hofmannsthal-Laienübersetzungen zu unterbrechen. Aber zunächst war es erforderlich, seinen Namen als Dichter in den Vordergrund zu stellen. Das tut Geo Milev, der in seinem dritten Brief aus „Literaturno-chudožestveni pisma“ [Literarische Kunstbriefe aus Deutschland] „Сатирите около стария Пан“ [Die Satyre um den alten Pan], veröffentlicht in Nr. 24/1914 der Zeitschrift „Listopad“¹⁰, das Profil der modernen deutschsprachigen Lyrik klar kennzeichnete.

Bei der Aufzählung der Namen von Künstlern und Dichtern, deren Schaffen eigentlich die Moderne zur Welt bringt, wird auf die letzte Position der Name von Hugo von Hofmannsthal gesetzt. Offensichtlich nicht als am wenigsten bedeutend, sondern als am jüngsten. Denn im

⁸ Im Original: „Но в душата си щастлива ли си ти? Можеш ли ти свършено (sic!) да се забравиш. Можеш ли да махнеш всякакъв страх? Най-малката смуцаваща те сенчица?“

⁹ Über die Antike und ihre Beherrschung in der Epoche der Wiener Moderne kann man sehr ausführlich in Jacques Le Riders Buch „Freud – von der Akropolis zum Sinai. Die Rückwendung zur Antike in der Wiener Moderne“ (Wien, Passagen Verlag, 2004) Auskunft bekommen.

¹⁰ Im ersten Jahrgang hat die Zeitschrift eine Auflage von 1 100 Stück. Mehr über ihren Charakter kann man in „Periodika i literatura“, Bd. 4 (Markova 1995: 154-200) lesen.

Bewertungsverhältnis zeigt Geo Milev so, wie er es kategorisch gewöhnt ist, drei Namen von Dichtern auf: „Nietzsche, Dehmel und Hofmannsthal verkörpern zusammen mit Böcklin, Klinger und Stuck die Bedeutung dieser Lebensfreude“¹¹ (Milev 1914: 173).

Seine Auswahl für eine Übersetzung von Hofmannsthal fällt auf das „Reiselied“. Ob im „Pesen na pät“ der Übersetzer nach dem auf den ersten Blick hinter der Landschaftslyrik verborgenen Zustand der Seele gesucht oder ob er geschätzt hat, dass das ein Werk ist, das leichter an den bulgarischen Leser kommen würde, können wir heute nicht entscheiden. Aber wir können feststellen, dass die erste Übersetzung des Gedichtes von Hofmannsthal in Bulgarien erfolgreich war.¹² „Reiselied“ ist ein Zehnzeiler mit Reimschema abab cde cde, im Versmaß eines trochäischen Vierhebers. Die Übersetzung von Geo Milev zeigt dieselbe formelle Charakteristik. Im Vergleich zu der späteren Übersetzung desselben Gedichtes durch Liliev wird die Angemessenheit der Übersetzung von Geo Milev ersichtlich.

Diese gelungene Wende im rezeptiven Schicksal von Hofmannsthals Dichtung in Bulgarien wird durch das allgemeine in seinem normalen Ablauf zeitweise Unterbrechen des Literaturlebens während der Kriege verlangsamt. Aber ein tragisches Schicksal werden auch einige seiner potenziellen Übersetzer wie der junge Dichter Vladimir Christov Peev (1882-1916) haben, der bei Tutrakan ums Leben kam, jedoch Übersetzungen von Schiller, Altenberg, Hofmannsthal und höchstwahrscheinlich auch von anderen deutschen Autoren hinterließ. Auch wenn diese Übersetzungen nicht besonders gelungen waren, legen sie ein Zeugnis dafür ab, dass der Appell von Penčo Slavejkov und Geo Milev über die hohe poetische Meisterschaft von Hugo von Hofmannsthal einen Widerhall unter der jungen Generation der bulgarischen Lyriker fand.

Diejenigen unter ihnen wie zum Beispiel Nikolaj Liliev, die ihre dichterische, intensive Ausbildung bereits in ihren Schuljahren begonnen hatten, kannten Hofmannsthals Gedichte. Diese Behauptung ist auf eine Praxis zurückzuführen, die im Archiv von Liliev dokumentiert worden ist: Dass die jungen Dichter untereinander nicht nur Informationen über Autoren und Bücher austauschten, sondern dass sie auch eine Art Anthologie anfertigten, indem sie nach der Reihenfolge der unter ihre Hände gekommenen Quellen Gedichte von Autoren abschrieben, die sie

¹¹ Im Original: „Ницше, Демел и Хофманстал, заедно с Бьоклин, Клиггер и Щук въплъщават смисъла на тази жизнерадост.“

¹² Später wird auch Liliev dasselbe Gedicht in seiner Auswahl miteinbeziehen, aber seine Übersetzung erlangte nur eine adäquate Form.

beeindruckten – und das ohne eine vorherige Vorbereitung durch Kenntnis von Schulen, literarischen Richtungen u. a. Im Archiv von Liliev sind einige derartige Hefte erhalten. In einem dieser Hefte befindet sich auch die schon erwähnte Abschrift von „Der Tod des Tizian“ in französischer Übersetzung. Für die vorliegende Untersuchung erwies sich das Heft Nummer 5, datiert „17/30 juli 1910 Basel“ – „Svištov, 14.01.1915“ als besonders wichtig (NLM A 1003/82, Nr. 5). Es beginnt mit Übersetzungen von Gustav Falke durch Penčo Slavejkov und Aleksandăr Balabanov, nach denen kleine Auszüge aus deutschen kritischen Texten abgeschrieben sind. Darunter stehen die Namen Hans Bethge und Hans Benzmann. Es folgen Slavejkovs Übersetzungen von Anna Ritter, Ricarda Huch, Marie Eugenie della Grazie und Nikolaus Lenau. Und gleich nach einer Bemerkung über Lenau in französischer Sprache von A. Bosset folgen „Ballade des äußeren Lebens“ und „Terzinen über Vergänglichkeit“ von Hugo von Hofmannsthal mit einem Text von H. Bethge. Weiter ist ein Auszug, der Hartleben gewidmet ist, zu lesen, und die andere Seite endet mit einigen Sätzen über die deutsche ästhetische Poesie.

Dieser bisher unbekannte Archiv-Befund korrigiert auch einige Auffassungen neben der Tatsache, dass er zeigt, wie die Rezeption ausländischer Literatur in der Privatsphäre der bulgarischen Literaten funktioniert. Bevor ich dazu übergehe, möchte ich vermerken, dass offensichtlich von der Anthologie „Deutsche Lyrik seit Lilienkron“ herausgegeben von Hans Bethge (1905; 1910 neue durchgesehene Auflage usw.) die Rede ist; dass die vordere Stelle der Abschriften in dem Heft ihre Aufzeichnung um oder ein wenig nach 1910 voraussetzt; dass neben den klaren Akzenten auf den Ästhetizismus von Hofmannsthal (Bethge 1910: XVII) und auf die Eignung seiner Poesie für ein feines Publikum soll Liliev auch den ganzen Text, der Hofmannsthal gewidmet ist, im Bethges Vorwort gelesen haben. Also sind ihm die Zeilen über die „Ballade des äußeren Lebens“ und „Terzinen über Vergänglichkeit“, in denen „das fragende Erstaunen vor dem Leben und seinen nicht greifbaren Werten“ (Bethge 1910: XXIV) unterstrichen wird, bekannt. Wie auch der Absatz, der den „Vorfrühling“ als „eins der schönsten Gedichte, die Hofmannsthal geschrieben hat“ (ibid. XXV) definiert und die vom Dichter bevorzugten Versmaße und Formen vorwiegend romanischer Herkunft beschreibt – z. B. Terzinen, jedoch auch mit den Versen der deutschen Tragödie von Lessing zusammenhängend. Der gesamte Text von Bethge gibt zwei Schlüssel zur Lektüre der Hofmannsthal's Dichtung vor: „das Nachdenkliche“ „über die Vergänglichkeit“, die zu einer „namenlosen Trauer“ führt als Inhalt und als Form – die „große Kultur seiner Verse“ und die einfache, nicht preziöse

Sprache, „wo sie am einfachsten fließt“ (ibid. XXV). In der Tat sind das gerade die inhaltlichen und formalen Charakteristika auch des reifen dichterischen Schaffens von Liliev. Deswegen müssen wir annehmen, dass Simeon Chadžikosev mit Recht behauptet:

[...] wenn ich die Frage beantworten muss, ob in dieser interessanten Verflechtung von typologischen Prozessen und Kontaktbeziehungen einigermaßen Einfluss auf das Werk von Liliev geübt hat, werde ich ohne zu zögern positiv antworten¹³.

(Chadžikosev 1992: 158)

Allerdings sollten andere Behauptungen von Chadžikosev mit Hinblick auf den Archivbefund korrigiert werden. Zum Beispiel wie folgende: „Seine Bekanntschaft mit Hofmannsthals Poesie geschah anscheinend später, nach den Kriegen, während seines Aufenthalts in Wien“¹⁴ (ebd.157). Diese Behauptung ist für die Forscher des Werks von Liliev wichtig, weil sich im Zusammenhang mit den nächsten Zeilen von Chadžikosev eine unwahre These entwickelt: „Zu dieser Zeit war Liliev bereits als Schöpfer vollendet und schuf fast sein gesamtes lyrisches Erbe [...]“¹⁵. (Chadžikosev 1992: 157f.)

In völliger Übereinstimmung mit dem letzten Satz habe ich zu bemerken, dass die Grenze dieser Begegnung um zehn Jahre zurück zu versetzen wäre, mit all den Folgen für die vorhergehende These von Chadžikosev¹⁶.

Ich habe den Deutungen von Chadžikosev nicht bloß wegen ihrer notwendigen Korrektur gebührende Aufmerksamkeit gewidmet, sondern auch weil sie heute noch der einzige methodologische Hinweis auf die Beziehungen des „bulgarischen Symbolismus und des deutsch-

¹³ Im Original „[...] ако трябва да отговоря на въпроса дали при това интересно сплитане на типологически процеси и контактологични връзки е оказало някакво влияние върху творчеството на Лилиев, без колебание ще отговоря положително.“

¹⁴ Im Original: „Запознанството му с поезията на Хофманстал явно е станало покъсно, след войните, по време на престоя му във Виена.“

¹⁵ Im Original: „По това време Лилиев е вече напълно завършен като творец и е сътворил почти цялото си лирическо наследство [...]“

¹⁶ In einem ähnlichen Licht sollen auch sämtliche Thesen aus dem Kapitel „Der bulgarische Symbolismus und der deutsch-österreichische Modernismus“ in seinem Buch „Das Ewige in der Vergänglichkeit“ überprüft werden, das den Anspruch hat, „die Wege für künftige Forscher zu markieren“ (Chadžikosev 1987: 111).

österreichischen Modernismus“ in Bulgarien bleiben. In den Hypothesen des bulgarischen Forschers wurden keine Transferprozesse im Ganzen verfolgt, und es sind sogar ihre Schlüsseltopoi nicht in Erwägung gezogen wie zum Beispiel einer der beiden im Transferprozess bedeutsamsten Momente im Zusammenhang mit Hofmannsthals Schaffen in Bulgarien – die Veröffentlichung von einem Zyklus seiner Gedichte in der Übersetzung von Nikolaj Liliev mit Anmerkungen von Prof. Bojan Penev über den Autor unter dem Pseudonym A. M. in der Zeitschrift „Zlatorog“. Das kommt 1922 in Heft 3-4, März-April, im dritten Jahrgang der Zeitschrift zustande. Der Zyklus befindet sich auf den Seiten 175-179 unter dem Titel „Chugo fon Hofmanstal. Stichotvorenija“, und der Artikel von Bojan Penev – in der Kolumne „Pregled“ auf den Seiten 252-255. Damit wird die erste Transferphase des Hofmannsthals Werk nach Bulgarien, die unsystematisch vorläuft, beendet. Sie ist ein klarer Beweis, dass die sich noch entwickelnde poetische Sprache in Bulgarien Schwierigkeiten mit einer komplexeren Dichtung begegnet.

LITERATUR

- Bethge 1910:** Bethge, H. *Deutsche Lyrik seit Liliencron*. Leipzig: Verlag Hesse um 1910.
- Brandstetter 2007:** Brandstetter, G. Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog „Furcht“. // Elsbet Dangel-Pelloquin (Hg.). *Hugo von Hofmannsthal*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, S. 41-61.
- Chadžikosev 1987:** Хаджикосев, С. *Вечното в преходността*. [Chadzhikosev, S. *Vechnoto v prechodnostta*.] София: Български писател, 1987.
- Chadžikosev 1992:** Хаджикосев, С. Към типологията на импресионизма в лириката. С оглед творчеството на Хофманстал и Лилиев. [Chadzhikosev, S. *Kam tipologiyata na impresionizma v lirikata. S ogled tvorchestvoto na Hofmanstal i Liliev*.] // С. Хаджикосев. *Сред шедьоврите на западноевропейската литература*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 148-158.
- Hofmanstal 1910:** Хофманстал, Хуго фон. Смъртта на Тициан. [Hofmanstal. *Smartta na Tician*.] // *Демократически преглед*, 1910, с. 955-962.
- Hofmanstal 1911:** Хофманстал, Хуго фон. Страх. [Hofmanstal. *Strah*.] // *Дневник*, № 3132, 05.05.1911, стр. 1.

- Hofmannstahl 1979:** Hofmannsthal, Hugo von. *Gedichte. Dramen I.* 1891-1898. Fr/M: S. Fischer Verlag 1979.
- Hofmannstahl 1979a:** Hofmannsthal, Hugo von. *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen.* Fr/M: S. Fischer Verlag 1979
- Hofmannsthal 1991:** Hofmannsthal, Hugo von. *Sämtliche Werke XXXI.* Erfundene Gespräche und Briefe. Herausgegeben von Ellen Ritter. Fr/M: S. Fischer Verlag, 1991.
- Jordanov 1994:** Йорданов, Ал. Демократически прелед [Yordanov, Al. Demokraticheski pregled.] // *Периодика и литература*, т. 3, с. 5 – 51.
- Markova 1995:** Маркова, Р. Листопад. [Markova, R. Listopad.] // *Периодика и литература*. т. 4, с. 154-200.
- Milev 1914:** Милев, Г. Литературно-художествени писма от Германия. [Milev, G. Literaturno-hudozhestveni pisma ot Germaniya.] // *Листопад*, 1914, № 24, 173 – 174.
- Pryaporec 1909:** Народен театър. // *Пряпорец*, 31.10. 1909, стр. 2.
- Slavejkov 1911:** Славейков, П. *Немски поети*. [Slaveykov, P. Nemski poeti.] София: Ал. Паскалев, 1911.
- Szondi 1975:** Szondi, P. *Das lyrische Drama des Fin de siècle.* Fr/M: Suhrkamp, 1975.
- Es wurden auch Archiveinheiten des Nationalen Literaturmuseums in Sofia verwendet: NLM A 1003/82, Nr. 5.

**VREMENSKA PARADOKSIJA U ROMANU ČAROBNA GORA
THOMASA MANNA**

*Maja Ćutić Gorup
Sveučilište u Rijeci*

**TEMPORAL PARADOXICALITY IN THOMAS MANN'S
THE MAGIC MOUNTAIN**

*Maja Ćutić Gorup
University of Rijeka*

Temporal paradoxicality in Thomas Mann's *The Magic Mountain* is present both on the level of sentences and text and, progressively, as permeating the entire novel. In this analysis the inductive method is used, i.e. after compiling a complete list of all temporal paradoxicalities the author analyses them and draws conclusions. Examples of paradoxicalities will reveal the striking cause-effect relationship between the events – this complicates and problematizes the entire novel and encourages the reader to think and to try to decipher dialectic contradictions.

Key words: temporal paradoxicality, The Magic Mountain, Thomas Mann

O terminu i pojmu paradoksije

Termin paradoksija, prema grčkoj riječi 'παράδοξον' (παρά, protiv i δόξα, mišljenje), znači nešto neočekivano, sve što predstavlja izuzetak od uvriježenog, a neobičnost je po iznošenju ili izlaganju misli kojima je zajedničko da su izražene u protivnostima.¹ Postoji očigledan razlog zbog kojeg se te misli ne mogu izraziti samima sobom nego svojim antipodima. Bilo da je taj razlog psihološki ili kakav drugi, mi ga ne namjeravamo slijediti u tolikom broju primjera nego samo obilježiti kao pojavu. Paradoksija je prema tome svaka tvrdnja suprotna očekivanju ili općem mišljenju. Ona slijedi načelo koje je imanentno neizrečenim sudovima a suprotno izrečenima. Kraj sve svoje neobičnosti to načelo je u krajnjem preispitivanju

¹ Usp. Biti 1997; Simeon 1969; Solar 1989; Užarević 1990.

istinito. Po ovome je paradoksija jedna vrsta neizravne stilske eminentno književne figure jer piscima služi radi jačeg efekta u izražavanju. Ona može biti sekundarno i filozofijska kategorija, ali je njen način prezentacije književni. U književnome tekstu možemo je razlikovati kao oksimoron, odnosno leksičku paradoksiju („mrtvi život⁹“) (Mann 1994.b: 350.), na drugoj pak strani kao sintaktičku figuru paradoksije u domeni pojava figura događanja. Paradoksija kao oksimoron će sa svojom pojavnošću zadržati prvenstveno mjesto u lirici ili u aforizmu dok će njen sintaktički vid označavati puno više stvari u neskladu te istovremeno začuđenost tim stvarima. Paradoksija se ne temelji na dualističkom odnosu u izražavanju misli nego se radi o duplicitetu tj. prevladavanju dualizma. Na Čarobnoj gori se paradoksalno isprepleću život i smrt, zdravlje i bolest, vrijeme i zbivanje... Primjeri paradoksija ukazat će na paradoksalnu uzročno-posljedičnu povezanost događaja koja na taj način komplicira i problematizira cijeli roman te potiče čitatelja na razmišljanje i dešifriranje dijalektičkog protuslovlja. Figura paradoksije dinamično prenosi piščeve poruke, a čitatelj se suočava s esencijalnim problemima. U romanu postoji niz paradoksalnih slučajeva koji naglo i drastično mijenjaju ljudsku sudbinu: posjetilac postaje bolesnik, a bolesnici žive intenzivnije od zdravih ljudi.

Roman je objavljen 1924. godine te prikazuje svijet bez zajedničkih vrijednosti na početku 20. stoljeća uoči izbivanja Prvog svjetskog rata. To je povijesno gledano vrijeme koje bi trebalo predstavljati početak stoljeća mira i humanosti, a iznjedrilo je najveće i najgroznije sukobe i genocide te životne vrijednosti učinilo relativnim, nestalnim i nedeterminiranim. Kao takvo ono je svakako vrijeme paradoksalnih pojava te ne čudi što je paradoksija postala oblikovni princip ovoga romana. Isprepletanje fizikalnog i subjektivnog vremena u romanu je iznimno važno za prikazivanje stanja europskog duha u vrijeme uoči izbivanja Prvog svjetskog rata i sistema vrijednosti koje su pokopane u ruševinama tog strašnog sukoba. Značajna su nam Einsteinova otkrića s početka stoljeća koja su znatno doprinijela relativiranju osnovnih fizikalnih veličina što se naročito manifestiralo u protoku vremena na Čarobnoj gori.² Analiza je pokazala da su u romanu zastupljene vremenska, klimatska, medicinska, životna, građanska, politička i već na samom početku poglavlja spomenuta leksička paradoksija. One kao naočigled suprotstavljene teze progresivno prožimaju čitavo djelo, međusobno se isprepleću te na taj način čine jedinstvenu oblikovnu podlogu romana. U ovom radu iznijet ćemo rezultate istraživanja vezane uz vremensku paradoksiju te ćemo se pri tome

² Usp. Einstein 1992.

služiti induktivnom metodom, tj. nakon sabiranja vremenskih paradoksija uslijedit će njihova analiza i zaključak.

Ovo poglavlje završit ćemo opomenom gospodina Settembrinija koja u sebi objedinjuje dojmove izazvane paradoksalnošću:

Vrlo dobro. Jedva čekam da vidim vašu prvu zbirku aforizama. Možda još nije kasno da vas zamolim da u njoj povedete računa i o nekim našim razmatranjima o opasnostima koje čovjeku prijete od paradoksa.

(Mann 1994.b: 294.)

Vremenska paradoksija u romanu *Čarobna gora*

Čarobna gora Thomasa Manna prvenstveno je roman o vremenu – ‘Zeitroman’. U svom poznatom predavanju *Einführung in den Zauberberg* za studente Sveučilišta Princeton Thomas Mann je naglasio da se radi o romanu vremena u dvostrukom smislu: s jedne strane povijesno gledano tako što djelo pokušava prikazati sliku jednog vremenskog perioda, predratnog vremena u Europi, i zbog toga što vrijeme predstavlja predmet romana koji nije obrađen samo kao iskustvo glavnog junaka, nego prožima čitavo djelo. (Mann 1960: 611.–612.) Upravo je zbog toga paradoksalna autorova tvrdnja u *Nakani* da „priča ne zahvaljuje stupanj svoje starine samom vremenu“ (Mann 1994.a: 7.) te da zanimljivost ili nezanimljivost neke priče ne ovisi o prostoru i vremenu, nego da je zabavno samo ono što je temeljito. „Valjda neće, za ime Božje, biti baš sedam godina!“ Mann ovdje upotrebljava i ironiju, jer svatko tko je *Čarobna gora* barem jednom već pročitao, zna da će Hans Castorp u bolnici provesti upravo sedam godina.

U potpoglavlju *Ekskurs o osjećaju za vrijeme* raspravlja se o subjektivnom doživljaju fizikalnog vremena koji se temelji na vremenskoj paradoksiji. Pripovjedač tvrdi da o dosadi postoje pogrešne predodžbe. „Općenito se misli da zanimljivost i novost sadržaja »ubijaju« vrijeme, to jest da ga skraćuju, a da monotonija i praznina otežavaju i kočje njegov tok. To nije bezuvjetno točno.“ (Mann 1994.a: 127.) Iako se Castorp prilikom dolaska u sanatorij upoznaje sa životnim navikama, klimom, ljudima, protokom vremena i prostorom, te mu je život na taj način ispunjen novim sadržajima, pripovjedač objašnjava da je „navikavanje obamrlost ili malaksalost osjećaja za vrijeme, pa to što nam u mladosti godine polako prolaze, a poslije život sve brže protječe i leti, zacijelo je također u vezi s navikavanjem.“ (Mann 1994.a: 127.)

Hans Castorp se, kao što smo već rekli, nakon dolaska u sanatorij upoznaje s kolektivnim doživljajem vremena na Čarobnoj gori koji se razlikuje od protoka vremena u „ravnici“, kazali bismo najjednostavnije, u tome što malo vremena prolazi brzo, dok puno vremena prolazi polako (jer ga očigledno ima u velikim količinama).

– Smiješno je, zbilja je smiješno, kako je čovjeku na nepoznatom mjestu vrijeme isprva dugo. To jest... Dakako da ne može biti ni govora o tome da mi je dosadno, naprotiv, mogu slobodno reći da se kraljevski zabavljam. Ali, kad se malo osvrnem za sobom, u retrospektivi dakle, razumiješ, pričini mi se da sam ne znam koliko dugo već ovdje gore... To nema ama baš nikakve veze s mjerenjem vremena, pa ni s razumom nema ama baš nikakve veze, to je čista stvar osjećaja.

(Mann 1994.a: 128.)

Nakon što Castorp izgubi osjećaj za vrijeme, polako se i čitatelj gubi u cirkularnom protoku vremena čime je „zadaća epskoga skladanja s pomoću provodnih motiva ispunjena.“ (Žmegač 1994: 476.) Ova cirkularnost protoka vremena obrađena je inače od strane Lothara Fietza.³ Spomenuli smo da broj sedam ima posebnu ulogu u romanu kakva mu je uloga i u narodnom predanju i u romantičnoj bajci, a ta je karizma začaranosti. Castorp boravi sedam godina na Čarobnoj gori, a knjiga je podijeljena na sedam poglavlja. Međutim, ne pripada svakom poglavlju po jedna godina. Mann je i ovdje pokazao svoj kompozitorski talent kojem se čudi čak i pripovjedač na početku petog poglavlja *Juha vječnosti i nenadana jasnoća*.

Naime, dok je naše izvješće o prva tri tjedna boravka Hansa Castorpa kod ovih ovdje gore (dvadeset i jedan ljetni dan, koliko je, prema ljudskom predviđanju, uopće trebao trajati taj boravak) progutalo svu silu prostora i vremena, čija otegnutost isuviše odgovara našim samo upola priznatim očekivanjima – opisivanje iduća tri tjedna njegova boravka na ovome mjestu neće ni izdaleka iziskivati toliko redaka, pa ni riječi ili trenutaka, koliko je onaj prikaz zahtijevao stranica, araka, sati i radnih dana: već vidimo da će ta tri tjedna proći, minuti u tren oka.

(Mann 1994.a: 221.)

Pripovjedač u petom poglavlju upozorava na opasnost koja i Hansu Castorpu prijete od poimanja paradoksa.

³ Usp. Fietz 1966: 161. – 183.

Zasad će biti dostatno da se svi sjetimo kako nam brzo prolaze dani, pa i dug niz dana, kad ležimo bolesni u krevetu: to je uvijek jedan te isti dan, a kako je uvijek isti, nije zapravo ispravno govoriti o »ponavljanju«; prije bi trebalo govoriti o istovjetnosti, o nepomičnoj sadašnjosti ili o vječnosti. O podne ti donesu juhu kao što su ti je jučer donijeli i kao što će ti je sutra donijeti. U istom trenu obuzme te nešto čudno – ne znaš ni sam kako ni otkud, dok gledaš kako ti donose juhu, zavrti ti se u glavi, oblici se vremena rasplinu i stope i otkrije ti se da je pravi oblik postojanja fiksna sadašnjost u kojoj ti vječno donose juhu. Međutim, govoriti o dosadi, u vezi s vječnošću, bilo bi paradoksalno, a paradoksa ćemo se kloniti, pogotovo kad je riječ o ovom našem junaku.

(Mann 1994.a: 222.)

I raspored sadržaja u romanu prati vremensku paradoksiju. U prva tri poglavlja opisana su dva dana, a peto, šesto i sedmo poglavlje obuhvaćaju cijele godine. U *Čarobnoj gori* se vrijeme poput lika, ali na skoro magički alkemistički hermetски način dakle spiritualno miješa u život i sudbine pacijenata sanatorija. Liječenje je skupo pa je u interesu uprave dugotrajno liječenje pacijenata koje se svodi uglavnom na ustanovljavanje bolesti i praćenje njenog tijeka dok su izliječenja vrlo rijetka pojava. Boravak u sanatoriju se redovito produljuje, što ne izaziva čuđenje aklimatiziranih pacijenata s obzirom na to da je na Čarobnoj gori jedan mjesec najmanja vremenska jedinica.

– Zna li da će za pet dana biti opet prvi?... Prvi listopada, vidjela sam na kalendaru u upravi. To je već drugi koji provodim u ovom zabavištu. Eto, ljeto je prošlo, ukoliko ga je i bilo, prevarili su nas za ljeto, kao što su nas i inače općenito prevarili za život.

(Mann 1994.a: 265.)

Ljubavne veze među pacijentima u sanatoriju svode se na flertove za vrijeme noćnih posjeta ili tijekom obligatnog ležanja. Pacijenti poput gospođe Stöhr ostavili bi upaljenu stolnu svjetiljku na balkonu i otišli u Davos u Englesku četvrt kako bi se što bolje zabavili. Takvi odnosi, koji ne obvezuju partnere, činili su život u sanatoriju zanimljivijim i uzbudljivijim, a njihov je smisao bilo ispunjenje vremena u ljubavnom užitku. Vrijeme i sadržaj romana ispunjavaju i tračevi vezani uz ljubavne intrige. Prava ljubav među pacijentima ne može se realizirati jer je za nju potrebno vrijeme koje je pisac paradoksalno zaustavio. S time u vezi su i sudbine određenih likova koje naglo prekidaju moguću pravu ljubav kao što općenito onemogućavaju izgradnju determiniranih odnosa. Marusja

privlači Joachimovu pažnju i oni se zajedno doimaju „turobno i nesvjesni sebe da ih je valjalo smatrati izrazito civilnim.“ (Mann 1994.a: 141.) Međutim, Joachim donosi odluku o odlasku u „ravnicu“, u vojsku, a time se prekida daljnji razvoj odnosa. Castorpova i Klavdijina ljubavna veza doživljava vrhunac i kraj u noći karnevala jer Klavdija odlazi.

Dobro, neka ti bude... Pusti me da opet sanjam nakon što si me tako okrutno probudila tom budilicom svoga odlaska. Sedam mjeseci pod tvojim pogledima... A sad, kad sam se stvarno upoznao s tobom, ti mi kažeš da odlaziš!

(Mann 1994.a: 408.–409.)

Klavdija ne želi obveza prema Hansu Castorpu. Naziva ga princem Karnevalom, malim dobrijanom ili malim građaninom i ne vjeruje u ostvarenje njihove ljubavi. Castorp, koji nasuprot tome vjeruje u ljubav, pa je čak smatra i uzrokom svoje bolesti, postaje – na paradoksalni način - parodija samog sebe.

U šestom poglavlju *Čarobne gore* pod naslovom *Promjene* pripovjedač komentira odnose vremena i prostora. Ovdje ćemo još jedanput spomenuti ime Alberta Einsteina koji je došao do zaključka da su ove dvije fizikalne veličine zapravo relativne u svom suodnosu.

Je li vrijeme funkcija prostora? Ili obratno? Ili su oboje identični? Pitaj samo dalje! Vrijeme je djelatno, ono ima glagolsko svojstvo, ono „proizvodi“. A što to proizvodi? Promjenu! *Sada* nije *onda*, *ovdje* nije *ondje*, jer između njih leži gibanje. Ali, kako je gibanje, po kojem se vrijeme mjeri, kružno, zatvoreno u samo sebe, gibanje i promjena su jedno te isto i gotovo bi se mogli označiti kao mir i mirovanje; jer *onda* se neprestano ponavlja u *sada*, *ondje* u *ovdje*. A kako se, nadalje, konačno vrijeme i omeđen prostor ne mogu zamisliti ni uz najbolju volju, ljudi su odlučili da vrijeme i prostor „zamisle“ kao vječne i beskonačne...

(Mann 1994.b: 5.)

S obzirom da se zbivanje, vrijeme i prevladavanje prostora u *Čarobnoj gori* vrte u hermetičkom krugu – što je najslikovitije prikazano kao Castorpovo bezizlazno kruženje na skijama uoči snježne mećave – postiže se dojam njegove statičnosti, nezbivanja i nekretanja. Vrijeme kao da paradoksalno stoji poput „sata bez kazaljke“. (Žmegač 1982: 31.)

Ali ovdje kod nas gore poremećen je taj red i taj sklad, prvo zato što ovdje nema pravih godišnjih doba, kao što si i sam jedanput rekao, nego ima samo ljetnih i zimskih dana ispremiješanih pêle – mêle, a osim toga, ovdje čovjek uopće nema osjećaja da vrijeme prolazi, tako da kad dođe nova zima, ona nije nimalo nova nego opet ona stara...

(Mann 1994.b: 88.)

U sedmom poglavlju *Čarobne gore* pod naslovom *Šetnja po morskom žalu* pripovjedač govori da je vrijeme „element pripovijesti kao što je i element života – neraskidivo vezano s njom kao i s tijelima u prostoru. Ono je i element glazbe, koja ga mjeri i raščlanjuje čineći ga u isti mah zabavnim i dragocjenim...“ (Mann 1994.b: 241.) Ljudi – kako tvrdi pripovjedač – u poremećenim prilikama vrijeme ne produljuju, nego znatno skraćuju. Castorp ne može razlikovati pojmove „još“ i „opet“ pa iz njih proizlaze „uvijek“ i „vječno“, koji su izvan vremena. I kao što su znanstvenici u srednjem vijeku tvrdili da je vrijeme iluzija, tako je i na Čarobnoj gori pravo stanje stvari jedno nepromjenljivo *sada*. (Mann 1994.b: 249.) Schopenhauer je u svom djelu *Svijet kao volja i predodžba* napisao da „mi moramo jasno saznati da je forma pojave volje, dakle, forma života ili realiteta, zapravo sama sadašnjost, a ne budućnost niti prošlost. Budućnost i prošlost jesu jedino u pojmu, postoje samo u povezanosti saznanja, ukoliko ono slijedi načelo razloga. Nijedan čovjek nije živio u prošlosti, i nitko nikad neće živjeti u budućnosti; samo je sadašnjost forma cijelog života, a ona je i njegovo sigurno vlasništvo koje mu se nikad ne može oduzeti.“⁴ (Schopenhauer 1984: 18.) Iako i sam čitatelj tijekom čitanja romana gubi osjećaj za vrijeme, on itekako uočava prisutnost znanstvenih spoznaja i povijesnih prilika u romanu. „Trebalo imati na umu da je osnovna zamisao romana – zbivanje u »hermetičnu« krugu – nametnula ograničenje na intelektualne iskaze suvremene povijesti.“ (Žmegač 1994: 483.) Zato roman obiluje dugim raspravama, razgovorima i dijalozima koji se vode tijekom isto tako dugih šetnji pa se na taj način prevladavaju prostor i vrijeme. Takve romane ispunjene disputom kao radnjom pisali su austrijski pisci sredinom prošlog stoljeća, primjerice B. Frischmuth, H. Eisendle, P. Handke i Thomas Bernhard. Čitatelj, koji se ne razumije u stanje europskog duha uoči Prvog svjetskog rata, teško će moći pratiti Mannovu tehniku proznog izraza. U izolaciji od „ravnice“ kao svakidašnjice Castorp, Settembrini, Naphta, Peeperkorn i Klavdija razmišljaju i vode razgovore, iz kojih možemo zaključiti da sanatorij predstavlja prijeratnu Europu koju treba dugo liječiti, a da su njeni građani

⁴ U autoričinom prijevodu.

upravo bolesnici Berghofa. Castorp je običan i sasvim prosječan Nijemac, pod utjecajem Istoka i Zapada te do „Udara groma“ ostaje neutralan. Tada odlazi u rat protiv Istoka (Rusija) i Zapada. Settembrini zastupa zapadnjačke ideje: humanizam, prosvjetiteljstvo, republiku, demokraciju, a Naphta im suprotstavlja srednjovjekovnu skolastiku i novovjeki komunizam. Klavdija je sa svojim stavovima tipičan predstavnik Istoka.

E pa, čini se da moral ne bi trebalo tražiti u vrlini, što će reći u razumu, disciplini, dobrim običajima, poštenju, nego prije na suprotnoj strani, hoću reći: u grijehu...

(Mann 1994a: 410.)

Sanatorij raspolaže najnovijim dostignućima medicinske tehnike (Röntgen-aparat, razvijanje streptokoka), a uprava je nabavila i gramofon. Isto tako u predavanjima doktora Krokowskog možemo uočiti utjecaj Freudove psihoanalize. Međutim, ideje povijesnog vremena u romanu ne služe samo kao uvid u povijesne prilike, nego su također manifestacija psihičkih stanja nekih bolesnika kod kojih bolest potiče razvijanje mašte ili priječi bavljenje drugim stvarima. (Mann 1994.b: 483.) Mannov pripovjedač tvrdi da vrijeme ima svoju objektivnu zbilju tek, ukoliko je djelatno. Jedino se mrtav čovjek „rastao s ovim svijetom; on ima mnogo vremena, odnosno uopće ga nema – u osobnom smislu.“ (Mann 1994.b: 245.–246.) Zbog toga je kod Hansa Castorpa opasno psihičko doživljavanje doba u kategorijama „uvijek“ i „vječno“ jer su one izvan vremena. Ovakav paradoksalni odnos između vremena i smrti temelji se na Schopenhauerovom učenju, prema kojem rađanje i smrt pripadaju životu koji se javlja u jedinkama koje nastaju i nestaju. One tvore prirodu u kojoj su vrijeme i prostor beskonačni, a njeno bivanje besmrtno. U svom djelu *Svijet kao volja i predodžba* navodi kao primjer Grke i Rimljane koji su ocrtavali sarkofage prizorima iz života, kako bi se poručilo da besmrtna priroda predstavlja pojavu – a i ispunjenje volje za životom. „Forme te pojave jesu vrijeme, prostor i kauzalitet.“⁵ (Schopenhauer 1984: 15.)

Zaključak

Pišući prvotno *Zauberberg* kao novelu Thomas Mann stvorio je svoje i po njegovom mišljenju najsmislenije djelo. Nastao je roman vremena u kojem autor prikazuje krizu građanskog društva uoči Prvog svjetskog rata i koji govori o fizikalnom i subjektivnom vremenu. Vrijeme i zbivanje kreću

⁵ U autoričinom prijevodu.

se na Čarobnoj gori u hermetičnom krugu tako da vrijeme postaje sat bez kazaljke, a jedina karakteristika zbivanja je ta da se ništa ne zbiva. *Čarobna gora* je isto tako i 'Bildungsroman' jer glavni lik Hans Castorp u bolničkoj atmosferi psihički i intelektualno sazrijeva proživljavajući niz osobnih iskustava (susret sa smrću u snijegu, Joachimova i Peeperkornova smrt, ljubav prema Klavdiji) te proučavajući medicinske knjige i glazbu. Na Castorпов razvoj utječu također Naphta i Settembrini koji ga žele svaki pridobiti za sebe, ali on ostaje neutralan. Važno je kad govorimo o ovom djelu istaći da je to i intelektualni roman jer sadrži brojne eseje iz pedagogije, povijesti, medicine, teologije, politike, filozofije i glazbe. Zbog svog esejističkog diskursa Mann je i preteča postmodernizma.⁶ I na kraju *Čarobna gora* je i roman društva, jer autor – iako mu to nikako nije primarno – kroz esejističko štivo, što ga prenose pripovjedač i likovi, daje politički i društveni okvir prijerantog vremena koje je sve dotadašnje spoznaje i vrijednosti okrenulo naopako, a čovjeku ponudilo strah i neizvjesnost. Razdoblje prije Prvog svjetskog rata vrijeme je u kojem se odvija radnja romana koja završava izbijanjem svjetskog sukoba. Darwinova teorija poljuljala je čovjekovu vjeru u božansko porijeklo, a Karl Marx je u svom *Kapitalu* iznio tezu o bogaćenju pojedinaca u kapitalizmu koja se temelji na nepoštenoj raspodjeli dobara, sredstava za rad i dobitka. Nastala je komunistička ideja koju će mnogi državnici pokušati provesti u praksu. Znanost je na svim područjima velikim koracima išla naprijed. Usavršavalo se i oružje. Krupno građanstvo europskih zemalja pokazivalo je imperijalističke tendencije. Likovi romana *Čarobna gora* predstavljaju nositelje građanskih protivurječnih ideja koje međusobno isključuju jedna drugu ili se isprepleću tako da je zbog višeznačnosti teško razdvojiti što tko misli. Na taj način se ideje, misli i stavovi relativiraju i postaju životni za krizno vrijeme koje autor želi prikazati. S obzirom na protivurječja, dvoznačnosti i višeznačnosti, kojima je Mann želio prožeti svoj roman, najprikladnija za njegovo oblikovanje bila je figura paradoksije prikladna općenito za osporavanje. Paradoksija je uočljiva posvud: i na leksičkom („mrtvi život“), rečeničkom („život je umiranje“) kao i na tekstualnom nivou, te prema tome prožima čitav roman. Analiza je pokazala da roman sadrži vremensku, klimatsku, medicinsku, životnu, građansku, političku i leksičku paradoksiju. Vremenska paradoksija na *Čarobnoj gori* uvjetovana je psihičkim doživljajem vremena. Kad su svi dani isti, onda su svi dani kao jedan, a u potpunoj dosadi najdulji bi život prošao u tren oka. Castorp nakon dolaska

⁶ Usp. Flaker, Škreb 1964; Protrka 2001; Sekulić, Škreb, Žmegač 1981.

u sanatorij poprima taj začarani kolektivni osjećaj vremena koje stoji. Roman *Čarobna gora* komponiran je u skladu s protokom vremena u „visinskom svijetu“. Prva tri poglavlja opisuju samo dva dana, a peto, šesto i sedmo poglavlje cijele godine. Konačni cilj Mannove kompozicije je da i čitatelj poprimi paradoksalni osjećaj vremena što mu i uspijeva. Ljubavne veze među pacijentima svode se na flert kako bi se vrijeme ispunilo užitkom. Prava ljubav se ne može ostvariti jer je pisac vrijeme, potrebno za nju, na paradoksalni način zaustavio. Iako čitatelj poput likova romana gubi osjećaj za vrijeme, on uočava intelektualne iskaze o znanstvenim spoznajama i povijesnim događajima. Radnju romana čini konverzacija zbog zbivanja u hermetičkom krugu. Romani disputa, koje su kasnije pisali i drugi pisci sredinom i krajem stoljeća (Eisendle, Handke, Bernhard), sastoje se od dugih rasprava koje se vode tijekom isto tako dugih šetnji, pa se na taj način prevladavaju i prostor i vrijeme. Ovakvo njegovo viđenje nije se moglo polučiti bolje nego tehnikom osporavanja, rekli bismo skoro njenom poetikom, po kojoj je opovrgavanje društvene neistine etički čin. Duh protivurječnosti nalazi svoju formu i svoj stil upravo u paradoksiji, ironičkom i neizravnom iskazu kojemu je strana afirmativnost. Na jednome mjestu svog eseja o prevođenju (*Elend und Glanz der Übersetzung*, 1956) kaže veliki Ortega y Gasset kako paradoksija ima više smisla u opovrgavanju neistine, nego u iskazivanju istine. Njeno nije afirmacija, niti ikakvo dokazivanje; njena je poetika osporavanje. Logično je da se posumnja u opća mjesta takozvane istine kao dijela kolektivne društvene laži – i to baš strategijom kompleksne paradoksije iz pera nesklonjivog intelektualca. Njegovo je poslanje u autorskom liku Thomasa Manna većinom u tome, da drukčije misli, kako bi unio nemir ondje gdje vlada ustajalost kao lažno jamstvo sigurnosti.

LITERATURA

Biti 1997: Biti, V. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.

Einstein 1992: Einstein, A. *Moja teorija*. Zagreb: Izvori, 1992.

Fietz 1966: Fietz, L. Strukturmerkmale der hermetischen Romane Thomas Manns, Hermann Hesses, Hermann Brochs und Hermann Kasacks. // *Deutsche Vierteljahrsschrift*, sv. 2., 1966., 161.-183.

Flaker, Škreb 1964: Flaker, A. i Škreb, Z. *Stilovi i razdoblja*. Zagreb: Matica hrvatska, 1964.

Mann 1960: Mann, T. *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze*. Bd. 9., 10., 11. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.

- Mann 1994a:** Mann, T. *Čarobna gora*, sv. 1. Zagreb: Školska knjiga, 1994.
- Mann 1994b:** Mann, T. *Čarobna gora*, sv. 2. Zagreb: Školska knjiga, 1994.
- Protrka 2001:** Protrka, M. Postmodernizam i novopovijesni roman. // *Drugi hrvatski slavistički kongres. Zbornik radova*, sv. 2. Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2001, 413 – 418.
- Schopenhauer 1984:** Schopenhauer, A. *Svijet kao volja i predodžba*, sv. I/2. Beograd: Grafos, 1984.
- Sekulić, Škreb, Žmegač 1981:** Sekulić, Lj., Škreb, Z., Žmegač, V. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Scriptor Verlag, 1981.
- Simeon 1969:** Simeon, R. *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, sv. 2. Zagreb: Matica hrvatska, 1969.
- Solar 1989:** Solar, M. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1989.
- Užarević 1990:** Užarević, J. *Književnost, jezik, paradoks*. Čakovec: TIZ «Zrinski», 1990.
- Žmegač 1982:** Žmegač, V. *Istina fikcije: Moderni njemački pripovjedači*. Zagreb: Znanje, 1982.
- Žmegač 1994:** Žmegač, V. *Roman fizikalnoga i povijesnoga vremena. Čarobna gora*, sv. 2. Zagreb: Školska knjiga, 1994.

SURRÉALISME RÉVOLUTIONNAIRE 1935

Lourdes Terrón Barbosa
Université de Valladolid

REVOLUTIONARY SURREALISM 1935

Lourdes Terrón Barbosa
University of Valladolid

The present article highlights the existence of the Surrealist group Rupture and its activity in La Louvière, Belgium, and in the province of Hainaut in the years 1934 through to 1935. The peculiarity of this movement, compared to the surrealist movement in Brussels, is that it contains an anarchist and revolutionary component and ideology, with different connotations and some peculiar features at variance with the Belgian streamline. Thus, art is transformed into the best excuse to liberate the revolutionary conscience of the proletarians willing to transform society. This movement has not been extensively studied outside the core surrealist movement of Belgium located mainly in Brussels. The present research study will disclose to the reader who the main representatives of the group are: Achille Chavée, Marcel Havrenne, Albert Ludé and Marcel Parfondry. Later Fernand Dumond joined the group of Mons. The principal artistic manifestations of Rupture will also be exhibited in the Surrealist exhibition of La Louvière in 1934, together with the birth of the journal *Mauvais Temps* in 1935 that published only one number and very few copies.

Key words: Surrealism, literature and art in the interwar period, 20th-century literature, art, anarchy and revolution

1. Rupture: mémoire et anatomie du territoire

Fondé chez Albert Ludé à Haine-Saint-Paul, le 29 mars 1934, le groupe Rupture instala son siège au café liégeois à La Louvière. Il comptait quatre membres: Achille Chavée, André Lorent, Albert Ludé et Marcel Parfondry. Les statuts prévoyaient que tous les adhérents devaient être de gauche. Une citation reprise en avant-propos dans la revue *Mauvais*

*Temps*¹, publiée par le groupe Rupture, situe parfaitement le climat dans lequel devaient agir ceux qui étaient appelés à coopérer à l'entreprise: « *L'émancipation des travailleurs sera l'oeuvre des travailleurs eux-mêmes* » (Marx 1979: 227).

D'autre part, Rupture entra rapidement en contact avec des organismes réputés non conformistes, tels que « L'Action Socialiste », puis « L'Action Socialiste Révolutionnaire », de Walter Dauge, « Le Rouge et le Noir », de Fontaine, « La Critique Sociale », « Masses » et des groupements de travailleurs exclus du Parti Communiste, ou encore des hommes comme Hem Day.

2. Dénomination: poésie et révolution

Le titre que le groupe s'était donné couvrait des activités à la fois surréalistes et politiques. Il indiquait clairement qu'il ne considérait pas son activité comme exclusivement surréaliste et que le contenu politique de cette activité ne pouvait être envisagé comme l'émanation d'une formation proprement politique.

Sans doute, sans désavouer les méthodes d'action qui étaient propres au surréalisme (scandale-actes subversifs ou sacrilèges) dont le caractère corrosif apparaissait comme particulièrement tonique, Rupture était-il plus imprégné par le côtoiement quotidien d'une réalité sociale au sein d'une classe ouvrière qui se défendait dans des organisations et par des méthodes d'action qui lui étaient propres. Toutefois, il souhaitait, et les mots d'ordre inscrits en tête de ses statuts² l'indiquent clairement, « *forger des consciences révolutionnaires-élaboration d'une morale prolétarienne* » (Chavée 1980: 166), étendre à la conception de la vie une forme de conscience au niveau le plus élevé, en fait, d'une tentative de fondre en un même alliage la lutte ouvrière et l'entreprise de libération totale mise en avance par le surréalisme.

3. Naissance du groupe. Cronotopie

L'exaltation et l'espoir causés par la révolution d'octobre, le désir de voir s'affermir le premier état socialiste et de voir s'étendre au reste du monde les conquêtes de la révolution n'étaient pas près de s'éteindre. Les dangers auxquels elle s'était heurtée et se heurtait encore, du fait des démocraties sorties victorieuses de la guerre, imposaient le dégoût.

¹ *Mauvais Temps 1935*. Revue du groupe. Reproduite par Marcel Mariën in *L'Activité Surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, éd. Lebeer-Hosmann, 1979.

² *AA.VV., Cahier des procès verbaux*. Inédit. Coll. Simone Chavée, La Louvière, Centre Culturelle du Daily-Bul, rue du Daily-Bul.

L'échec sanglant de la révolution allemande due à la trahison de la social démocratie remplissait le groupe d'amertume en même temps qu'il servait de signe avertisseur, par la cruauté avec laquelle la bourgeoisie entendait défendre ses privilèges – au besoin avec la complicité de certains partis ouvriers dont elle amenait les chefs à la trahison. Il indiquait de quelle vigilance devait s'entourer la classe ouvrière si elle voulait enfin conquérir la liberté (Chavée 1969: 6).

3.1. Le mot liberté. Un mantra

Car il s'agissait bien de rendre au mot liberté un contenu qui ne fût pas réduit à la liberté bourgeoise. Le surréalisme répondait libération totale de la pensée par l'imagination, le rêve, « *la poésie faite par tous et non par un* » (Lautréamont, 1935 : 2). Libération totale par l'instauration d'un sacré quotidien: le mystère, le roman noir, la voyance. Il s'agissait, comme dans l'aventure politique, de dépouiller le sacré du spiritualisme pour le recréer « en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (Breton 1963 : 89). Il n'était donc pas rare de côtoyer un nombre non négligeable d'hommes chez qui cet éblouissement avait laissé des marques. L'espoir dont était porteuse la période où s'achèvent les années vingt, l'intérêt porté au marxisme et au surréalisme n'avaient donc rien d'exceptionnel. La jeunesse était particulièrement sensible à ces grands influx. Quoi d'étonnant dès lors d'assister à la rencontre de gens qui s'interpellaient en disant; avez-vous vu le phénomène? C'est ainsi qu'à La Louvière comme ailleurs, plusieurs amis se réunissaient dans l'espoir de pouvoir observer des manifestations nouvelles.

3.2. Géolocalisation du groupe

L'intensité d'un phénomène se localise généralement à des moments privilégiés où ses manifestations sont plus perceptibles. De même que les lignes de force d'un champ magnétique sont les plus fortement visualisées aux endroits où se trouve ressemblée la limaille de manière magnétisable, le phénomène se marquait en Belgique avec une intensité particulière dans les lieux où la concentration en individus sensibles à son action atteignait une densité particulière. Comme Paris, Bruxelles était à cet égard, et sans doute à un degré moindre, un lieu privilégié. Il est à noter que les amis qui se rencontraient à La Louvière, avaient vécu ou vivaient encore une partie de leur temps à Bruxelles et que le retour en province n'avait été causé que pour des raisons purement matérielles, mais l'essaim transporté à La Louvière allait y trouver des conditions de vitalité diverses et surprenantes (Béchet 1968 : 24). Peut-être leur localisation dans un lieu de moindre densité a-t-il été favorable au rassemblement par attraction mutuelle résultant du magnétisme rémanent dont chacun était porteur. La Louvière

n'était pas le seul endroit du Hainaut où ce regroupement était observé. Mons était le siège d'un phénomène analogue. Pourquoi La Louvière a-t-il finalement polarisé entre 1930 et 1937 l'activité de ce qui allait devenir le groupe Rupture? Nous croyons qu'on pourrait en trouver l'explication simple dans le fait que La Louvière étant par l'effet du hasard le groupe le plus nombreux – plus grand nombre de corpuscules – a exercé son pouvoir d'attraction vers des groupes plus petits, Mons ou Charleroi. Pour éclairer ce phénomène d'ailleurs naturel, il est bon de se rappeler qu'à cette époque, 1930, le parc automobile était singulièrement mince et que les échanges entre groupes ne pouvaient s'opérer que grâce aux transports en commun – SNCB et surtout SNCV. Il était, donc, plus aisé pour des raisons d'ordre pratique de déplacer les groupes les moins nombreux.

Pour les mêmes raisons, la fortune de La Louvière tient peut-être aussi à sa situation géographique centrale, à distance égale entre Mons et Charleroi: le groupe de La Louvière profitait également d'une distribution statistique selon les âges plus favorables – 30 ans/ 25 ans/ 20 ans. Finalement, peut-être aussi certains de ces membres disposaient-ils d'une disponibilité de temps qui leur permettait de se consacrer plus aisément à certaines activités indispensables d'organisation: convocation de réunions, impression de tracts, organisation d'expositions.

Mais abandonnons ces considérations d'ordre pratique et revenons à La Louvière. Peut-être la laideur désolante de cette ville sans grâce était-elle propice à une activité de totale remise en question. Le manque de mystère de ces rues droites, de ces constructions banales a-t-il été l'initiateur des *Mystères du drapeau blanc*? (Chavée 1979 : 16). Dans une ville sans mystère, il fallait le créer. Mais le manque de mystère est aussi un mystère. La Louvière, centre commercial bâti à la hâte au milieu de ses usines enfumées, comporte une population formée de:

1. Un prolétariat largement dominant en nombre, à qui l'on n'offre comme distraction que les plaisirs de l'estaminet – La Louvière comporte un nombre extrêmement élevé de cafés – où il tente de s'arracher à la monotonie de son travail et à la laideur des maisons qu'il habite.

2. Une bourgeoisie industrielle préoccupée uniquement du profit et de la défense de ses privilèges.

3. Absence de cette classe bourgeoise de charges: professeurs, magistrats, grands médecins qui constitue dans certaines grandes villes de province ce qu'il est convenu d'appeler une bourgeoisie cultivée. La Louvière ne possédait qu'une modeste justice de paix, un hôpital vétuste, un nombre restreint d'avocats ou de médecins.

Cette profession n'avait pas encore connu la prolifération due à la sécurité sociale.

4. Gènes de Rupture. Les protagonistes

La Louvière, terre sans tradition ni culture, constitue une jachère particulièrement riche sur laquelle pouvait s'épanouir la singulière activité du groupe Rupture (Biron 1982 : 123). En ce qui concerne la formation pratique du groupe, notamment, les individus se retrouvant d'abord de façon informelle, c'est-à-dire, sans organisation et par simple sympathie mutuelle, on pourrait peut-être faire appel à une répartition en âges différentes:

– *André Lorent*, 30 ans environ, issu d'un milieu intellectuel. Il finit ses études de droit à l'U.L.B. À l'époque, bibliothécaire à La Louvière, situation qui le met en contact avec des lecteurs qui partagent avec lui certaines préoccupations. Pour son âge, qui en faisait presque un contemporain d'André Breton et un témoin conscient de la Révolution d'octobre et de tous les événements qui ont suivi, par une connaissance du marxisme, de l'aventure dadaïste et de la naissance du surréalisme, il attirait l'attention passionnée des quelques jeunes qui avaient eu l'occasion de l'approcher.

– *Achille Chavée, Fernand Demoustier, Armand Simon*: vingt-cinq ans environ, tous trois anciens camarades de l'Athénée de Mons et de l'U.L.B. Chavée et Demoustier restent en contact étroit grâce notamment à des relations professionnelles suivies – Chavée, avocat à La Louvière et Demoustier, avocat à Mons –, relations professionnelles cédant souvent le pas à des discussions sur la poésie entre les deux amis.

– *André Bovy, Jean Dieu, Marcel Havrenne, Albert Ludé*: Ils approchent la vingtième année en 1930. Anciens élèves de l'Athénée de Morlanwez et camarades d'études à l'U.L.B, goûtent avec frénésie à Bruxelles le bouillonnement de sensations et d'idées dont étaient passionnément avides ces jeunes provinciaux. André Bovy et Albert Ludé habitaient La Louvière, Jean Dieu le Borinage, Marcel Havrenne, la région de Charleroi. Le regroupement à La Louvière se fera sous le signe de l'amitié et du besoin de se situer et de se reconnaître. On a vu plus haut les raisons qui allaient mener La Louvière à attirer des groupes de Mons et de Charleroi à des rencontres informelles des fins de semaine.

Lorsque en 1932, le groupe se donne un acte de naissance et des status³, il ne faisait que reconnaître ou légitimer un état de fait. Peut-être, si

³ Ibidem.

dérisoires qu'ils puissent paraître aux yeux de certains, ces status apportaient-ils le cadre de réponses à certaines questions: but du groupe, moyens à utiliser, programme d'action, ouverture à l'égard de nouveaux membres. En dehors de l'activité spécifiquement surréaliste qui relevait de notre propre dénomination interne, certaines activités d'ouverture sur l'extérieur appelaient certaines interrogations. Les grèves de 1932 au sein desquelles ils ont été brusquement jetés ramenaient la nécessité pour le groupe Rupture de s'intégrer à l'activité insurrectionnelle du prolétariat qui constitue la vie quotidienne de la région où s'exerçait son activité. En fait, d'entrer en contact avec les associations ouvrières les plus responsables de la lutte. Par leur connaissance théorique du marxisme, leur détermination dans la lutte, la ferveur qu'ils apportaient à la vie, à l'amour, la haine de tout ce qui y faisait obstacle, aussi bien que par l'abandon avec lequel ils se confiaient lorsqu'ils étaient en amitié, certaines de leurs vies sont restées exemplaires (Biron 1982 : 127).

Et pendant ce temps, le fascisme naissait. La volonté de faire front devant le danger allait amener le groupe à participer à l'activité de l'ARC - Association Révolution Culturelle – puis au Comité de vigilance des intellectuels antifascistes. Chacun a encore le souvenir de l'importance de cette organisation vis-à-vis de la catastrophe qui se préparait. Cependant le groupe continuait son activité surréalisante, espérant dans la toute puissance de la poésie, dans l'entreprise de libération de l'homme. Peut-être, dans le désarroi et le doute que faisaient peser sur les chances de libération sociale le choix entre trotskysme et stalinisme et la naissance du fascisme, l'activité proprement surréaliste apparaissait-elle comme le lieu privilégié où se jouait et pouvait se défendre la liberté, le terrain qu'aucune force destructrice ne pouvait assiéger. Poèmes, récits et rêves, jeux surréalistes, cadavres exquis, textes automatiques, écrits collectifs improvisés autour d'une table ou écrits par chacun séparément ou l'organisation d'une exposition.

5. L'exposition surréaliste internationale à La Louvière

Le lieu où elle se tint ne pourrait mieux se définir que par son caractère de total abandon. Cinéma désaffecté, aucun être vivant n'y était entré depuis des années, où le toit s'était dégradé, le papier s'était détaché, les murs moisissés, le plancher pourri, il était l'image que l'on peut se faire de la lente destruction qui conduit à la mort. Et pourtant, la vie allait y éclater, fulgurante dans sa provocation. L'aide des surréalistes de Bruxelles à l'organisation de cette exposition a consisté:

- À proportionner de différentes toiles à travers Édouard Mesens.

– À l'exécution chantée de *Clarisse Juranville* de Paul Nougé sur une musique d'André Souris.

Entretiens, le groupe s'était enrichi de deux peintres: Louis Van de Spiegele et Max Michotte. De son côté, Armand Simon, vieil ami d'Achille Chavée et de Fernand Demoustier, apportait, chaque fois que la distance franchie pour venir de Paturâges à La Louvière lui en laissait le loisir, les mille dessins que sa retraite de Colfontaine avait fait jaillir tout armés de son imagination nourrie de romans noirs. Une autre recrue s'était jointe au groupe, Constant Malva, ouvrier mineur et écrivain, déjà connu comme « écrivain prolétarien » (Blampain 1985 : 91). Qu'était-ce qu'un écrivain prolétarien? Un homme comme nous, avec ses désirs, ses peines, ses rires, ses rages, son besoin d'amour et de liberté, un mineur qui ne voit le jour que rarement, *Ma nuit au jour le jour* (Malva 2007 : 221), qui s'en console en buvant, mais qui salue les jours de grève parce que qu'ils sont jours de soleil.

La naissance de la jeune République Espagnole avait apporté un immense espoir. Un air salubre venu des hauteurs contre les miasmes d'une monarchie pourrie accrochée à la forme de la dictature. Le triomphe du Front populaire fut salué avec enthousiasme par tous. L'agression de France et de ses Maures contre la République souleva à la fois indignation contre le rebelle et un mouvement de solidarité envers le gouvernement légal que n'altérait ni les campagnes de mensonges ni le doute dans la victoire finale des années républicaines. Dans un climat d'espoir, de ferveur et de foi s'opéra un rassemblement des composants de la population en même temps qu'un certain clivage entre les partisans de la liberté et ceux qui étaient ou allaient devenir les tenants du fascisme. Car avec le développement des opérations, l'intervention des fascismes allemands et italiens ne laissaient plus guère de doute sur l'enjeu de cette guerre atroce. Devant le danger, la nécessité de l'aide à l'Espagne paraît de plus en plus impérieuse: aides de toutes formes, secours en médicaments mais surtout aide militaire par la création des Brigades Internationales.

Au sein du mouvement unanime de solidarité qui s'étendait à la grande partie de la population et en contrepoint avec celui-ci, on ne peut que se rappeler avec amertume de la pusillanimité des gouvernants sous le fallacieux prétexte de la non-intervention. La suite de l'histoire a montré à suffisance l'absurdité de cette forme de lâcheté. Dans l'élan général, Achille Chavée, fidèle à lui-même, ne pouvait que s'engager⁴. De cet

⁴ *Le surréalisme à Mons et les amis bruxellois (1935-1955)*. Catalogue publié à l'occasion de l'exposition organisée au Musée des Beaux-Arts de Mons en avril-juin 1986.

engagement, de l'aventure spirituelle et matérielle qui s'ensuivirent, l'écrivain s'est peu ouvert. Les procès qui firent suite à cette période de sa vie ne sont pas marqués de façon sensible par l'aventure sur le terrain. Pour parler en termes volontairement simples, parti trotskysant, il est rentré à La Louvière stalinien, ce qui n'allait pas sans déchirements au sein du groupe. Que dire de ce changement? (Chavée 1969 :114). Causé sans aucun doute par le sens de la responsabilité et de l'organisation que les staliniens présentaient vis à vis des autres groupes. Causé aussi par l'amitié qu'il noua avec certains combattants staliniens exemplaires tant parmi les ouvriers que parmi les intellectuels: Jean Bastien, membre dirigeant du PCB, lui apporta un enrichissement auquel il ne manqua jamais de rendre hommage. Sa conversion a peut-être été plus liée à certains moments exceptionnels partagés avec certains hommes dans un état de désarroi tel qu'avec la doctrine qu'ils représentaient. N'empêche que ces moments ont laissé en lui un attachement au stalinisme d'ailleurs conforté par la part prise par l'URSS dans la deuxième guerre mondiale et par le courage et la lucidité que les résistants communistes ont apportée dans la lutte contre le nazisme. De tels moments ne s'effacent pas et ce ne seront pas certains doutes profonds et déchirants qui entameront sa fidélité. L'expérience espagnole apporta au poète un enrichissement qui l'amena à une position politique radicalement différente de celle qui avait au départ. L'enrichissement qu'apporta au poète l'épreuve espagnole trouva une résonance sur le plan de sa sensibilité en le plaçant en contact avec certains hommes dans un état de communicabilité avec tous les hommes, qui n'aurait pas atteint le même niveau d'acuité dans des circonstances moins tragiques. Le départ pour l'Espagne fut aussi déchirement, déchirement de la séparation. Sans que l'on ne puisse affirmer que ce déchirement ait été consciemment concerté, on ne peut s'empêcher de penser que sous le couvert d'un engagement dont on ne peut nier la hauteur des mobiles, le poète n'ait pas en quelque sorte provoqué cette blessure pour laquelle il livrait au monde son sang le plus précieux (Chavée 1946 : 82).

6. « La poésie ne vivant qu'à ce prix ». Vers la fin. De 1937 à l'après guerre

Liturgie cruelle où le désir de rechercher le point d'union des différents membres du groupe ne se faisait qu'à travers les divergences, les oppositions, les ruptures. Et pourtant cette tension était le gage nécessaire

de la révélation pour chacun. Étrange jeu où l'hostilité et l'amitié se nourrissent l'une de l'autre⁵.

Nous ne pouvons pas apporter des témoignages de l'activité du groupe après 1937, mais en août 1939, à *La Louvière*: André Bovy est à Bruxelles; André Lorent, est mobilisé et puis il devient prisonnier; Albert Ludé est mobilisé; Marcel Havrenne est mobilisé et puis il devient prisonnier. Finalement, Achille Chavée reste seul à La Louvière. Après la guerre, Achille Chavée sort de la clandestinité et reste seul à La Louvière. Fernand Dumont mourra dans un camp de concentration.

À *Mons*: Fernand Demoustier est arrêté en 1942; Marcel Lefrancq, Armand Simon et Louis van de Spiegele sont arrêtés en 1942 y ils ne sont pas mobilisés; Louis Van de Spiegele rentre malade d'un autre camp de concentration; Achille Chavée se rapproche du groupe de Mons et participe à l'activité de ce nouveau groupe, le groupe surréaliste en Hainaut.

Après la guerre, à *La Louvière*: Achille Chavée sort de la clandestinité et reste seul à La Louvière; Fernand Dumont meurt, Louis Van de Spiegele rentre d'un camp de concentration malade, Marcel Havrenne, André Lorent et Albert Ludé restent à Bruxelles.

Désespéré par la mobilisation et la guerre le groupe ne se reconstituera pas après la guerre. Des raisons matérielles ont dispersé les membres mais de toute façon le groupe ne pouvait pas reprendre vie. Né sous le signe de la liberté, dans un monde d'espoir et aussi de désespoir, de «désespoir dynamiquement désespéré» (Breton 1963 : 126), le groupe ne pouvait reprendre vie dans un monde sans espoir ni désespoir et où la liberté n'est plus qu'un alignement.

RÉFÉRENCES

AA.VV: AA.VV. *Cahier des procès verbaux du groupe Rupture*. Inédit. Coll. Simone Chavée, La Louvière, Centre Culturelle du Daily-Bul, rue du Daily-Bul.

AA.VV 1986: AA.VV. *Le surréalisme à Mons et les amis bruxellois (1935-1955)*. Catalogue publié à l'occasion de l'exposition organisée au Musée des Beaux-Arts, Mons, avril-juin 1986.

Blampain 1985: Blampain, Daniel. *Constant Malva. La nuit dans ses jeux*. Bruxelles: Labor, Coll. « Espace Nord », 1985.

Béchet 1968: Béchet, Achille. *Achille Chavée*. Tournai: Unimuse, 1968.

⁵ « La poésie », donc, « ne vivant qu'à ce pris ». Albert Ludé parle à ce propos dans le *Cahier des procès verbaux* du groupe Rupture. Inédit. op.cit.

- Béchet 1980:** Béchet, Christine. « Le surréalisme à La Louvière, le groupe Rupture et Achille Chavée », *La Belgique. Sociétés et Cultures depuis 150 ans*. Bruxelles: Ministère des Affaires Étrangères, 1980.
- Béchet 1987:** Bechet, Achille / Béchet Christine. *Les surrealistes wallons*. Bruxelles: Labor, 1987.
- Breton 1963:** Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, Coll. « Idées », 1963.
- Biron 1982:** Biron, Alain/Passeron, René. *Dictionnaire général du surréalisme et ses environs*. Paris: Complexe, 1982.
- Bouvet 2015:** Bouvet, Robert. *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.M.G Le Clézio*, Québec: Presses Universitaires du Québec, 2015.
- Chavée 1946:** Chavée, Achille. *D'ombres et de sang. Poèmes*. La Louvière: éd du Boomerang, 1946.
- Chavée 1969:** Chavée, Achille. « Anecdorique », *Introduction au surréalisme en Belgique*. La Louvière: Blanchot, 1969.
- Chavée 1979:** Chavée, Achille. *Les mystères du drapeau blanc*. La Louvière: Le Daily-Bul, 1979.
- Damrosch 2003:** Damrosch, Dam. *What is World Literature?* London: Princeton University Press, 2003.
- Escola 2012:** Escola, Marc. *Théorie des textes possibles*. Rodopi, Coll. C.R.I.N, 2012.
- Malva 2001:** Malva, Constant. *Ma nuit au jour le jour*. Bruxelles: Labor, 2001.
- Mariën 1979:** Mariën, Marcel. *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*. Bruxelles: éd. Lebeer-Hosmann, 1979.
- Soja 1989:** Soja, Elien. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- Westphal 2011:** Westphal, Benoît. *Le monde plausible: espace, lieu, carte*. Paris: Les éditions de Minuit, 2011.

**ART ET RÉVOLUTION. LE MOUVEMENT SURREALISTE
À LONDRES**

Pilar Garcés García
Université de Valladolid

**ART AND REVOLUTION. THE SURREALIST MOVEMENT
IN LONDON**

Pilar Garcés García
University of Valladolid

The present article explains the birth and the origins of English surrealism. Barely studied from its beginnings, its incipient manifestations began with the exhibitions and manifestations organized in London by the Belgian gallerist and writer Édouard Mesens. With time, it acquired insular and specific connotations through the work of surrealist English and Welsh artists and writers in the interwar period. Roland Penrose, Eileen Agar, Paul Nash, David Gascoyne, Humphrey Jennings, among others, consider that Paris is the cradle of the highest and most revolutionary manifestations of art in all its forms in that period of tense peace. After an accidental encounter in Paris, Roland Penrose and Édouard Mesens decide to introduce the Surrealist movement in England in 1936. The personal relations of Édouard Mesens with André Breton, Paul Éluard and Roland Penrose appointed Mesens representative of the English surrealist movement as Director of the London Gallery and editor of the *London Bulletin*, the official publication of surrealism in London.

The present article develops the relationship of all these literary and artistic manifestations and explains the connections between Belgian and English surrealism. It also analyzes and presents the work of the main artists, writers, and ideologues of English Surrealism. This constitutes the main and original contribution of this research paper.

Key words: *Surrealism, English literature, comparative literature, artistic manifestation in the Interwar Period, literary and critical Analysis*

Introduction. Vers les chemins littéraires du mouvement surréaliste à Londres

Toute enquête sur les liens entre le surréalisme belge et son homologue britannique, sur l'importance de celui-là pour celui-ci, requiert, en guise de préambule, quelques sérieuses mises en garde. Contrairement au symbolisme, qui n'a jamais prétendu à une vocation internationale et dont le ton évoque sans difficulté les variants distinctes, française, russe ou belge, le surréalisme a insisté sur sa mission planétaire. On serait malvenu d'attribuer des caractères géographiques ou ethniques à une aventure qui s'est toujours vue comme une « logique de la totalité », une expérience collective indifférente aux frontières politiques. Une activité de l'esprit captant les sources de l'inconscient plongeant dans des profondeurs qu'on pouvait croire à l'abri des facteurs nationaux ou culturels. Dès l'éclosion de leur révolte dans les années 1914-1918, les belges ne voulurent rien savoir d'un surréalisme national. Marcel Mariën déclare :

Dans la mesure où le surréalisme pourrait avoir des liens avec la géographie, on ne saurait mieux l'imaginer que profondément internationaliste et une fois pour toutes, apatriote.

(Mariën 1982 : 50)

E.L.T Mesens le confirme: « Il n'y a pas eu de surréalistes belges, pas plus qu'il n'y a des surréalistes chinois. Il y a eu des surréalistes en Belgique » (Mesens 1979 : 14). À quoi répondent les propos de David Gascoyne outre-Manche: « Le surréalisme transcende tous les nationalismes et prend naissance sur un plan où tous les hommes sont égaux » (Gascoyne 1935 : 133). Inversement, d'autres problèmes surgissent dès qu'on constate que, dans tous les pays, le substrat culturel a imposé des caractéristiques spécifiques aux manifestations du mouvement. Ainsi, les Anglais furent prompts à nier que celui-ci était insensible au tempérament national. Et de citer Shakespeare, Marlowe, Swift, Young, Blake, Coleridge, Lear et Carroll comme indices de leur tradition littéraire surréaliste. Ils prétendaient que cet héritage romantique, le penchant à l'irrationnelle, l'humour féru de non sens, présentaient de fortes analogies avec les principes fondamentaux de Breton. Dans ce qui se trouva être le dernier soupir du groupe organisé outre Manche, la *Déclaration* des survivants insérée dans le catalogue de *l'Exposition Surréaliste Internationale* de Paris, en 1947, le même raisonnement servit à démontrer pourquoi l'Angleterre avait connu tant de précurseurs et si peu de surréalistes se considérant expressément comme tels. Il n'y a pas de doute qu'au sens étroit du terme, le surréalisme n'ait été

importé du continent. Ce fut un exemple de ce phénomène, rare dans l'histoire de la culture britannique, par lequel l'insularité, le non-alignement, l'indifférence et la méfiance instinctive vis-à-vis des influences étrangères cèdent le pas à l'engagement au service de l'avant-garde internationale. Incontestablement, la source et le foyer du mouvement se sont localisés sur le continent, dans un pays, la France, et plus précisément encore à Paris. Pour les poètes et artistes anglais de l'entre-deux-guerres, la capitale française était le haut lieu de toutes les formes les plus évoluées et les plus révolutionnaires d'écriture et de peinture qui poussa Roland Penrose, Eileen Agar Forrester, Paul Nash, David Gascoyne, Humphrey Jennings, comme d'autres animateurs plus récents du surréalisme anglais, à traverser la mer. Et dans cet air parisien, humé par les Britanniques, le surréalisme était le plus captivant de tous les parfums d'avant-garde. S'étant rencontrés par hasard, tous deux vivaient alors à Paris, Roland Penrose et Edouard Mesens résolurent d'introduire le surréalisme en Angleterre dès leur retour, en 1936, Penrose l'a dit: « Je me réjouissais à l'idée de transformer ce qui avait eu l'air d'une morne retraite en une attaque contre l'indifférence et l'ignorance de mes compatriotes, une assertion de ce qui rendait la vie en France si agréable et si intéressante » (Penrose 1981: 56). Aussi les relations entre surréalistes belges et anglais doivent-elles être envisagées. L'importance de la « Belgian connection » pour le surréalisme londonien s'explique principalement par les travaux d'un seul homme. Elle tient de toute évidence au fait que le chef du surréalisme anglais à partir de 1938 fut un belge: E.L.T. Mesens. Ce bruxellois devenu londonien, ami d'André Breton et de Paul Éluard voua toute sa vie à la défense et à la diffusion du surréalisme.

En 1938, Edouard Mesens, qui avait déjà participé à la grande Exposition Internationale du Surréalisme qui était tenue en 1936 à Londres, émigre en Angleterre où il devient Directeur de la London Gallery et éditeur du *London Bulletin*, la seule publication quasi officielle du surréalisme en Angleterre. Il poursuit, donc, là-bas, son inlassable activité en organisant non seulement des expositions d'artistes surréalistes locaux mais également de nombreux artistes français et belges comme Magritte et Delvaux qu'il contribuera à faire connaître dans ce pays. Parallèlement, il prendra une partie efficace à l'activité du groupe surréaliste anglais. En 1944, il signe en commun avec J.-B Brunius, le tract « Idolatry and Confusion » et en 1947, sa signature figure au bas de la *Déclaration du groupe surréaliste en Angleterre*. Tout cela sans oublier les nombreuses revues et publications au sommaire desquelles nous retrouvons son nom, tels: *Message from Nowere*, *Fulcrum*, *Free Unions Libres*, *Surrealist transformation*. L'objectif de notre exposition sera de présenter

toute cette activité inédite, encore, de la littérature anglaise et de signaler les chemins littéraires du mouvement surréaliste à Londres.

Les origines de l'activité surréaliste en Angleterre: London 1936

C'est en 1936 que E. L. T. Mesens se rend pour la première fois en Angleterre, en tant que seul représentant belge. *L'Exposition Internationale du Surréalisme* se tiendra du 11 juin au 4 juillet 1936 dans les vastes locaux des New Burlington Galleries. L'initiative en revenait à Roland Penrose, un anglais possesseur d'une remarquable collection de peinture moderne et artiste lui-même. Aidé par diverses personnalités anglaises: H. Read, D. Gascoyne, P. Nash, et françaises: André Breton, Paul Éluard, Gaston Hugnet et de E. L. T. Mesens pour la Belgique, il se chargera de réunir les collaborations et de mettre sur pied l'exposition, où plus de soixante artistes seront représentés, appartenant à quatorze nations. Cette exposition comprenait un peu plus de 390 pièces. En plus des tableaux et des sculptures des artistes surréalistes officiels comme Arp, Bellmer, Dalí, Magritte, Miró, Tanguy et il faut ajouter des oeuvres de Brancusi, Klee, Picasso et Henri Moore. De même qu'en plus des objets surréalistes, il y avait des objets océaniques, africains et américains, des photographies d'objets du British Museum, des objets familiers et des objets inventés et enfin des dessins d'enfants. Ce sont André Breton, et Edouard Mesens qui se chargèrent de l'arrangement et de l'accrochage des oeuvres:

André Breton et moi-ni lui ni moi ne parlions à cette époque un traître mot d'anglais-nous dirigeâmes en moins de trois jours, le placement de plus de cinq cents tableaux, sculptures et objets en nous aidant de petits signes de la main et de grandes gesticulations.

(Mesens 1947 : 28)

Grâce aux années d'expérience de Mesens dans ce domaine de l'organisation d'expositions dans des galeries et plus spécialement au Palais des Beaux-arts de Bruxelles, ses conseils furent particulièrement bien reçus. C'est ainsi qu'il introduit lors de cette exposition le principe surréaliste qui consiste à mettre en évidence les qualités de chaque oeuvre en les entourant d'autres oeuvres de telle manière que leur vision surprend par leur contraste extrême. Chaque mur est arrangé de telle manière que les peintures, photographies, spécimens ethnologiques et objets surréalistes, placés côté à côté excitent l'imagination du spectateur et encouragent celui-ci à considérer chaque oeuvre pour ses propres mérites. A l'opposé de beaucoup d'autres expositions groupant plusieurs oeuvres d'un même

artiste et où prédomine l'arrangement de gout, ce qui contribue à en donner une vision globale, on peut, donc, dire que Mesens a développé ici une technique qui met chaque oeuvre en valeur, en lui conférant le contraste qu'elle réclame; l'effet de surprise causé par l'oeuvre, elle-même, étant accentué par la façon dont elle se présente au spectateur.

L'ouverture de cette exposition se fit dans la plus pure tradition des manifestations surréalistes. C'est ainsi qu'elle fut officiellement ouverte par André Breton, tout de vert, habillé et fumant une pipe verte. Sa femme s'était fait teindre les cheveux en vert pour l'occasion. Une jeune femme consentit également, afin de réaliser une idée de Salvador Dalí, à se dissimuler le visage sous un gros bouquet de roses et à circuler ainsi parmi les invités. Quant à Dalí, lui-même, il portait un scaphandre et tenait en laisse deux lévriers blancs (Ray 1971 : 137-138).

L'affluence fut considérable: cent cinquante entrées par jour durant les deux semaines que dura l'exposition (Jean 1959 : 271). Mais le succès rencontré fut plutôt un grand succès de curiosité et d'incompréhension, car dans les innombrables articles de presse parus à l'époque, alternaient les sarcasmes et l'indignation. Herbert Read déclare dans *Le Bulletin International du surréalisme*, N° 4 :

Nous savons que, parmi les milliers de visiteurs qui ont défilé dans l'exposition depuis l'ouverture il n'en est que fort peu qui en ont entrevu ou compris la signification réelle. Il est à soupçonner que la plupart des gens y sont allés pour se moquer, pour ricaner et pour faire la grimace qui trahit leur pauvreté mentale et leur bêtise noire.¹

Le Bulletin International du Surréalisme N° 4 fut préparé pendant cette exposition, dernier numéro de cette série qui paraîtra en septembre 1936. Ce Bulletin fut lu et approuvé à la réunion tenue à Hampstead le 7 juillet 1936. Nous y retrouvons la signature de Mesens parmi celles des autres personnes présentes telles: André Breton, Paul Éluard, R. Penrose et Henri Read. La grande nouvelle est l'annonce de la formation d'un groupe surréaliste anglais et l'explication de cette adhésion tardive des anglais à l'activité surréaliste internationale.

Adhésion qu'il ne faut pas attribuer à une situation intellectuelle et artistique retardataire mais les raisons invoquées sont l'individualisme et la tolérance anglaise enracinés dans trois siècles de sectarisme religieux et

¹ Déclaration de H. Read au débat organisé par l'Artists International Association sur les aspects sociaux du surréalisme in *Bulletin International du Surréalisme*, N 4, Londres, Septembre 1936, p.8.

une confusion continuelle dans le domaine politique, causée par ses alliances avec d'innombrables sectes. Cette situation est encore favorisée par le capitalisme tout-puissant qui dispose dans ce pays d'une souplesse particulièrement apte à la manoeuvre.

Le texte se termine par un programme des activités destinées à propager la doctrine surréaliste en Angleterre. Seule quelques uns de ces propos seront tenus, entre autre la volonté de publier une revue qui ne sera concrétisée que deux ans plus tard, en 1938, avec la publication par Eduard Mesens du *London Bulletin*, la revue *Contemporary Poetry and Prose* qui ne pouvait être considérée, selon Paul Ray, comme un organe officiel du groupe (Ray 1971 : 218).

La London Gallery et *Le London Bulletin*

La London Gallery, située 28 Cork street à Londres fut fondée en octobre 1936 et dirigée jusqu'en 1938 par Mesdames Norton et Stretell. Parmi les nombreuses expositions alors à son actifs, nous pouvons citer des expositions individuelles d'artistes comme Munch, Léger, Moholy-Nagy, Gabo et des expositions collectives telles « Children's Drawings », « Young Belgian Artists » et « Surrealist Objects ». E.L.T. Mesens en reprend la direction le mois d'avril 1938, date d'expiration,² pour réouvrir ensuite de 1946 à 1951. La nouvelle direction désirait accorder toute son attention à tout ce qui était essentiellement creative dans les mouvements artistiques contemporains, aussi bien qu'à des oeuvres plus anciennes: objects ethnographiques océaniques, africains et américains. Mais l'activité de la galerie ne se limitait pas uniquement à l'organisation de l'exposition. Des lectures de poèmes avaient lieu deux ou trois fois par mois et son rayon « librairie » proposait un grand nombre de livres, revues et pamphlets en plusieurs langues, concernant le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme et tous les ouvrages poétiques et artistiques contemporaines en général. Parallèlement, afin de remplacer le traditionnel catalogue d'exposition, elle décide de publier un bulletin mensuel qui va porter le nom de *London Bulletin*. Celui-ci en plus du catalogue de l'exposition en cours comprend des essais, poèmes, illustrations, notes et critiques de et sur les peintres et sculpteurs présentés par la galerie et des articles de poésie, musique, architecture, cinéma, décoration d'intérieurs et mode. Sans oublier la publication de nouvelles concernant les artistes et un aperçu historique de la situation sociale, politique et éthique du moment. Vingt numéros

² Lettre de E.L.T. Mesens à L.Marcoussis, 27 juin 1939, collection privée, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert I.

paraîtront sous forme de quinze fascicules, du premier avril 1938 au premier juin 1940, la fin de leur parution correspondant avec la fermeture de la galerie. C'est ainsi que La London Gallery et *Le London Bulletin* contribueront grandement à la diffusion en Angleterre des oeuvres et des idées surréalistes des anglais, des français et des belges.

La première grande exposition qui se tiendra à La London Gallery lors de sa réouverture sera consacrée à René Magritte, et cela du premier avril au trois mai 1938. Quant au premier numéro du *London Bulletin*, il reproduira en couverture un dessin de Magritte ainsi qu'un article de H. Read, un autre de H. Jennings et un poème de Paul Éluard. C'est surtout cette exposition qui va introduire Magritte en Angleterre. Après René Magritte, c'est Paul Delvaux qui va y faire son entrée. Il exposera à la London Gallery du 3 juin au 2 juillet 1938. Deux articles lui seront consacrés dans le troisième numéro du *London Bulletin*, dus à Louis Scutenaire et à Fr. Brockway. À partir du numéro six la revue va marquer clairement sa position internationale en imprimant sous son titre: Paris, Bruxelles, Amsterdam, New York. Son représentant à Paris étant Georges Hugnet, à Bruxelles P.G Van Hecke et à New York Charles Henri Ford qui publiera son propre magazine d'avant-garde *View* en 1940. Le représentant pour Amsterdam n'était pas spécifié. Au début de ce numéro six nous trouvons également la note suivante:

Depuis son apparition en avril de cette année, *Le London Bulletin* a assumé la position de la seule publication d'avant-garde dans ce pays, s'intéressant à la poésie et à l'art contemporain. Bien que son premier numéro était pratiquement une monographie, due à plusieurs mains, concentrée sur l'oeuvre du surréaliste René Magritte, elle a rapidement étendu ses rangs, reflétant derrière les expositions de peinture, d'autres activités d'intérêt vital dans ses pages.³

C'est ce dernier point qui expliquerait pourquoi parmi tous les articles à caractère plus spécifiquement artistique, nous trouvons le texte en entier du manifeste d'André Breton *Pour un art révolutionnaire indépendant*. Mais ce qui est plus frappant encore c'est que ce magazine se qualifie lui-même de « publication d'avant-garde » plutôt que de publication surréaliste. Or l'on peut remarquer en effet que bien que la participation surréaliste y soit toujours aussi importante, le magazine semble étendre sa portée et publier autre chose que de l'art surréaliste. En conclusion, nous pouvons donc dire que *Le London Bulletin* tout comme

³ *Le London Bulletin*, N°6, London, October 1938, p.1.

Contemporary Poetry and prose qui l'avait précédé, n'était pas encore alors un magazine consacré exclusivement au surréalisme. C'est seulement avec le dernier numéro, triple, N° 18-20, qui paraît après un silence d'un an, en juin 1940, alors que le numéro 17 datait de juin 1939, que *Le London Bulletin* apparaît vraiment comme un magazine essentiellement surréaliste. À la différence de tous les autres numéros publiés par La London Gallery, celui-ci le sera par Le Groupe surréaliste d'Angleterre. Il fut préparé conjointement avec l'exposition « Surrealism To-Day » qui se tiendra à la Zwemmer Gallery du 12 juin au 3 juillet 1940 et à l'organisation de laquelle Mesens prendra une partie prépondérante. À l'actif de cette exposition, de nombreuses peintures, sculptures, objets, collages et photographies d'artistes anglais et d'autres artistes invités tels V. Brauner, M. Echaurren et Yves Tanguy, tous surréalistes. Ce numéro du *London Bulletin* en rapport avec cette exposition sera donc plus important que tous les précédents et malgré la guerre et la pénurie croissante du papier et la crise de l'imprimerie et de l'argent, atteint un haut niveau de présentation et contient un bon nombre de reproductions en couleurs de bonne qualité. Sa couverture d'ailleurs reproduit en couleur le tableau de Chirico intitulé *La Guerre*, qu'il peignit en 1916, défi à la situation de cette époque qui était parfaitement dans la ligne de conduite surréaliste. Sa page d'ouverture se présente comme une vive attaque d'Hitler et son régime. Et mis à part le texte de J-B Brunius, « Skull and cross-bones », le reste de la participation sera purement surréaliste avec des textes de R. Melville sur Chirico, de C. Maddox sur « The object in surrealism », des poèmes de Mesens. Il faut encore ajouter que *Le London Bulletin* paraissait dans une maison d'éditions, La London Gallery editions, qui sous la direction de Edouard Mesens produisait quelques livres d'intérêt surréaliste dont entre autres: *The Road is Wider than Long*, sous titré *An image-diary from the Balkans*, July-August 1938 de Roland Penrose, publié en 1939; *Poésie et vérité* de Paul Éluard en 1942 dont la traduction anglaise *Petry and Truth* est due à Penrose et à Mesens; et *Troisième Front, poems de guerre suivi de Pièces détachées* de E.L.T. Mesens en 1944 dont la traduction anglaise *Third Front and Detached Pieces* est également due à Penrose et Mesens.

Surréalisme et révolution: le groupe surréaliste anglais

Comme nous avons déjà pu le voir plus haut, c'est *l'Exposition Internationale du Surréalisme à Londres* en 1936, qui va marquer la date d'apparition des surréalistes anglais, puisque c'est dans le *Bulletin International du surréalisme* N° 4, rédigé dans le cadre de cette exposition, qu'apparaît pour la première fois l'annonce officielle de la formation de ce

groupe. Groupe qui dès le départ va se montrer très proche des français, entre autre par cette déclaration de Hebert Read:

Le succès du surréalisme ne nous touchera que dans la mesure où il ne sera pas un amusement public mais une contribution immédiate à l'action révolutionnaire⁴.

Mesens qui fera partie du comité organisateur de cette exposition et qui jusqu'alors avait toujours fait preuve d'un dévouement le plus total en ce qui concerne la propagation du surréalisme, va prendre conscience des possibilités qu'offrait ce pays et c'est sans doute une des raisons qui le déciderent à s'installer à Londres au début de l'année 1938. Mais son action ne s'y résumera pas seulement à la direction d'une galerie et à la publication de la revue qui en dépend, il va également faire preuve d'une grande activité au sein du groupe nouvellement formé.

A côté de Roland Penrose et de Herbert Read dont nous avons parlé plus haut, il est important de noter quelques personnalités de premier plan qui, à travers de leurs articles ou de leurs poèmes, apporteront une contribution substantielle au *London Bulletin*:

Herber Read, un des moteurs de l'exposition de 1936, signera le *Bulletin Surréaliste* donnant naissance au groupe anglais ainsi que la *Déclaration sur l'Espagne*. Il écrira les articles de fond les plus importants de la revue. Après la guerre, Mesens lui reprochera sa faiblesse vis-à-vis de l'acceptation d'un titre de noblesse.

Humphrey Jennings, né en 1907, devait mourir prématurément lors d'un voyage en Grèce en 1950. Il avait abordé le surréalisme par le biais du romantisme anglais et déjà lors de ses années d'études à Cambridge, il était co-rédacteur du magazine *Experiment*, avec Julian Trevelyan. Son activité créatrice extrêmement féconde le conduira à la peinture, aux collages, à la photo et au cinéma documentaire poétique, dont il sera l'initiateur en Angleterre. Il passera deux ans en Provence en 1932 et il se liera d'amitié avec Éluard et Breton. Il deviendra ainsi un des ambassadeurs les plus importants du surréalisme français en Angleterre. Il signera des articles et poèmes dans le *London Bulletin*, mais il sera surtout l'un des artistes les plus actifs de l'exposition *The Impact of Machines* qui aura un grand succès en juillet 1938 et dont nous rendrons compte en détail plus loin.

⁴ Déclaration de H.Read au débat organisé par l' Artist International Association sur les aspects sociaux du surréalisme in *Bulletin International du Surréalisme*, N°4, Londres, Septembre 1936, pg. 8.

Hugh Sykes Davies et George Reavey, étaient deux militants de la première heure; ils signeront le quatrième *Bulletin Surréaliste*, une brochure bilingue de vingt pages, publiée chez Zwemmer en septembre 1936 par le Surrealist Group of England, groupe auquel appartenaient en outre Eileen Agar, Edward Burra, Merlyn Evans, David Gascoyne, Humphrey Jennings, Rupert Lee, Sheila Legge, Len Lye, Henry Moore, Paul Nash, Roland Penrose, Roger Roughton, Ruthven Todd et Julian Trevelyan. Sykes Davies et Reavey apporteront, tous deux, une importante contribution à la revue. Nous écarterons du groupe assez tôt Burra, Evans et Ruthven Todd assez rapidement, bien que ce dernier publiât encore un poème sur Joan Mirò dans le numéro d'avril 1939 mais si l'on y adjoint John Banting, Grace Pailthorpe et Reuben Mednikoff, on peut se faire une idée assez complète de l'identité des protagonistes que Mesens rencontrera pour le mouvement avant la guerre.

Henri Moore et Paul Nash resteront des cas à part. Amis de Herbert Read, il redeviendront indépendants après les hostilités. La biographie de Moore glisse sur son appartenance au mouvement surréaliste, bien qu'il en eût été membre pendant quatre ans, eût participé aux activités du groupe, signé la *Déclaration sur l'Espagne* en novembre 1936 et exposé ses oeuvres à *Surrealism To Day* chez Zwemmer en juin 1940. La création d'une sculpture religieuse, une Vierge à l'Enfant pour une église de Northampton, le fera exclure du surréalisme après la guerre.

Paul Nash viendra au surréalisme par le biais de son intérêt pour l'objet naturel, l'animisme et l'esprit du lieu. L'intrusion de l'objet dans un paysage neutre équivalait pour lui à une métamorphose et à un surcroît d'identité de l'objet transposé. Sa conception partait d'un monde extérieur qui inspire l'esprit, alors que pour le surréaliste c'est l'esprit qui se projette sur le monde extérieur. Cette incompatibilité le détachera du mouvement. Il participera cependant deux fois à la rédaction du *Bulletin*, en mai 1938, il rédigera un article sur John Piper qui exposait ses peintures et collages lors de la deuxième exposition de la galerie, et en mars 1939 il signera un article sur les sculptures de F.E. Mc William.

On découvrira avec étonnement les articles de deux intrus célèbres: Samuel Beckett, avec une courte biographie sans fioritures de Geer van Velde lors de l'exposition de celui-ci chez Guggenheim Jeune dans le numéro 3, de mai 1938 et enfin, Henry Miller, avec un long article sur le peintre B.G. Benno, anglais de naissance et américain de formation, qui exposera à la galerie Guggenheim en juin 1938. Henry Miller était entré en contact avec Herbert Read en 1935 par l'intermédiaire du poète T.S. Eliot (King 1990 : 148). L'écrivain américain et le critique anglais échangeront

une correspondance, mais l'interdiction pour obscénité frappant les livres de Miller au Royaume Uni, empêcheront leur publication dans l'intellectuel *Burlington Magazine* que Read dirigeait. Miller s'adressera alors à Mesens afin qu'il rédige un compte-rendu de presse du *Tropique du Cancer* et du *Printemps Noir*. Il écrira: « *Je mentionne que les livres sont interdits parce que cela pourrait vous empêcher d'en faire la critique dans un magazine de bonne réputation* ». ⁵

Dès le numéro de décembre 1938-janvier 1939, on trouvera dans le *Bulletin* un article du Dr. Grace Pailthorpe sur « L'aspect scientifique du surréalisme ». Elle était chirurgien et avait découvert la psychanalyse de Freud en 1922. Peintre, mais aussi psychologue, elle collaborait depuis 1935 avec son amant, peintre surréaliste de 23 ans, son cadet, du nom de Reuben Mednikoff, à des expériences visant à démontrer la valeur thérapeutique de l'art surréaliste. Elle participera à l'exposition *Living art in England* le mois suivant, puis à l'exposition de la galerie Guggenheim Jeune en 1939 où ils exposeront, elle et lui, une soixantaine d'oeuvres. En 1940, ils marqueront leur désaccord aux propositions de Mesens quant à leur allégeance surréaliste.

Idolatry and Confusion

Ce tract était dirigé contre le chauvinisme de la littérature de guerre. Les auteurs, c'est-à-dire, Mesens et Brunius, y reprennent les critiques de Koestler concernant le manque d'attention porté en Angleterre aux écrivains français importants. Ils constatent, en effet, que des textes d'écrivains français parus depuis le début de la guerre- ils citent à titre d'exemples: *la Lettre aux Anglais de Bernanos, Situation du surréalisme entre les deux guerres et Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, d'André Breton et *La Part du Diable* de Denis de Rougemont-, n'ont en général que peu retenu l'attention du public et des critiques anglais. Par contre, « les poèmes écrits par ce fantôme de Jean Aicard qui signe Aragon et la plaquette *L'Honneur des poètes* furent abondamment commentés » (Mesens/Brunius 1944 : 32). Ce tract se termine par un dessin de J-B Brunius accompagné d'un poème de Mesens intitulé « *Les revers de ses médailles ou deux mots au camarade Aragon* ». André Breton qui de loin suivait les événements qui se passaient en

⁵ Lettre de Henry Miller à E.L.T Mesens du 28 octobre 1936; "I mention the fact that the books are banned because it may prevent you from reviewing them in any reputable magazine in Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale Albert I, Bruxelles. Lettre non publiée.

Angleterre, va considérer del Renzio comme responsable du déchirement au sein du groupe londonien. Pour lui, seul Mesens avait assez de connaissances et d'influence pour lui permettre de continuer. Del Renzio va peu à peu disparaître de la scène surréaliste en Angleterre et Mesens va reprendre la tête du groupe officiel à Londres.

Free Unions Libres: la fin du surréalisme à Londres

C'est au mois de juillet 1946 que Simon Watson Taylor publie la dernière production du groupe anglais sous le titre de *Free Unions Libres*, anthologie revue dont les éléments avaient été réunis pendant la guerre comme l'explique la préface de l'éditeur. Plusieurs textes de Brunius, Péret, Taylor et des notes, des citations choisies réaffirment la position surréaliste contre les guerres, les morales, les religions. Tout comme dans *Message from Nowhere*, Jarry est toujours à l'honneur, avec une scène de *Ubu Roi*; honneur, qui s'étend ici au Marquis de Sade avec une page de *La philosophie dans le boudoir* et un article de P.Waldberg lui étant consacré. Cette revue publiera également de nombreux poèmes et de reproductions d'oeuvres des membres du groupe surréaliste anglais. De Mesens, un poème extrait de *Femme complète* et la reproduction du collage *La Partition complète complétée*.

L'Exposition Internationale du Surréalisme qui se tiendra à Paris à la Galerie Maeght en 1947, va marquer la dernière apparition des surréalistes anglais en tant que groupe. La déclaration qu'ils feront paraître dans le catalogue de cette exposition consiste plus en une apologie de l'échec des surréalistes en Angleterre qu'en une affirmation positive de leurs principes. Elle sera signée par Mesens, Brunius, Penrose, Melly, Maddox. Cette déclaration débute par l'évocation d'une série de raisons qui seraient la cause de cet échec. Parmi celles-ci, il y a entre autres l'irrationalité qui a toujours été un élément de la culture anglaise, l'absence d'une logique de caractère coercitif dans la pensée anglaise et la vie de tous les jours, l'oppression morale chrétienne telle qu'elle se manifeste dans le protestantisme, et puis, surtout, la structure très décentralisée de la société anglaise en opposition avec la concentration en France de toutes les activités intellectuelles à Paris, ce qui n'a jamais favorisé la création en Angleterre d'un groupe surréaliste cohérent. La déclaration se poursuit par une série de dénonciations et d'exclusions comme celles de H. Moore, H.Read, et Jennings.

RÉFÉRENCES

- AA.VV 1936:** AA.VV. *Bulletin International du Surréalisme*, N 4, Bruxelles, septembre 1936.
- AA.VV 1918-1940:** AA.VV. *Le London Bulletin*. London, London Gallery ed. N° 1-20, avril 1918-juin 1940.
- AA.VV 1979:** AA.VV. Mesens Talking in *Transformation*. Numéro spécial sur Mesens, 10 octobre 1979.
- Biro, Passeron 1982:** Biro, A., Passeron, R. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Paris: Gallimard, 1982.
- Bouvet 2015:** Bouvet, R. *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.M.G Le Clézio*. Québec: Presses Universitaires du Québec, 2015.
- Brunius, Mesens, Penrose 1943:** Brunius, J. B., Mesens, E.L.T., Penrose, R. "Letter to the editor", *Horizon*, VIII, n° 46, London, octobre 1943.
- Brunius/ Mesens 1944:** Brunius, J.B/Mesens, E.L.T. *Idolatry and Confusion*. London: London Gallery, mars 1944.
- Escola 2012:** Escola, M. *Théorie des textes possibles*. Rodopi, Coll. C.R.I.N, 2012.
- Gascoyne 1935:** Gascoyne, D. *A Short Survey of Surrealism*. London: Leicester University Press, 1935.
- Del Renzio 1943:** Del Renzio, T. *The light that will cease to fail in New Road*. London: London Gallery, 1943.
- Del Renzio 1944:** Del Renzio. T. *Incendiary innocence*. London: London Gallery, 1944.
- Mesens, Brunius 1944:** Mesens, E.L.T.,Brunius, J-B. *Idolatry and Confusion*. London: London Gallery, mars 1944.
- Mesens 1959:** Mesens, E.L.T. *Poems 1923-1958*. Paris: Éd. du Terrain Vague, 1959. Avec 10 dessins de René Magritte.
- King 1990:** King, J. *The Last Modern. A Life of Herbert read*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1990.
- Melly 1965:** Melly, G. *Owning-up*. London: Wedenfield and Nicolson, 1965.
- Melly 1971:** Melly, G. *The W.C. fields of surrealism in The Sunday Times magazine*. London: Wedenfield and Nicolson, 1971.
- Melly 1991:** Melly, G. *Paris and the Surrealists*. London: Thames and Hudson, 1991.
- Miró 1959:** Miró, J. *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris: Éditions du Seuil, 1959.
- Penrose 1981:** Penrose, Roland. *Scrapbook 1900-1981*. London: Thames and Hudson, 1981.

- Ray 1971:** Ray, P. C. *The surrealist movement in England*. New York: Cornell University Press, 1971.
- Scott 2005:** Scott, R. "Gascoyne, David Emery (1916-2001)". *Oxford Dictionary of National Biography*, U.K: Oxford, 2005.
- Scoutenaire 1972:** Scoutenaire, L. *Mon ami Mesens*. Bruxelles: Imprimerie Wellens-Pay, 1972.
- Soja 1989:** Soja, E. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- Trevelyan 1957:** Trevelyan, J. *Indigo days*. London: Macgibbon and Kee, 1957.
- Vovelle 1972:** Vovelle, J. *Le surrealisme en Belgique*. Bruxelles: André De Rache, 1972.
- Westphal 2011:** Westphal, B. *Le monde plausible: espace, lieu, carte*. Paris: Les éditions de Minuit, 2011.

УРМУЗ И РУМЪНСКИЯТ АВАНГАРДИЗЪМ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Каталина Пую
Университет в Букурещ

URMUZ AND ROMANIAN AVANT-GARDE BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Catalina Puiu
University of Bucharest

After WW1, the Avant-garde reaches Romania too. During this period literary life develops simultaneously with the European aesthetic transformations and submitting to the same laws, trying to escape the influence of traditionalism. Romanian Avant-garde reflects the real social and cultural situation of that time and totalizes the majority of the revolutionary currents *from Expressionism and Futurism to Dadaism, Surrealism*.

Key words: *Avant-garde, Romanian literature, Dadaism, Surrealism, Expressionism, Futurism, Urmuz*

Авангардизмът е явление, което манифестира преди всичко желанието за промяна в начина на писане и което се формира като антагонична категория – новото срещу старото. Писатели, художници, архитекти търсят ефектен начин на изразяване посредством нелогичното, неразумното.

Още в началото ще отбележим, че румънският литературен живот не се развива извън европейския естетически контекст. В Румъния, която е склонна към консерватизъм и традиционализъм, началото на авангардизма е поставено през 1922 г., когато художникът архитект Марчел Янку (завърнал се от Швейцария и Германия, където експериментира в духа на дадаизма и конструктивизма) създава в Букурещ заедно с Йон Виня списание „Съвременник“ („Contimporanul“), „орган на румънския конструктивизъм“, както е отбелязано на корицата. Но преди 1922 г. има и други свидетелства за контакти на румънската интелигенция с европейския авангардизъм. През 1909 г. в

град Крайова редакторът на сп. „Демокрация“ („Democrația“) Михаил Дръгънеску публикува манифеста на Маринети в същия ден, в който е публикуван в сп. „Le Figaro“. Три години по-късно, през 1912 г., група млади поети – Тристан Цара, Адриан Маниу, Йон Виня, Емил Исак – отрича конвенциите на романтизма и символизма и провъзгласява авангардизма за **новото изкуство** в сп. „Символ“ („Simbolul“).

От значение е и това, че почти всички автори са и теоретици на течението. Текстовете на Тристан Цара, Йон Виня, Иларие Воронка провъзгласяват и аргументират принципите на новото изкуство. В същото време тези писатели предлагат на читателите изключителни художествени текстове.

Друга характерна черта е разпространяване на новите естетики чрез директни контакти на самите писатели, художници, скулптори с представителите на европейския авангардизъм. Сп. „Съвременник“ („Contimporanul“), започвайки през 1928 г., организира пет изложби на съвременното изкуство, където участват едни от най-важните имена на европейския авангардизъм. Сп. „Поезия“ („Poezia“ – rassegna internazionale), бр. 7 – 8 – 9 от 1909 г., издавано в Милано от футуриста Маринети, публикува два сонета на Александру Мачедонски заедно с текстове на Густав Кан, Емил Верхарен, Д'Анунцио. На сп. „Die Aktion“ сътрудничат Марчел Янку, Артур Сегал, Макси Теуш. През 1922 г. Йон Виня се намира в Дюселдорф на Първия конгрес на конструктивизма, а през 1930 г. Маринети посещава Румъния, година по-късно – и България.

От европейските авангардистки движения отглас в румънската литература намират сюрреализмът, дадаизмът, експресионизмът, конструктивизмът и футуризмът.

Румънският авангардизъм има национални черти, той не е огледално копие на своите източници. Теренът за **новото изкуство** е подготвен още преди години. В Румъния предшественик на авангарда, който е имал основно влияние върху новата румънска поезика, е Урмуз. Той е първият, който има съзнание за необходимостта от промяна на литературния изказ.

Неговите произведения представляват пародия на различни стилове: научен, публицистичен, административен, политически. Почти всички текстове следват специфична наративна структура: първо е представен един герой, после е въведен и вторият, а после следва сблъсъкът между двамата. Обикновеният читател трудно ще разгадае всички символни пластове. Той трябва да открие абсурдните елементи и да пресъздаде историята. Защото Урмуз обича да използва ало-

гични, абсурдни рими, да съчетава термини въз основа на повърхнинни смислови отношения. Представяме по-долу фрагмент от предавангардна басня:

Някакви летописци
Нямали шалвари
И помолили Рапапорт
Да им даде паспорт
Рапапорт миличкият
Играел карамбол
Не знаел, че Аристотел
Не бил виждал остропел
„Галилей! О Галилей!
Викал той непрестанно
Не дърпай ушите
На твоите стари обувки
Галилей извадил синтез
От френски редингот
И възкликнал: „Sarafoff
Използвай един картоф!“
ПОУКАТА
Пеликанът или бабица¹

Урмуз пресъздава многообразието на вътрешния и външния свят, но по екстремен начин, като меланжира растителния, животинския и човешкия свят. И това води до абсурден ефект, „mise en abyme“ на живота и езика.

Исмаил е съставен от очи, бакенбарди и рокля и се намира днес с голяма трудност. Преди време растеше и в Ботаническата градина, а по-късно, благодарение на модерната наука, успяха да го създадат и по химически начин, чрез синтез. Исмаил никога не се движи сам, можем да го срещнем от пет и половина сутринта да скита в зигзаг по улица Арионоаей, придружен от един язовец, завързан здраво с едно корабно въже, и който през нощта го изяжда суров и жив, след като най-напред му е откъснал ушите и е изстискал малко лимон върху него...

(Урмуз 2012: 15)

¹ Бабица е народно название на птицата пеликан. Преводът е мой – К. П.

Урмуз пресича с лекота границата между реалност и възможност, между предметност и безпредметност. Исмаил е турско име, но се представя като екзотично растение, после като лентяй, а накрая го виждаме консервиран в буркан. Турнавиту е вентилатор, а останалите герои имат различни части на тялото от желязо или от дърво: „Турнавиту е бил дълго време само един обикновен вентилатор и един път в годината взима формата на бидон“ (Урмуз 2012: 43).

Героите загубват всякаква вътрешна психологическа или морална дълбочина. Те са редуцирани до материални елементи, което иронично внушава агресивната инвазия на предметите в човешкия свят. По този начин Урмуз реагира срещу опредметяването на човешкия свят, срещу света, изгубил всякакви идеали и способността си за комуникация.

Всички персонажи живеят под знака на едно пътуване. Бащата на Исмаил се качва в количката и избягва, след като неговият син му взема мястото, Исмаил всяка сутрин се разхожда из столицата, Емил Гайк плува всеки ден 23 часа, Сарафов е обут с шалвари, които са символ на далечна, екзотична страна, и като че ли всеки момент трябва да замине. А пеликанът във финала на поемата *Летописци* напомня за ежегодната миграция към топлите страни.

Авторът обича играта на клишета. Комичният ефект е подсилен, когато едно до друго се поставят „твърди“ и „меки“, фини понятия (например думата „коприна“ е често използвана): Грумер има ароматизирана и дървена човка, косата на Алгази е мекокопринена и късо подстригана.

Урмуз използва стереотипни изрази, внимателно вместени, за да създадат впечатление за класически реализъм. Той започва умерено в реалистичен регистър и постепенно пристъпва към пародийна деконструкция. Романът в четири части *Фунията и Стамате* започва така:

Добре подреден апартамент, съставен от три основни помещения, с остъклена тераса и звънец. Отпред разкошен хол, чиято задна стена е заета от масивна дъбова библиотека, увита винаги с мокри чаршафи... В средата има маса без крака, почиваща върху сметки и възможности, върху която има съд с нещото само по себе си, скилидка чесън, статуетка, преставаща поп от Ардеал, държащ в ръката си синтаксис и... 20 стотинки бакшиш... Останалото няма никакво значение...

(Урмуз 2012: 33)

Урмуз остро атакува нормите на румънския бит. Бакшишът от 20 стотинки редом със скилидката чесън е символ на румънските ос-

тарели обичаи. Чесънът е оръжие срещу вампири и таласъми. В същото време чесънът е афродизиак и е предназначен да изкушава читателя в света на новата авангардна литература. И да не забравим – библиотеката е увита с мокри чаршафи, а според румънската народна медицина с мокри чаршафи се премахва високата температура, покачила се очевидно от много четене. От друга страна, се разпознава бъдещият футуристичен десант, който ще унищожи настоящата традиционна литература.

И тогава разбираме защо „един ден, без да съобщи на Алгази, Грумер взе количката и тръгна сам-самичък да търси кърпи и ашици, но на връщане намери случайно няколко трохи от поема. Престори се на болен и под юргана скришом ги изяде сам... Алгази, подушвайки го, влезе след него да му чете лек морал, но ужасен, забеляза в стомаха на Грумер, че всичко качествено, останало в литературата, беше консумирано и смляно [...]. Грумер, победен, реши да повърне изядените книги“ (Урмуз 2012: 56).

Литературата се превръща в търговски продукт. След жестока битка Грумер се признава за победен и предлага да върне цялата изядена литература. Но старецът (Алгази) решава, че всичко, което той му предлага, е твърде незначително и остаряло.

Текстовете на Урмуз представят консерватизма на всекидневното съзнание и осмиват ограничеността на остарялото литературно мислене. Стамате (от произведението *Фунията и Стамате*) зашива съпругата си в чувал, само и само да съхрани културната традиция на семейството си. Исмаил (от *Исмаил и Турнавиту*) е консервиран в буркан, а в подземното помещение „с пръстен под, в средата стои завързано цялото семейство Стамате“, за да не бъде привлечено от новата авангардна естетика.

Питаме се дали Урмуз знае какво е литература и какво не, когато пише тези редове. Да, знае. Румънската литература, която обикновено догонва западните литератури, този път ги изпреварва.

В нашата култура той е радикален новатор. Неговите творби са пародия на изкуството: *Фунията и Стамате* е героичен антироман, *Исмаил и Турнавиту* е антиновела, *Фуксиада* – антипоема, *Алгази и Грумер* е антипарабола на изкуството.

Да очертаем малко по-плътено стилистиката на това абсурдно писане. Урмуз прибегва до „буквализиране на метафората“. Например Фукс се ражда от ухото на баба си, а не на майка си, защото тя няма музикално ухо. Играта между конотативен и денотативен смисъл на думите създава абсурдни ефекти. Литературните конвенции се комп-

рометират чрез нонсенс и интертекстуална пародия, като преминаването от реалност към текстуалност и обратно става плавно, неусетно:

През по-голямата част от годината не се знае къде живее Исмаил. Смята се, че е консервиран в буркан, намиращ се на тавана на жилището на любимия му баща, симпатичен старец със сплескан нос и забиколен от малка ограда от пръчки. От бащина обич го държи вързан, за да го предпази от пчелите и от корупцията на нашенските електорални нрави.

(Урмуз 2012: 15)

Героите имат политически нагласи:

Турнавиту е бил дълго време вентилотор по гръцките мръсни кафенета на улиците „Ковач“ и „Габровени“. Не можейки вече да понася лошата миризма, която всмуква, Турнавиту започва да се занимава за дълго време с политика и успява по този начин да стане държавен вентилатор в кухнята на пожарникарския пост „Раду Вода“.

(Урмуз 2012: 43)

Може ли да се обвини Урмуз в безсмислие и безчувственост? Или в неспособност да постигне някакъв смисъл? Не, защото „изкуството като игра“ е неговата мисия и по този екстремн начин се бори срещу абсурдността и ненормалността на света между двете световни войни.

Неразбран и маргинализиран приживе, Урмуз е признат след смъртта си и от дадаистите, и от сюрреалистите. Той ще промени завинаги поетичния дискурс в период, когато реализмът се радва на особен престиж.

ЛИТЕРАТУРА

Кълинеску 1968: Călinescu, G. *Principii de estetică*. București: Entru Literatură, 1968.

Крохмълничану 1974: Crohmălniceanu, Ov. *Antiproza în literatura română între cele două războaie mondiale*, vol I. București: Minerva, 1974.

Минку 1999: Mincu, M. *Avangarda literară românească*. București: Ed. Minerva, 1999.

Перпесичус 1938: Perpessicius, *Urmuz. Schițe fantastice*, în *Mențiuni critice*, IV. București: Ed. Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II, 1938.

Поп 2007: Pop, I. *Introducere în avangarda literară românească*.
București: Institutul Cultural Român, 2007.

Урмуз 2012: Urmuz, *Schițe și nuvele...aproape futuriste...* București:
Tracus Arte, 2012.

ЛИАНОЗОВСКАЯ ШКОЛА В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО АВАНГАРДА И ПОСТАВАНГАРДА

Полина Золина
Масариков университет в Брно

LIANOZOVO SCHOOL IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN AVANTGARDE AND POST-AVANTGARDE

Polina Zolina
Masaryk University of Brno

Lianozovo school is one of the post-avant-garde poetic groups that arose in the post-war period in the Moscow region. Lianozovo group has been especially known for its “baraque poetry”, which flourished in the 1950^s – 1960^s. Despite the fact that unofficial poetry was a phenomenon relatively spontaneous and isolated, it is possible to find a definite connection with the previous avant-garde tradition (primarily the poetics of OBERIU), but also with the tradition of conceptualism, which emerged later, as well as with social art and postmodernism. The article will be devoted to the analysis and specifics of these links.

Key words: *Lianozovo School, avant-garde and postmodern poetry, “baraque poetry”, unofficial poetry in SSSR*

В начале XX века в России возникают новые поэтические направления, которые расширяют границы поэтического слова и открывают новые возможности языка литературы. Практически каждое десятилетие знаменует собой приход новой поэтической парадигмы, прежде всего в сфере неофициальной неподцензурной поэзии.

Важным фактором, определяющим специфику развития русской литературы XX-го века является тот факт, что её функционирование происходит одновременно в двух параллельных и практически непроницаемых друг для друга плоскостях: официальной и неофициальной литературы. Они не просто различны, но по сути – абсолютно антогонистичны на всех уровнях:

1) Цель искусства:

- *Официальная литература:* в первую очередь решает прагматические цели, служение политическому режиму, дидактически-просветительские задачи, воспитание читателя как гражданина нового общества.

- *Неофициальная литература:* искусство как частная инициатива и чисто личная практика художника; искусство для искусства или искусство как гностический инструмент художника в познании границ метафизического, экзистенциального и эстетического.

2) Язык искусства:

- *Официальная литература:* опирается на реалистическую традицию XIX-го века, реализация классических принципов на уровне языка, композиции, художественных приёмов, персонажей, роли автора и пр.

- *Неофициальная литература:* обращение к авангардным практикам, выход за границы традиционной семантики, смысловых и композиционных связей, разрушение привычного представления о построении сюжета, системе персонажей, фигуре рассказчика и пр.

3) Эстетизм и психологизм:

- *Официальная литература:* традиционное представление об эстетических принципах в литературе и психологизме (личность способна меняться под влиянием общественности) и пр.

- *Неофициальная литература:* расширение/стирание границ эстетического (табуированная лексика, тематика, намеренная деградация литературных приёмов), герои-маски, герои как «плоские рисунки» (необъёмное изображение), герой-шаблон, игровой принцип.

4) Фигура писателя и читателя:

- *Официальная литература:* писатель присутствует в тексте в поучительных и морализующих пассажах. Читателю всё объяснено и подано автором внутри текста.

- *Неофициальная литература:* писатель превращается в маску или полностью исчезает из текста, интерпретационная амбивалентность текстов и повышенная функция роли читателя (интерактивизация текста)

5) Объект изображения:

- *Официальная литература:* обращение к актуальной современной тематике построения нового общества. Реалистическими средствами создаётся описание идеального общества (не то, что есть, но что должно быть). Обращение к большим темам, обобщения, универсализация.

- *Неофициальная литература*: обращение к реальности без её искажения, но её абсурдизация происходит за счёт разрушения внутренних смысловых связей, или достижения абсурдизации за счёт детального и неприукрашенного изображения реальности, являющейся собой полным абсурдом, реализация принципов суггестии и хаоса. Обращение взгляда внутрь художника, внимание к деталям, частностям.

б) Динамизм, развитие:

- *Официальная литература*: ориентация на образец (подобно классической литературе), неизменность и ориентация на предписанные идеологией эстетические и этические принципы, стагнация.

- *Неофициальная литература*: динамизм, пластичность, интуитивизм и движение – смена эстетических принципов практически каждое десятилетие.

Этот список далеко не полон, но уже здесь можно остановиться, чтобы сделать вывод о кардинальном различии двух пластов литературы, существовавших в одном и том же месте в одну и ту же эпоху.

В нашей статье нас будет интересовать именно пласт неофициальной (неподцензурной) литературы, которая изначально писалась авторами без надежды на публикацию, что означало также полную свободу художника в самовыражении без ориентации на мнение публики, цензуры, издателя, общества и т.д.

Если обратиться к авангардной-поставангардной линии и рассмотреть её в диахроническом аспекте, то можно отметить, что практически каждые 10–20 лет одна эстетическая парадигма сменяет другую, и мы можем наблюдать, как меняется представление автора о поэтическом слове и смысловых связях в художественном тексте, а также функции литературы как таковой. В целом можно сказать, что каждая новая система отрицает или кардинально переосмысливает систему предшествующую.

Если обратиться к литературе второй половины XIX-го века, где реализм и натурализм становятся важнейшими художественными принципами, то можно наблюдать, что поэтическое высказывание стремится здесь к предельно точному отражению реальности (чему сопутствует семантическая прозрачность, однозначность высказывания). Определённого рода реакцией на данный поэтический принцип можно считать символизм, где слово обрастает целым ореолом значений. Возникает полисемантность высказывания и многовариантность трактовки, невозможность зафиксировать одно единственное значение, слово становится намного шире одной семантической рамки.

Приход XX-го века знаменует собой наступление новой реальности, приносящей с собой множество драматических изменений во всём мире на всех уровнях (речь идёт о целом ряде технических, научных, политических, философских, эстетических и прочих трансформаций). Изменения происходят так стремительно, что обнаруживается невозможность зафиксировать новую реальность старым языком, а потому возникает необходимость искать и создавать язык новый. В России футуристы приходят с идеей «зауми». Это язык, где слово выходит за границы прозрачной семантики или полностью лишается своей прямой коннотации, таким образом интуитивность и интерактивность проникают в поэтическое искусство. Кризис языка и стремление найти наиболее адекватную форму выражения невыразимого настолько сильны, что появляются тексты, которые могут содержать в себе лишь одну букву или даже ни одной – просто чистый лист бумаги с названием произведения («Поэма конца», В. Гнедов, 1913). Это происходит в 10-е годы XX-го века.

В 20-30-е годы наступает новая трансформация и новый принцип работы с семантикой и поиском смысловых связей. ОБЭРИУ приходят с поэтикой абсурда: возвращая слову его основное прямое значение и прозрачность построения высказывания, авторы ОБЭРИУ меняют принцип связи между словами. Здесь можно напомнить знаменитое высказывание А. Введенского:

Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума... Я усомнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четырьмя. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал.

(Введенский 1993: 39)

Новый подход к структуре и функции текста и новая синтагматика внутри высказывания переворачивают представления о границах возможности поэтического слова.

После войны начинает складываться группа Лианозовских поэтов и художников, которые в значительной мере продолжают традицию неофициальной поэзии 20-30-х годов. Например, мы видим характерное возвращение к нарочитой простоте (вплоть до наивности) и прозрачности семантики, формы и языка (слова, топика текста и пр.). Главный сдвиг в художественном плане здесь касается не столько экспериментов с внутренней структурой текста, сколько поэтического объекта как такового. Новым объектом художественного изображе-

ния здесь становится бесконечно убогая жизнь в подмосковном Лианозово, а главным топонимическим феноменом здесь окажется «барак» (не «дом», а именно «барак», отсюда – «барачная поэзия»), причём всё это изображается авторами весьма лирично, но безучастно. И это не шокирующая правда натурализма XIX-го века, который, изображая неприглядные картины реальности, обличает ненормальность такой жизни, но это – простая констатация очевидных и привычных фактов, составляющих будни советских граждан и как бы ничем не выделяющаяся. С подобным пафосом официальная литература может рисовать привычный мир вокруг, но этот мир печатной литературы – вымышленный, желаемый, идеальный. Лианозовцы рисуют бытовизм, реальность, их окружающую. Лианозовцы предвосхищают и отчасти прямо закладывают некоторые принципы пришедшего позднее соц-арта, концептуализма и русского постмодернизма. И именно эти связи нам бы хотелось рассмотреть поподробнее.

Лианозовская школа становится своего рода мостом, связывающим авангардную и поставангардную традицию первой и второй половины XX-го века. Поэтика лианозовцев вобрала в себя многие черты поэтики обэриутов, хотя эта традиция складывалась, очевидно, чисто на интуитивном уровне, поскольку реальное знакомство лианозовцев с текстами ОБЭРИУ произошло намного позднее.

Небезызвестен факт, что, например, при жизни А. Введенского было напечатано всего два его взрослых текста; не печатался также и «недетский» Д. Хармс (его собрание сочинений, чудом сохранившееся благодаря героическим усилиям Я. Друскина, вышло только в самом конце 70-х годов, в самиздате немного раньше). То есть лианозовцы не знали о творчестве ОБЭРИУ, и не только потому, что не было такой возможности, но и потому, что, как говорила в одном интервью дочь Е. Кропивницкого – негласного лидера и основателя школы, сам Евгений Кропивницкий не мог бы заинтересоваться обэриутами в то время, когда они творили, так как тогда он был более увлечён поэзией Серебряного века. Вот что пишет об этом В. Кропивницкая:

В 1930-е годы обэриутов знал и ценил только узкий круг их друзей, ленинградских литераторов. Всякое абсурдистское искусство Евгению Леонидовичу было глубоко чуждо, так что, думаю, если бы даже он и знал их стихи в то время, вряд ли бы заинтересовался ими. Что, впрочем, и произошло, когда кто-то из его учеников познакомил его с их произведениями. В творчестве Евгения Леонидовича литературоведы иногда находят сходство с обэриутами – в ироничности его

стиха, в ярко выраженном игровом начале. Но, скорее всего, это больше касается стихов Сапгира и Холина; они, так же как и обэриуты, занимались детской поэзией. Евгений Леонидович детских стихов никогда не писал.

(Рабин, Кропивницкая, Маурицио 2004: 65)

Оскар Рабин – художник, член лианозовской группы и муж дочери Е. Кропивницкого также комментировал вопрос связи творчества ОБЭРИУ и лианозовцев:

Евгений Леонидович не знал ОБЭРИУ до начала 60-х годов, когда они стали известны в неофициальной среде. Я помню, что их не принимали всерьез. Евгений Леонидович больше любил стилизации в стихах. Не исключаю, что были какие-то влияния. Может быть, слухи о творчестве ОБЭРИУ ходили по Москве еще в 30-е годы, но я не могу быть уверен в этом. Ян Сатуновский знал о «Литературном центре конструктивистов» – почему бы и не знать Евгению Леонидовичу про ОБЭРИУ, хотя бы и понаслышке? Тогда [в 60-е годы] пользовался огромной популярностью Виктор Голявкин – питерец, который писал под Хармса. Он был просто знаменитостью.

(Там же)

Тем не менее, определённые эстетические связи здесь могут быть прослежены. И это заключается не только в таких очевидных фактах, что, например, и обэриуты, и лианозовцы создавали детскую литературу, являющую собой весьма специфическую литературную область (лианозовцы Сапгир и Холин занимались детскими стихами, Хармс и Введенский были известны в советской России как детские поэты, авторы детских журналов «Чиж» и «Ёж»). Игровое начало в их текстах сохраняется как в детских произведениях, так и текстах для взрослых, но это далеко не единственное, что их связывает. Связь можно обнаружить в целом ряде новых поэтических принципов и элементов, о которых мы далее поговорим.

Скажем заранее, что наши примеры будут касаться различных авторов-лианозовцев всегда в различной мере. Это связано с тем, что Лианозовский кружок никогда не был по-настоящему поэтической «школой», следующей своей чёткой эстетической программе, но скорее группой друзей, родственников и единомышленников, эстетические принципы которых имели определённые общие черты, но в целом были весьма индивидуальны. Однако, многие общие особенности их

творчества были продиктованы не только их дружбой и общением, но самим временем, в котором они жили и которое тонко чувствовали.

В чём же проявляется упомянутая выше связь?

1) Фигура автора за границей текста

Подобно обэриутам, лианозовцы часто вытесняют фигуру автора за границы текста (идея, реализовавшаяся позднее в постмодернизме как «смерть автора»). Часто автор исключён из текста: иногда это может быть маска, игра, но зачастую это может быть просто безоценочное описание реальности, отказ от оценочности.

Например, знаменитый текст Е. Кропивницкого (ещё военного 1944-го года), где мы видим своего рода поэтический репортаж: бытовизм в описании страшных по сути сцен (проституция, нищета, голод, война), ставших столь же обыденными, как кривой киоск или трамвай. Причём здесь возникает своего рода интеракция с читателем, который прямо вовлечён в восприятие текста всеми органами чувств: зрение, обоняние, слух, осязание, и невозможно укрыться от этого настигающего его со всех сторон мира, в котором нормой становится всё и ничто. В тексте нет ни особой динамики, нет ни привычных элементов композиции – кульминации, развязки. Чистая отстранённая описательность, не предполагающая использование специальных художественных средств выразительности.

У забора проститутка,
Девка белобрыся.
В доме 9 – ели утку
и капусту кислую.

Засыпала на постели
Пара новобрачная.
В 112-й артели
Жизнь была невзрачная.

Шел трамвай, киоск косился,
Болт торчал подвешенный.
Самолет, гудя, носился
В небе, словно бешеный.

(Кропивницкий <http>)

На подобном принципе строятся многие тексты Д. Хармса: принцип не-события, не-динамизма, не-эстетичности и удаления ав-

торского голоса из текста. Например, рассказы «История дерущихся», «Оптический обман» и пр.

2) Натуралистичность, обращение к табуированной тематике

Художественный текст обэриутов и лианозовцев перестаёт опираться на эстетизм, а потому объектом изображения в неофициальной литературе зачастую становятся именно шокирующие бытовые реалии (не идеализированные – как в официальной литературе, а любые реалии вообще). Привычные литературные формы (рассказы, пьесы, стихотворения) наполняются новым содержанием, где объектом описания могут быть любые табуированные и неудобные темы и ситуации (извращение, тошнота, насилие и пр.). Причём это никаким образом не рефлексировано автором в этическом плане, не подвергается моральной оценке вообще, но ставится наравне со всеми иными (более стандартными) художественными ситуациями и мотивами. Таким образом, можно обнаружить здесь зарождение того прототипа, который постмодернизм позднее осмыслит как ризоматичность, неиерархичность, хаосмос.

3) Использование табуированной или обсценной лексики

С упомянутым выше пунктом тесно связан и вопрос использования табуированной лексики в художественном произведении. В неофициальной поэзии она используется весьма широко, прибегают к ней и обэриуты, и лианозовцы. Отказ от подчинения языковым официальным нормам оказывается своего рода художественным авторским «диссидентством». Как для обэриутов, так и для лианозовцев использование табуированной лексики – частое явление, но если в контексте творчества ОБЭРИУ это воспринимается как нарушение стилистического порядка, как игровой элемент, стремление к абсурдизации литературы, то в контексте Лианозовской школы это скорее нарочито дословное, точное отражение окружающего их мира, дословная документация.

Для последующей литературы постмодернизма подобный выход за границы строгой иерархии (в том числе и стилистической), стирание границ между высокой и низкой лексикой и игровое начало – будут одним из основных художественных приёмов.

4) Языковое и композиционное упрощение

Поэтическое упрощение и деэстетизация поэтического текста происходит не только за счёт снижения стилистической планки, но также общего редуцирования количества использования поэтических средств (депоэтизация) – не только на уровне фигур и тропов, но также композиции и сюжета. И у авторов ОБЭРИУ, и у авторов Лианозо-

ва мы сталкиваемся в их произведениях с намеренными повторами, композиционной стагнацией, отсутствием кульминации, повторением сюжетных и лексических единиц, нарочитым использованием абсолютной рифмы и пр. (Например, «Вываливающиеся старухи» Д. Хармса или «Мне очень нравится, когда...» Е. Кропивницкого.)

5) Цитатность

С появлением в начале XX века идеи ready-made искусства (впервые в изобразительном искусстве у М. Дюшна, 1913 г.), всё более начинает усиливаться стремление литературы к цитатности и реализации чужого текста в ином авторском тексте. Этот приём мы встречаем как у обэриутов, так и у лианозовцев. Причём, в контексте ОБЭРИУ – это иногда лишь мистификация, псевдоцитирование известных писателей и поэтов, но появляются также реальные цитаты из настоящих религиозных текстов (слова молитв), которые становятся частью художественного текста. У лианозовцев цитатность имеет несколько иное значение: в советском мире, повторяющем цитаты вождей, говорящем на языке лозунгов и заученных газетных формулировок, художник, отражающий реальность, также начинает повторять и цитировать. Перемещая лозунг в контекст поэтического текста, топорный язык советской номенклатуры и журналистики становится языком поэзии (Сатуновский, Сапгир, Кропивницкий и др.). Так предвосхищается соц-арт, реализовавший позднее приём деконструкции языка советской культуры.

б) Новая атомарность и специфика имён собственных

В новом социалистически ориентированном обществе постепенно утрачивается личность, интимность, стирается индивидуальность, а нормальные человеческие отношения с персональным обращением по имени сменяются официальной формальной номинацией по фамилии. Эту тенденцию чётко фиксируют в своих текстах обэриуты и лианозовцы, но если, например, у Д. Хармса фамилии всё-таки чем-то специфические, часто просто смешные и абсурдные (Пакин, Ракукин, Перехрёстов и пр.), то в поэзии лианозовцев можно наблюдать примеры полного обобщения, растворения в коллективном Я, заменой его на атомарное «мы» или обезличенное «Иванов».

Однажды Орлов объелся толчёным горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду. А бабушка Спиридонова спилась и пошла по дорогам. А Михайлов перестал причёсываться и заболел паршой. А Круглов нари-

совал даму с кнутом и сошёл с ума. А Перехрёстов получил телеграфом четыреста рублей и так заважничал, что его вытолкали со службы. Хорошие люди и не умеют поставить себя на твёрдую ногу.

(Хармс 2007: 324)

Иванов – круши

Иванов – пляши

Иванов – стой

Иванов – строй

(И. Холин <http>)

Здесь Холин использует наиболее распространённую в России фамилию «Иванов», и так деперсонализация и атомарность возрастают.

В стихотворении Е. Кропивницкого «Я поэт окраины» мы читаем, что там «Тани ходят с Ванями» – то есть хотя здесь и используются имена, но они снова деперсонализированы, и автор лишь использует приём синекдохи (то есть это не конкретные Татьяна и Иван, а так «вообще»).

В другом тексте И. Холина «*Пролетело лето, Наступила осень, Нет в бараке света, Спать ложимся в восемь*» главный герой – снова общее безличное «мы». Позднее эту идею растворения в абстрактном «мы» доведёт до абсурда московский концептуалист Д. А. Пригов в своём центонном тексте «*В полночный жар в долине Дагестана*», где не «мой», но «*НАШ труп лежал*»... Не только жизнь, но и смерть становится общественной, коллективной.

7) Усиление роли читателя

С постепенным уменьшением роли автора художественного произведения (последующей «смертью автора»), всё большую роль начинает играть читатель.

Причём автор, редуцируя своё значение внутри художественного текста, оставляет читателю всё больше возможности расставлять свои собственные смысловые акценты, включаться в текст. Открытость произведения проявляется часто не только на уровне содержания, но и на уровне синтаксиса: минимизировав или убрав полностью пунктуацию и прописные буквы из текста, автор даёт читателю свободу соединять слова в самые противоречивые смыслы и играть с ними. В то же время комбинаторика как важный художественный приём начинает выходить на первый план, становясь зачастую основным инструментом создания идеи в тексте. См. Вс. Некрасов:

Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть свобода

(Некрасов [http](http://))

Это будет подхвачено концептуализмом и возникнут «элементарная поэзия» Монастырского, визуальная поэзия Пригова, карточки Рубинштейна.

Таким образом, на основе всего выше сказанного можно сделать вывод об определённой диахронической связи неофициальной неподцензурной поэзии в России XX века, где Лианозовская группа оказывается своеобразным мостом, связывающим традицию авангардной поэзии 20–30-х годов, и в то же время оказывающейся своего рода отправной платформой для последующей концептуальной традиции 70-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

Введенский 1993: Введенский, А. *Полное собрание сочинений в 2-х томах*. [Vvedenskiy, A. Polnoe sobranie sochineniy v 2-h tomah.] Москва: Гилея, 1993.

Кропивницкий [http](http://): Кропивницкий, Е. *Неофициальная поэзия* [Kropivnickiy, E. Neoficial'naya poeziya.], <http://rvb.ru/np/publication/01text/05/01kropivn_e.htm> (10.1.2018).

Рабин, Кропивницкая, Маурицио 2004: Рабин, О., Кропивницкая, В., Маурицио, М. «Никакой подпольной живописи у нас не было...». [Rabin, O., Kropivnickaya, V., Mauritsio, M. Nikakoy podpol'noy zhivopisi u nas ne bylo...] НЛО, 2004, 65. Доступно на <<http://Magazines.Russ.Ru/Nlo/2004/65/Rabot18.Html>> (10.1.2018).

Некрасов [http](http://): Некрасов, Вс. [Nekrasov, Vs.], <<http://zhivoenebo.narod.ru/nekrasov.html>> (10.1.2018).

Хармс 2007: Хармс, Д. *Случай*. [Harms, D. Sluchai.] Москва: Эксмо, 2007.

Холин [http](http://): Холин, И. *Неофициальная поэзия* [Holin, I. Neoficial'naya poeziya.], <<http://rvb.ru/np/publication/01text/05/02holin.htm>> (10.1.2018).

**НЯКОЛКО НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ РУСКИЯ
„ПОСТХУМАНИЗЪМ“.
ЮРИЙ МАМЛЕЕВ КАТО МЕТАФИЗИЧЕСКИ НАЦИОНАЛИСТ**

*Якуб Микулецки
Масариков университет в Бърно*

**SOME NOTES ON RUSSIAN „POSTHUMANISM“.
YURI MAMLEEV AS A METAPHYSICAL NATIONALIST**

*Jakub Mikulecký
Masaryk University of Brno*

In the following paper we focus on late philosophical writings and novels of Yuri Mamleev. The main research topic is the so-called metaphysical nationalism as a manifestation of wider “post-humanistic” context of Russian postmodern literature. As a key theme we look into Mamleev’s philosophical speculation about Eternal Russia as an axiom which can justify even questionable ethical behaviour. An important aspect is also the mutual ideological influence between (relationship between) Mamleev’s pseudo-philosophy and Alexander Dugin’s geopolitical theories.

Key words: Yuri Mamleev, metaphysical nationalism, posthumanism, contemporary Russian literature

Отнасянето на понятието постхуманизъм към творчеството на Юрий Мамлеев може да ни се струва на пръв поглед подвеждащо. До известна степен е вдъхновено от Александър Хьолверт и неговата статия за романите на Владимир Сорокин *Лед* (2002) и *Денят на телохранителя* (2006), давайки израз на осъзнатата в съвременния руски литературоведски дискурс разлика в развоя на постмодернизма между западноевропейския контекст и неговия източноевропейски (съветски и постсъветски) литературен вариант (Хьолверт 2015). Разбирането на Хьолверт за постхуманизма не кореспондира с трансхуманистичните и постхуманистичните тенденции в съвременната киберкултура, където основен аспект се явява технологическата трансформация на човека в един далеч по-съвършен постчовек.

Тук постхуманизмът се подразбира като специфично руска реакция на кризата на модерната хуманност, на кризата, която Западът упорито отрича, а Путиновата Русия начело с нейните културтрегери злонамерено надценява. Като такива можем да посочим конкретно Юрий Мамлеев и Александър Дугин. Постхуманистичната антимодерност на Дугин отхвърля постиженията на модерната епоха, отрича хуманността, разбирана като принцип, върху който се градят и съхраняват достойнството и правата на индивида – принцип, който е основополагащ за правовата държава като гаранция срещу деспотизма (Хьолверт 2015: 194). В постхуманистичното мислене на Мамлеев, Дугин и Александър Проханов обаче западноевропейската демократична традиция и индивидуалистичният морал на свободния човек са пренебрегнати в полза на деспотично-централистичния етос от азиатски тип. Този тип идеологическа позиция Хьолверт определя като пропаганда на органицистко-холистично устройство на обществото и държавата, където всяка част (индивид) трябва да се подчини на цялото като на висша метафизическа категория (Хьолверт 2015: 195).

Руският език като сакрален

В книгата на Юрий Мамлеев „Вечната Русия“ („Россия Вечная“, 2014) руският език има свещен характер, тъй като Русия и руският народ са призвани да изпълнят висша мисия в световен мащаб. За Мамлеев руският език е първоизвор и продължителна и непрекъснатата мантра. Употребата на хиндуистичното понятие има връзка с евразийските теории, които Мамлеев използва като аргумент за духовната близост между Русия и Изтока, преди всичко Индия. Мамлеев се опитва да докаже, че индийската Адвайта веданта с нейния интровертен??? стремеж да открие истинската божествена същност на човешката душа, е много близка до православната християнска духовност. За Мамлеев общ принцип на двете духовни традиции – руската и индийската, се явява насочеността към дълбините на човешката душа: „это сосредоточение на своей душе, духовный вектор, направленный внутрь, интерес к самопознанию, к безднам собственной души“ (Мамлеев 2014: 164). Когато тази идея се фокусира единствено върху руската душа, тя придобива ново измерение и убедеността на Мамлеев в наличието на висш метафизически принцип се съчетава с ярък антизападен патос. Докато през 60-те и 70-те години омразата спрямо западната цивилизация може да бъде тълкувана като съветски еквивалент на световната контракултура, в постсъветския период тази антизападна позиция придобива радикално националистично съдържание.

Вечната Русия

Във „Вечната Русия“ Мамлеев атакува католицизма и особено англосаксонския протестантизъм, на чиято пълна духовна изчерпаност противопоставя мистическото съзерцание на православната вяра. В това отношение той игнорира многообразните проявления на западния мистицизъм (гностицизъм, неоплатонизъм, ученията на Майстер Екхарт, Якоб Бьоме и други).

Ключова категория за Мамлеев се явява Вечната Русия. Според него в рамките на Вселената съществуват „космологични Русии“, а историческата Русия такава, каквато я познаваме, е само една от безбройните прояви на космологичния ѝ архетип (Мамлеев 2014: 255). Всяка от „космологичните Русии“ има по своята същност руски характер, еднакъв с този на историческата Русия. Мамлеев употребява израза „**русопятская Россия**“, а „русопятский“ освен като синоним на „русифилский“ може да съдържа шовинистки и националистични конотации. Въплъщение на Вечната Русия или руската душа за Мамлеев е преди всичко великият руски народ, при което всеки отделен руснак трябва да приема другите руснаци не само като свои сънародници, а преди всичко като вечни спътници из Вечната Русия, като метафизически братя и сестри (Мамлеев 2014: 298).

Такава е и случайната среща на главния герой Павел с тайнственото момиче в романа „Блуждаещо време“ („Блуждающее время“, 2001):

Девушка смотрела на них и загадочно улыбалась. Ее губы что-то прошептали. Павлу показалось: «Ничего не бойтесь.» Он махнул ей рукой, поезд тронулся, и Павел с ужасом осознал, что больше никогда ее не увидит. Она, его соотечественница (**как это много значит**), могла бы легко рассказать ему все. Но она унеслась в пространство, в дремучие бесконечные, но родные леса.

(Мамлеев 2001: 186)

Романът „Блуждаещо време“ също съдържа алюзии за теософичната природа на Вечната Русия, а историческата Русия се възприема не само като държава, но и като метафизическа категория, която със своето естество се доближава до висшата онтологична същност на Бога. За героите на романа „Блуждаещо време“:

Россия – на самом деле великий параллельный мир, и он относится не только к нашей планете. И только одна ее небольшая часть –

здесь, где мы теперь, Россия – не просто страна, она неизмеримо больше.

(Мамлеев 2001: 202)

Метафизически национализъм

Русия като огромно паралелно пространство е всъщност автохтонна цивилизация с тайнствено метафизическо послание. За Мамлеев, Дугин и други тя заема в света изключително важно място, което е основният аргумент за появата на т.нар. метафизически национализъм, което впрочем Мамлеев с охота признава:

[...] мы приходим к неизбежному выводу о присутствии в России глубинного и мощного течения – метафизического патриотизма или даже метафизического национализма [...].

(Мамлеев 2014: 278)

Особената роля на Русия и руския народ е аргументирана с трансцендентни категории, а подобна метафизична аргументация отпраща в известна степен към Достоевски, в чието творчество също отекват идеите на месианизма за предопределението и духовната избраност на руската нация. Бердяев също говори за безкрайната шир на Русия като за дело на Провидението, но същевременно той не се отнася снизходително към традициите на западния мистицизъм (Бердяев 2003: 196). Такова признание при Мамлеев липсва. Авторът на „Вечната Русия“ укорява западния материализъм, рационализъм и цялостната духовна изчерпаност на католицизма и протестантизма в езотеричните им форми и изцяло пренебрегва мистическите езотерични течения в западното мислене.

Потенциалната опасност на метафизическия национализъм е в това, че с него лесно може да се злоупотреби. Подобни метафизически импликации и съвсем абстрактни категории са добре познати от нацистката и фашистката идеология. Самият Мамлеев признава, че всички политически и социални аспекти отиват на заден план. Има ли в рамките на абстрактните псевдофилософски конструкти място за човека като индивид? Може ли такъв човек да запази достойнството и хуманните ценности като любов, свобода и стремеж към познание? Цитирайки „Вечната Русия“, ще разберем, че правата на личността за Юрий Мамлеев далеч не са от съществено значение:

Россия представляется для нас (после Бога) высшую и глубочайшую сверхценность, по сравнению с которой все политические, социальные и так называемые общечеловеческие предпочтения отступают на задний план.

(Мамлеев 2014: 302)

Русия като земно въплъщение на абстрактната Вечна Русия тук се явява фундаментална ценност, метафизическа цел, оправдаваща физическите средства. За да бъде историческата Русия достойна дъщеря на вечната си майка, Мамлеев формулира т.нар. национално-държавна идея, чиито основни императиви са мощна армия, образован и некорумпиран политически елит и контролиран от държавата капитализъм. Подобни акценти спорадично се срещат и в романа „Блуждаещо време“, където идеята за богоизбрания народ вече му придава ролята на бъдещ завоевател на света. Нека да цитираме отново този роман:

И даже потустороння беседа о трансцендентных глазах будущих завоевателей Земли как-то смягчалась дымом от самовара и пирогами. Даже кошка, и та пришла и разлеглась, как барыня, у самовара.

(Мамлеев 2001: 214)

Кои са бъдещите завоеватели на света? Съдейки по многобройните текстови основания, имаме основание да смятаме, че Юрий Мамлеев и Александър Дугин са привърженици на хиперборейските теории за полярния (руския) произход на арийските народи. Впрочем подобни теории (в които обаче главната роля принадлежи не на руснаците, а на арийските немци) са били изключително популярни и сред нацистките учени в рамките на научното общество „Аненербе“ от времето на Третия райх, за чийто инициатор се смята самият Хайнрих Химлер.

Метафизическият национализъм съдържа редица опасни внушения, които пораждаат следните въпроси:

- 1) Защо само и единствено руският език има свещена същност?
- 2) Защо освен Вечната Русия не се споменава за някаква вечна Франция или вечна Германия?
- 3) Обезпокояващ е и въпросът дали избраният от Прозрението свръхчовек от романа „Блуждаещо време“ има морални принципи? Или става дума по-скоро за формулирания от Дугин постмодерен интелектуалец, който е напълно освободен от етически и естетически корективи? (Дугин 2007: 71 – 72).

Обезпокояващи са акцентираното превъзходство на православното християнство, отказът от пансофизма (вечната философия) и презрението към европейската алтернативна духовност, на която младият Мамлеев преди е бил голям почитател. Ярка промяна ще открием и по линията езотеричен/екзотеричен. Вместо върху маргинализирани религиозни секти и течения – напр. скопеца¹ в романа „Скитащи мечки“ („Шатуны“, 1966), които притежават по-скоро езотеричен характер, при късния Мамлеев е акцентирано върху екзотеричното православие, което е представено като духовна и политическа крепост на руската самобитност.

Следует подчеркнуть абсолютную необходимость сохранения экзотерической стороны религии со всеми её ритуалами и т.д.

(Мамлеев 2014: 128)

Мамлеев се отнася снизходително към всички руски философи, чието философско и религиозно мислене съдържа стремеж към универсалното, наднационалното и общочовешкото. Затова Мамлеев отрича философията на Владимир Соловьев, който игнорира национализма и всякакви представи за духовното предимство на Русия пред Запада („убогие попытки эпигона средневековой философии Владимира Соловьева“, Мамлеев 2014: 105).

Литературният и философският канон на Мамлеев са строго селективни. Основна роля в него заема националистическият дискурс в противовес на универсалния хуманизъм на Соловьев. Един от героите на романа „Блуждаещо време“ – Орлов, в интертекстуална алузия към Горки отбелязва:

Человек – это звучит смешно [...] – это ведь только стартовая площадка, чтоб взлететь в неведомое человеку и отрицающее его.

(Мамлеев 2001: 150)

Тук човекът е средство, ницшеанското въже, опънато между звяра и свръхчовека, и сякаш изпълнява ролята на инструмент, който може да се ползва и да се отхвърли (виж. метафизически оправдаемите убийства, извършвани от Фьодор Соннов в романа „Скитащи мечки“). Концепцията на Вечната Русия, основаваща се на максимата за священата същност на историческата Русия като избрана от Прозре-

¹ Скопец – привърженик на руска религиозна секта. – Б. а.

нието страна, в аксиологическата скала на Мамлеев игнорира универсалния хуманизъм.

Вместо заключение

Александър Хьолверт подхожда към творчеството на Мамлеев с оглед на общия постхуманистичен контекст на руския литературен постмодернизъм (Хьолверт 2015: 191). Но докато при другите постмодерни автори тези постхуманистични тенденции са регламентирани като литературна фикция и в повечето случаи този тип текстове имат предупредителен, превантивен и пародиен характер, при Мамлеев валидността на неговите романови светове разчита на псевдофилософска стратегия. Невъзможно е да се подхожда към романите му като към чисто литературна фикция, и то преди всичко с оглед на концепцията му за Вечната Русия като метафизично пространство, уникално и извънпоставено спрямо света: „это то, что может поставить Россию над миром, и если мир идет к гибели, то это не должно быть участием России“ (Мамлеев 2014: 280).

Когато Мамлеев говори за това, че околният свят, и то преди всичко Западът, вървят към гибел, той има предвид освен неговата духовна изчерпаност, още и консуматорския модел на капиталистическото общество. Пристрастяването на постиндустриалната епоха към консуматизма е според Мамлеев еднопосочен билет към ада. Като противовес на либералните стойности на свободния пазар и свободата на индивида Мамлеев приема „Третия път в икономиката“ на Александър Дугин² като съчетание на либералните принципи с тези на социализма и протекционизма (Дугин 2007: 206).

Единството на нацията в по-справедливо социално устройство трябва да бъде подкрепено от възраждането на идеокрацията, чиито обединяващи принципи са преди всичко държавата и нацията в цялата им свещена тайнственост. На заден план отиват не само икономическите проблеми, но и авторитарната политическа ориентация, и то всичко в полза на метафизически оправдаеми категории, като напр. „Вечната Русия“, „руската душа“ или „НГИ (национально-государственная идеология)“. Впрочем подобни тенденции са добре познати от националсоциализма или от егалитарните националисти-

² Александър Дугин в своята книга „Геополитика на постмодерното“ („Геополитика постмодерна“, 2007) оперира с теоретичните възгледи на немския икономист Фридрих Лист – почитател на икономически автаркизъм. – Б. а.

чески ориентирани и корпоративистки моделирани режими от фашистки тип.

Социална ориентация, несомнено, сгладит классовые противоречия, а характер образования и воспитания, направленный на духовные и нравственные ценности, на человечность и патриотизм, сможет в какой-то мере объединить классы.

(Мамлеев 2014: 332)

Конструирани от Мамлеев категории (Вечната Русия, руската душа) са лишени от каквато и да е рационална основа, те дори надхвърлят рационалните и критичните критерии на философията и придобиват характеристики на чисто теософична спекулация. Като разглеждаме късните текстове на Мамлеев в актуалния геополитически контекст, книгата „Вечната Русия“ се явява евтин националистичен памфлет, пълен с антизападен идеологически патос, който нараства пропорционално с влошаването на взаимоотношенията между Путиновата Русия и държавите от НАТО. Впрочем второто издание на книгата неслучайно е от 2014 г. – година след избухването на конфликта в Източна Украйна, когато имперската концепция за единството на източните славянски народи започва осезаемо да се разпада.

Наконец, русский патриотизм неразрывно связан с идеей общеславянского единства, тем более восточнославянского, славянства всея Руси, [...] оно легко может стать добычей всяких стервятников и погибнуть.

(Мамлеев 2014: 280)

Очевидно е, че авторът има предвид Беларус и Украйна, и то преди всичко Киев като историческа люлка на руската държавност. Ако Русия не успее да запази руската си уникалност, няма да може да конкурира голямата шахматна дъска на съвременния свят, откъдето идва Мамлеевото противопоставяне срещу отварянето на Русия към западния капитал. Сякаш се възражда традиционният руски месианизъм, в който този път Русия придобива образ на духовна крепост срещу универсалното зло на либералния глобализъм и униполярния свят:

Если историческая Россия не сможет сама активно защищать себя, свое высшее предназначение и свою самобытность, свою русскость от ударов истории, судьбы, дьявола, если она не сможет быть той, которая Она есть в своей глубине, возможен крах, катастрофа [...].

(Мамлеев 2014: 263)

Или:

Новая экономика как код планетарной глобализации есть воплощение мирового зла, которое и есть духовный антихрист.

(Дугин 2007: 226)

Глобалният капитализъм е възприеман от Мамлеев и Дугин като истинска опасност за Русия, т.нар. нова икономика (New economy) и икономическата глобализация са отъждествявани с онтологично зло, с антихрист. Образно казано, само могъща руска империя начело с всемогъщ „государь“ и непроницаема стена на западната граница (какви-то представя Владимир Сорокин в „Денят на телохранителя“) могат да предпазят Свещената Русия като историческо възплъщение на Вечната Русия. Опасната страна във възгледите на Мамлеев и Дугин е именно в това, че и двамата са склонни да пожертват хуманизма в името на привидно по-висши метафизически цели, които се намират отвъд пределите на човешкото (Хьолверт 2015: 210).

ЛИТЕРАТУРА

Бердяев 2003: Berd'ajev, N. A. *Ruská idea. Základní otázky ruského myšlení 19. a počátku 20. století*. Praha: OIKOYMENH, 2003.

Дугин 2007: Дугин, А. *Геополитика постмодерна. Времена новых империй. Очерки геополитики XXI века*. [Dugin, A. Geopolitika postmoderna. Vremena novyh imperiy. Ocherki geopolitiki XXI veka.] Санкт-Петербург: Амфора, 2007.

Мамлеев 2014: Мамлеев, Ю. *Россия вечная*. [Mamleev, Y. Rossiya vechnaya.] Москва: Эксмо, 2014.

Мамлеев 2001: Мамлеев, Ю. *Блуждающее время*. [Mamleev, Y. Bluzhdayushee vremya.] Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 2001.

Хьолверт 2015: Höllwerth, A. V impériu „posthumanismu“? Zamyšlení nad četbou románů Vladimira Sorokina Ljud a Deň opričnika: Konec sovětské ideokracie a specifika postmoderního prožívání světa v Rusku. // H. Ulbrechtová (ed.). *Ruské imperiální myšlení v historii, literatuře a umění: Tradice a transformace*. Praha: Slovanský ústav AV ČR v.v.i., 2015, 191 – 210.

CLAUDE ROY ET LA QUESTION DE L'ALTÉRITÉ

Jean-Paul Rogues
Université de Caen

CLAUDE ROY AND THE ISSUE OF ALTERITY

Jean-Paul Rogues
Caen University

In 1953, and further, globalisation compelled Claude Roy to face the issue of alterity. At first he was caught into the quarrel between universalism and relativism, but later he put forth the anthropological approach. Relativist universalism? Pluriversalism? Are his ideas similar to those of the philosopher François Jullien (2016) or of the social anthropologist Alain Caillé (2017).

Key words: mondialization, alterity, universalism, relativism, social anthropology, cultural identity

Avant-propos

Lorsque j'ai écrit ces quelques pages sur l'œuvre de Claude Roy je n'avais pas encore eu le privilège de lire *Les cours obscures* de Yordan Raditchkov, qui s'écrie : « lorsque je découvre un être humain, je ne peux m'empêcher de marcher sur ses traces » (Raditchkov 1980: 274). Je me suis alors souvenu de Claude Roy qui fait lui aussi l'expérience de ce sentiment en lisant Su Dongpo un poète chinois du XI^{ème} siècle : « Quant à l'amitié pour une trace, la sympathie pour une ombre, le plaisir pris à la présence d'un absent est-ce un sentiment raisonnable ? » (Roy 1994: 8). Ce rapprochement qui n'est pas « de chic » m'a conduit à trois évidences : la première est que l'un comme l'autre, s'ils s'étonnent encore des différences, reconnaissent sans hésiter l'évidence de ce qu'ils partagent avec un chinois pour Claude Roy un Evenque ou un Yakoute pour Raditchkov, il y a bien une fraternité de mouvement qui les conduit sur la piste d'une humanité que l'un et l'autre cherchent, mais qui se décline de façons si différentes que l'on pourrait être abusé et affirmer que la *cour obscure* du Yakoute n'est en aucun cas comparable à celle d'un Bulgare ou

d'un Français. La seconde évidence est l'extraordinaire écart qui existe entre les deux approches : celle de Claude Roy française, classique, ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ; de la façon la plus rationnelle, même s'il recourt à l'analogie et à l'apologue il s'efforce d'éclairer du mieux qu'il peut « *la cour obscure* » par de nombreuses références qui effacent progressivement les ombres en chassant les ambiguïtés. Raditchkov, lui, cherche plutôt à pénétrer cette obscurité et avance à tâtons en sachant que « l'indigène se rétracte, se retire, et, comme une boule de billard, se précipite vers l'orifice qui lui permettra de s'esquiver » (Raditchkov 1980: 207). On a l'impression qu'il a lu Jeanne Favret Saada et que son goût de la théâtralité, qui pour un français est tout à fait balkanique, lui permet de pénétrer beaucoup plus avant les mystères des chamans bouriates ; plus encore enfin sa connaissance intime des « ténets » lui est un secours essentiel, inquiet et courageux, il se glisse au cœur des ténèbres. La troisième évidence est celle de ma méconnaissance de la langue bulgare qui est un obstacle majeur à ma compréhension de Raditchkov, ai-je bien compris ce qu'est un « ténets » : un esprit, un revenant ne conviennent pas à ce que je lis et malheureusement, ma connaissance se limite aux quelques traductions vraiment trop peu nombreuses de Raditchkov. Les traductions françaises laissent imaginer une œuvre majeure. Claudio Magris, qui a dû le lire en allemand, lui rend un magnifique hommage dans *Danube* : « il est le poète d'un Danube hivernal et gelé, comme certaines fontaines auxquelles le gel donne des formes fantastiques, et le magicien qui libère les personnages et les histoires emprisonnées sous la glace » (Magris 1986: 481-483).

Claude Roy

Claude Roy est né en 1915 ; on peut rappeler son enfance à Jarnac, sa complicité littéraire de jeunes hommes avec François Mitterrand, son engagement dans l'Action française puis dans la guerre : évasion, résistance, publication de poèmes chez Seghers 1939 puis dans Poésie 40, la guerre, le journalisme ; parmi ses amitiés et ses rencontres signalons : Aragon, Éluard, Mauriac, Paulhan, Giraudoux, Picasso, Vittorini, Duras, Anne et Gérard Philipe, Jean Vilar, Vaillant, Roger Grenier... En 1956, il quitte le PC pour aller vers d'autres rencontres en Italie, en Chine, en URSS, dans l'Europe de l'Est, aux États-Unis, en Israël... Il fera partie du manifeste des 121 ; on ne peut oublier le rôle qu'il jouera à la NRF auprès de Gaston Gallimard, non plus que ses nombreuses chroniques. Présence au monde, témoin discret plus que figure du siècle, il fait, dès la Libération un premier constat.

L'étonnement du voyageur est le titre du troisième volume du journal que Claude Roy commence à écrire en 1977. Dans ce volume, comme dans les deux suivants : *Le rivage des jours* (1992), et *Les rencontres des jours* (1995) il revient sur ses enthousiasmes de l'après-guerre qui dresse un bilan dans lequel l'exclamation assertive, marque de fabrique de son style, alors léniniste, cède le plus souvent sous la poussée d'une réflexion politique qui ne se prive plus, dès lors, de connaissances anthropologiques. Il admet avoir été la dupe du communisme russe ou chinois – il fait cependant une critique sans concession de la Kolyma et du Laogaï et cela très tôt, dans les années 70, alors que nombre de germanopratsins dont Sollers, Kristeva se font les hérauts de la Chine nouvelle et de la Révolution culturelle. Cependant la réflexion du voyageur ne se limite pas à ce triste examen rétrospectif. Il met « *l'homme en question* » (1960), mais dans le flot désastreux de l'histoire qui emporte les destins singuliers, il laisse entendre ce que pourraient être les biens communs et les principes fondamentaux d'une société planétaire-plurielle qui saurait affirmer le primat des symboles sur l'économie.

« La réflexion du voyageur »¹

Cette première prémisse de la réflexion de Claude Roy date de 1992, mais l'idée est présente dès 1953. Il écrit en effet: « Il paraît que la terre est maintenant toute petite, rien qu'une boule monotone et striée d'avions qui aurait rétréci au passage, où les pays variés ne savent même plus dépayser où partout la présence obligée des mêmes téléphones, des mêmes automobiles et du même poste de radio ôte au déplacement tout son charme, tout son prix ; on me dit que la terre ce n'est rien que la terre, qu'elle pâlit en vieillissant, que les mœurs différentes et les langues et les couleurs de peau, et les façons de voir ne sont plus que l'assaisonnement superflu, déjà s'évaporant, d'un petit nombre d'éléments constants tellement ennuyeux d'être partout pareils » (Roy 1953: 334). Le dépaysement n'est plus possible, « Le vaste monde », titre du dernier chapitre, est bien une antiphrase. Il enrichira cette réflexion en 1960 dans *l'Homme en question* puis en 1992 dans *Les rencontres des jours*. Ce premier constat d'une uniformité accrue des cultures le conduit à opposer le voyage au déplacement et à considérer que « se déplacer n'est rien que le vain travail de voir divers pays » (Ibid: 335). Cette phrase est empruntée à Valéry Larbaud qui l'emprunte d'ailleurs lui-même à Maurice Scève, le poète lyonnais. La réflexion de Claude Roy est assez simple : pourquoi voyager

¹ *Les Rencontres des jours*, Paris, Gallimard, Folio, 1995, p. 25.

si le voyage conduit seulement au même ? François Jullien (2016) dans son avant-dernier ouvrage est amené à la même conclusion : l'uniforme sert de semblant et de simulacre à l'universel. Comme Claude Roy, il constate l'aplatissement généré par l'uniformisation mondiale et commerciale. L'univers semble formaté par une standardisation qui tend à faire prendre pour universel un stéréotype commercial. Babel n'est plus Babel, mais une boule monotone où l'amalgame, nous dépossédant des qualités du particulier, nous conduit au pire des conformismes : lapalissades, truismes, évidences et poursuite d'un réel décharné par le commun ou réduit en folklore qui s'évapore de n'être que soi.

Différences et vérités premières

Qu'y aurait-il donc dans le voyage ? En quoi était-il dépaysant pour que le retour au pays fasse sens ? Claude Roy laisse entendre quelques réponses, il suggère, il conduit à penser par des analogies, il offre un lointain à la pensée, mais il se permet aussi de dégager, pour sa gouverne, quelques grandes lignes. Dans *L'étonnement du voyageur*, il affirme par exemple d'une part que : « la société marchande fabrique de l'uniformité dans l'architecture, les idées, les produits, les gestes. La mort produit une ressemblance, celle de la table rase » (Roy 1990: 229). Et d'autre part, il souligne, en citant François Jacob, le biologiste : « que la vie fabrique de la différence » (Ibid.). La différence sera pour lui ce qui provoque l'admiration, la diversité du vivant. Ainsi, le sentiment de dépaysement tient de l'étonnement merveilleux devant la diversité du monde. On croirait entendre Henri Raynal quand en 1979, il s'émerveille du « prodigieux gaspillage d'imagination de la création » (Roy 1979: 37). Claude Roy célèbre en effet les différences, les bigarrures des œufs de Pâques que sont les civilisations, le chatolement des différences rendues sensibles par les voyages qui dépaysent parfois tellement que leur altérité a pu sembler à certains impensable. Cependant si « les bottes de sept lieues nous permettent de nous distraire le regard avec la contemplation de mille vérités secondes » (Ibid.: 335) dont il est plaisant de faire l'inventaire, elles ne nous conduisent pas à penser plus avant en direction de vérités premières dont le grave éclat se modifiera pour lui comme dans la conscience collective de 1953 à 1993.

Diversité

Le goût de la diversité veut que l'on s'étonne que le deuil se porte Blanc à la Chine et noir en Occident. Mais à l'arbitraire des cultures et des mœurs et des renversements de perspective engendrés par cette considération, Claude Roy opposera la vérité première : celle qui souligne non pas la différence des rites mais le fait que chaque culture développe des rites susceptibles d'absorber la douleur de la perte. Sous la valse des langues et sous celle des noms, ce qui surgit pour lui dans l'inattendu engendré par la diversité, c'est la part d'humanité commune qui déborde la simple identification par différence. Non qu'il veuille réduire l'étape de fascination devant la culture de l'autre, étape que l'on rencontre chez les plus grands le Tolstoï des *Cosaques*, l'Arseniev du *Voyage sur les rives de l'Oussouri* (1939), le Stevenson de *La route de Silverado* (1991), mais parce que sa réflexion le conduit à passer outre. S'il ne nie pas l'enseignement singulier lui offert par la poésie chinoise classique, ou dans sa rencontre avec Lao-She, avant la Révolution Culturelle, il est cependant conduit à orienter sa pensée en direction de la part commune des hommes qui se révèle dans des analogies lesquelles, peu à peu, deviennent récurrentes dans son œuvre : celle du funambule et celle des œufs de Pâques.

Si la variation des cultures a de quoi surprendre, l'élément constant est « un homme en équilibre sur le fil de la vie » (Roy 1960: 40). Mais cette part commune, il ne faut pas l'assimiler au sens commun. Dans *l'Homme en question*, il souligne le caractère artificiel et rassurant des proverbes, de la « sagesse des nations ». Il fait alors la critique de cette pseudo part commune qui bascule dans l'idée simpliste d'une nature humaine « dont la défroque change, mais dont le fond est immuable ». Cette sagesse-là ne sera pas celle de Claude Roy, son universalisme ne sera pas fondé sur l'a priori de l'appartenance à la grande famille des hommes. Si Claude Roy est conduit à penser aux éléments constants d'une société à l'autre, c'est après examen, un peu comme s'il prenait à rebours l'*Anthropologie d'un point de vue pragmatique* de Kant que le plus important ne réside pas dans la diversité du caractère des peuples, mais dans la part d'humanité commune visible dans ces caractères. C'est une position assez paradoxale qui consiste à penser que le plus court chemin d'un homme à un autre passe par l'examen de leurs différences, parce que c'est dans l'éclat de la différence que le commun s'avère pensable. Ainsi le goût du dépaysement, « la bougeotte » qui saisit Claude Roy l'amène à percevoir le même là où, dans un premier temps, il ne voyait que du différent, et il illustre cette idée dès 1953 avec l'exemple des œufs de Pâques.

On a beau monter ou redescendre le quadrillage des longitudes, des latitudes, les surprises sont toujours bien plus à l'extérieur qu'à l'intérieur. Les civilisations sont comme des œufs de Pâques : qu'on les peigne en rouge, en vert, en bleu, en noir, la coquille de la couleur locale, si on la casse, ne révèle jamais qu'un peu de blanc ou de jaune.

(Roy 1953: 334)

On pourrait certes discuter, la culture n'étant pas en position d'extériorité par rapport au sujet.

Pour confirmer enfin la thèse analogiste, il cite Shakespeare et Shylock :

[...] n'a-t-il pas des mains, des organes, des proportions, des sens, des affections, des passions – nourris de la même nourriture, blessé des mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, échauffés, refroidi par le même été et par le même hiver ?

(Roy 1995: 25-26)

Ce faisant, il semble s'inscrire en faux contre toutes les thèses différentialistes mais conclut :

Dans le jeu de bascule entre l'idée d'une nature humaine si universelle que quasiment constante et unique, et le relativisme ethnographique absolu qui récuse le mythe de la grande famille des hommes [...]. Il n'est pas facile de garder l'équilibre.

(Ibid.: 25)

Universalisme relativiste ?

Conservatoire des différences ou constance d'éléments premiers révélés par les analogies ? L'expérience des voyages, même si le dépaysement fait question, l'ont « retenu de persister dans des erreurs trop répandues à son époque et l'ont dépouillé de quelques sophismes, illusions et balivernes qui encombrent encore beaucoup de têtes » (Ibid.) D'un côté, il fait la critique d'un humanisme a priori et d'un universalisme occidental qu'il connaît par différence pour avoir non seulement beaucoup voyagé mais surtout lu systématiquement la littérature chinoise, les sinologues français, des jésuites à Granet, puis les sinologues anglo-saxons, (et ceci pendant 40 ans) et de l'autre, il n'admet pas, même si la variété des hommes est telle : « de dire que l'homme est une mode récente est déjà démodé, qui ne reviendra pas, et qu'un humaniste est un chien, comme disait Sartre de l'anticommuniste » (Ibid.).

Je fus donc le contemporain et, je le confesse, pendant une ou deux saisons presque tenté d'être la dupe d'une étrange folie. Des hommes qui avaient projeté d'établir sur cette terre le règne de la fraternité, [...], réinventaient allègrement le racisme et les hiérarchies ethniques qu'ils avaient passionnément niés. Un racisme de gauche prenait ainsi la relève du racisme de droite. Tout ce qui dans les révolutions étrangères de notre temps pouvait apparaître comme saugrenu, irrationnel, monstrueux, barbare ou mensonger, était gaiement attribué aux caractéristiques nationales, à l'essence ethnique ou aux racines historiques des peuples en question. L'idolâtrie de Staline, le mensonge érigé en art d'État, les innocents avouant avec complaisance des crimes imaginaires, *la russité* expliquait tout cela. [...] On redoubla de racisme 'progressiste' à propos de la Chine.
(Ibid.: 25-26).

L'idée qu'il est impossible, pour des raisons épistémologiques de juger du laogaï, (goulag chinois) des déportations et des meurtres de la révolution culturelle, est pour lui inadmissible parce qu'elle est démentie par son expérience : Dans un article intitulé avec une simplicité provocatrice : « Les Chinois sont-ils des hommes comme nous? » (Roy 1979: 124-125), il met en lumière combien la dialectique historiciste française a été le lieu « d'acrobaties intellectuelles confondantes » (Ibid.:123) sur la Chine qui n'étaient que « répétitions d'aberrations du stalinisme » (Ibid.: 129). « La maolâtrie » écrit-il, clôt « l'ère du soupçon » et l'écrasement de tout esprit critique, ceci au nom de la spécificité chinoise.

L'altérité de la Chine, écrivait Julia Kristeva, est invisible si celui qui parle ici, en Occident ne se place pas quelque part où notre tissu monothéiste et capitaliste s'effrite [...] L'altérité chinoise explique tout, absout tout, illumine la ténèbre des tournants obscurs ou l'infamie des camps.
(Ibid.: 123-129)

Claude Roy s'insurge en effet contre l'idée d'une altérité radicale prônée par les maoïstes.

Ces pages datent de 1976, entre-temps, la lecture de Simon Leys, qu'il cite à ce moment-là, et la lucidité de Guy Debord à l'égard du maoïsme avaient déjà fait leur chemin. Récusation donc d'un humanisme *a priori* pour sa dimension tautologique fondée sur une discutable nature humaine et récusation du relativisme ethnographique absolu dans ses conséquences politiques. Claude Roy prônerait-il un universalisme relativiste ? Son dernier grand livre, si l'on excepte son journal de 1994-

1995, intitulé *L'ami qui venait de l'an mil*, (1994) est une forme de réponse à la querelle de l'universalisme et du relativisme.

L'homme s'est reconnu bien avant de se reconnaître en autrui

La formule date de 1992, mais cette image de l'autre, de l'étranger « miroir dans lequel nous ne nous sommes pas tout de suite reconnus » (Roy 1960: 302), est présente en 1960 dans l'article important qu'il consacre à Claude Lévi-Strauss. Avec ce dernier, il constate que « Les hommes n'ont pas toujours été persuadés que les autres hommes fussent des hommes », mais aussi, que six siècles avant notre ère, les Chinois disaient :

Entre les quatre mers, tous les hommes sont frères » et que deux siècles avant J.-C., Ératosthène, philosophe grec, pressentait que cette fraternité universelle débordait peut-être les frontières du monde connu: « seule la région que nous habitons nous-mêmes et que nous connaissons écrivait-il, est appelé l'œcumène, l'univers humain. Mais il est fort possible qu'il existe dans la zone tempérée, un ou plusieurs autres continents habités.

(Ibid.).

Claude Roy admet donc que l'homme n'est pas une nouveauté et que « l'homme s'est connu bien avant de se reconnaître en autrui » (Ibid.). Ce dont Claude Roy a pu faire l'expérience dans ses propres voyages, il le retrouve dans *Tristes tropiques* et plus largement dans la pensée de Lévi-Strauss qu'il considère comme « le fondement essentiel d'un véritable humanisme moderne » (Ibid.: 336).

Toutefois, la lecture de Lévi-Strauss le conduit à éviter l'effusion d'une embrassade universelle et superficielle car : « Il est possible que tous les hommes soient frères. Caïn et Abel l'étaient aussi » (Ibid.: 319). Avec Lévi-Strauss, il est enfin conduit à se méfier des analogies rapides qui nous plongent dans le truisme chaleureux et rappelle que: « quand les constructeurs d'analogie collectionnent les traits communs à toutes les sociétés et en tirent de réconfortantes conclusions, Lévi-Strauss se borne à murmurer qu'il y a qu'un seul trait qui soit universel, absolument commun à toutes les sociétés, c'est la prohibition de l'inceste » (Ibid.: 319-320).

Dans ce relativisme universaliste, le sentiment de dépaysement et d'altérité n'est pas un obstacle à la perception de l'humanité de l'autre. La personne humaine est pensable dans la société dont elle dépend très étroitement, mais elle est aussi porteuse d'humanité commune, et lorsqu'il parle 1993 de Soljenitsyne, qui peu à peu est tombé dans l'oubli, il n'omet pas la dimension historique, culturelle, la russité d'un Soljenitsyne, « zek

désarmé [...] ennemi civique numéro un du pouvoir soviétique » (Roy 1995: 325-330).

En 1972 il publie *Nous*, le deuxième volume de son autobiographie. Dans cet ouvrage au titre programmatique, il fait part des rencontres, des engagements politiques, de ses retours en France, et des premiers constats qui sous forme de paraboles concernent l'universel. Plusieurs récits proposent l'émergence d'une humanité commune là où l'histoire et les cultures divergent. Ainsi *Marina* (Roy 1972: 55-71), *Une jeune fille ailleurs* (Ibid.: 329-335), *Chine an II*. (Ibid.: 483-511). Dans ces trois récits qui concernent l'URSS, la Révolution chinoise et les États-Unis, les protagonistes sont surdéterminés par l'histoire de leur nation, leur culture, leur condition sociale, leurs origines. Leur « ineffable personnalité secrète » (Ibid.: 330) ne peut exister hors de cette particularité culturelle. Dans ces trois récits témoignages directs de Claude Roy, chaque être est le fruit d'une situation historique, mais chacun d'eux est également porteur d'un espoir social, chacun d'eux agit et espère, et Claude Roy, qui fait retour sur ces épisodes vécus 20 ou 30 ans auparavant, reconnaît ses propres aspirations dans le miroir à peine un peu autre de ces êtres qu'il a aimés.

VI. Identité culturelle ?

Comment penser dès lors la question difficile parfois nommée à tort identité culturelle ? Comment énoncer la recherche d'un relativisme culturel acceptable ? Comment Claude Roy conçoit-il un *Nous* ? La première étape de son raisonnement affirme qu'il n'y a pas eux et nous mais une commune humanité dépassant les écarts qui existent entre nous et les autres pour reprendre la formulation de Todorov. François Jullien dans *Il n'y a pas d'identité culturelle* clarifie avec justesse le contour idéal des termes universel, universalité, universalisme. « L'universel, nous dit-il, est à concevoir à l'encontre de l'universalisme celui-ci s'imposant souverain et croyant posséder l'universalité » (Jullien 2016: 27). L'universalisme, celui auquel fait référence le Claude Roy de 1953 qui nous conseille de lire Vladimir Ilitch Lénine c'est celui qu'Alain Caillé appelle: « l'universalisme totalisateur [...] qui, visant le tout, manque nécessairement la particularité ou la singularité du sujet concret [...] qui peut être vu comme une pathologie de la quête de totalité » (Caillé 2017: 268). Il s'oppose au communautarisme qui selon Alain Caillé est symétriquement une pathologie de la quête de différence: « l'universalisme en quête de totalité ne veut pas voir le singulier qui fait échec à son entreprise de totalisation. Le communautarisme revendique sa différence

particulière sans voir qu'il détruit ainsi ce qui permet aux non-semblables, aux différences de coexister. De différer » (Ibid.). Claude Roy quant à lui dès 1960 notamment dans sa réflexion sur Claude Lévi-Strauss mesure les dangers des positions différentialistes ou communautaristes, positions que l'on pourrait encore qualifier d'identitaires. Elles essentialisent dangereusement les cultures, et proposent une image que vient démentir la singularité des êtres. Claude Roy met en lumière les limites d'une généralisation molle, celle qui concerne la nature humaine reposant sur un universalisme occidental qui ne tient pas compte de la pensée chinoise. Mais il reconnaît que l'exploitation de l'homme par l'homme est universelle : « je constate simplement, que le seul rideau de fer qui puisse séparer les hommes c'est le rideau de fer qu'interposent, entre les misérables, les quelques-uns à qui la faim de la plupart est finalement profitable » (Roy 1979: 338). Toutefois, comme on l'a déjà souligné, il dénoncera, quelques années plus tard, l'idéologie totalitaire fondée sur cette universalité. Le communisme chinois dont la dimension messianique avait pu le séduire est fermement dénoncé à partir ces années 70. Mao Tsé Toung devient un Ubu roi dont il saisit le grotesque.

Différences ou écarts

Claude Roy critique surtout la manière de voir en termes de différence. « La différence, écrit François Jullien est classificatrice, l'analyse s'opérant par ressemblance et différence ; en même temps qu'elle est identificatrice : « c'est en procédant 'de différence en différence' comme le dit Aristote, qu'on parvient jusqu'à l'ultime différence livrant l'essence de la chose qui énonce sa définition » (Roy 1953: 335). Claude Roy comme aujourd'hui François Jullien, refuse en effet le jeu des différences essentialisantes ; son expérience et ses connaissances historiques l'éloignent du fixisme identitaire, il ne pourra comme Kant ou Rivarol énoncer ce que c'est qu'un Français, un Russe, un Chinois, ou un Américain. Parfois...

Afin d'échapper à logique classificatrice fondée sur la différence, François Jullien propose pour sa part d'employer le terme d'écart, de penser « l'entre » qui sépare sans distinguer radicalement à la manière essentialisante qui enferme dans des blocs clairement séparés. Claude Roy a une position très proche ; ce n'est pas à ce faux gage de démocratie du « respect des différences » que nous convie l'auteur de *L'ami qui venait de l'an mil*. En effet, comme François Jullien, qui d'ailleurs est plus court sur ce point, il connaît et pratique les ressources de sa propre culture et ceci en grand lettré. En 1953 par exemple, il publie en même temps *De la Chine* et

Le Commerce des classiques où il est question d'Hérodote, de Jarry, des Pères de l'église, de Saint-Simon, d'Hölderlin, de Diderot, de Benjamin Constant et en dos de couverture, il affirme : « connaître mieux Stendhal que le plus intime de ses amis » (Roy 1951: 86). Conscient d'ailleurs de ce que doit être sa culture, il publie dans cet ouvrage un « Essai sur (son) ignorance de la Grèce » qui ne souffre aucune équivoque:

[...] je suis, tu es, il est, nous sommes les héritiers de la culture grecque ou latine. Bien entendu. Mais d'un peu plus près qu'est-ce que cela veut dire ?
[...] Nous sommes la plupart du temps des héritiers qui s'ignorent.

(Roy 1953a: 26)

Il examine les ressources de cet héritage qui consiste pour lui en un double capital : d'abord un héritage passif qu'il compare à une décoration, extérieure à qui se dit héritier : « un capital [...] des trucs, le mot démocratie » (Ibid.: 27), puis il souligne l'existence d'un capital actif qui fait « que l'on trouve en Grèce ce qu'on y apporte et un peu davantage » (Ibid.). De la même façon, après avoir lu les sinologues français et anglais, il peut mesurer les écarts qui séparent la vue d'un même objet : celle des jésuites et de Granet, de Granet et des anglo-saxons. C'est la fécondité de ces écarts, qui intéresse Claude Roy aussi bien entre les cultures qu'à l'intérieur d'une même culture si on est capable d'en faire un inventaire. À propos de ce que F. Jullien nomme les « ressources » de chaque nation, Claude Roy remarque que : « l'Espagne ce n'est pas Don Quichotte et Sancho Pança ; c'est l'un PLUS l'autre » (Roy 1960: 47), exactement comme Wolff Lepenies qui comparant les trois cultures de la France, de l'Allemagne et de l'Angleterre souligne les tensions constitutives de chaque nation au moment de l'avènement des sciences sociales. La France est-elle celle des hommes de lettres ou celle des sociologues ? Celle de Péguy ou celle de Durkheim ? De même, il écrit encore « au XIXe siècle tout anglais était soit un Benthamiste soit un Coleridgian » (Ibid.: 99). La tension interne au sein d'une même culture est une ressource particulière comme la tension entre les cultures. Lorsque Paul Valéry écrit son fameux discours sur l'Europe en 1919 en s'appuyant sur la théorie des trois sources - un européen est un français, un chrétien et un grec -, il insiste sur les tensions qui font agir le monde chrétien : tension entre l'esprit et la loi, les œuvres les actes, la raison et la foi, le pouvoir spirituel et le pouvoir matériel. Elle l'est aussi pour Théodore Zeldin dans son *Histoire des passions française* (1994). « Ressources », « fécondité » sont les termes employés par François Jullien et que Claude Roy illustre par anticipation, revenant sur la question de

l'universel pour conclure ainsi : « Après avoir réfléchi vingt ans à la question, je ne crois pas à l'existence d'un homme éternel, d'une immuable nature humaine dont l'essence serait la même sous tous les climats, à tous les âges de l'histoire, de toutes les sociétés. Entre un prêtre d'Ammon Râ de la XXIIème dynastie, un anabaptiste de Munster au XVIe siècle et un chef de cabinet du ministère Bidault en 1949, il y a autant de rapports qu'entre l'iguanodon, un fourmilier et un chat de gouttière » (Roy 1953: 34-35). Mais il avoue avoir fait, à la même date, une collection qu'il rassemble dans un *Trésor de la poésie populaire* (1954), pour lui plus universelle que la poésie cultivée par un seul homme : « Plus universelle? Ceci demande un mot d'explication : les peuples se rejoignent par leurs sommets et par leurs racines et diffèrent par l'entre deux » (Roy 1954: 17). Est-ce la lecture de Lévi-Strauss qui l'amène à cette conclusion ? Il est difficile de l'affirmer tant il se sent en communauté de pensée avec ce dernier.

« L'entre » ouvert par la traduction

François Jullien conclut par la nécessité de la traduction ; un dialogue « ne peut se faire que dans la langue de l'une et de l'autre autrement dit entre ces langues : dans *l'entre* ouvert par la traduction » (Roy 1994: 35). Claude Roy acquiesce, il a passé son temps dans diverses ambassades à importer la culture des autres plutôt qu'à chercher à exporter la sienne; son dernier grand texte, *l'Ami qui venait de l'an mil* est exemplaire du dialogue appelé par François Jullien. Ce dernier livre à valeur testamentaire, est une biographie en sympathie de Su Dongpo, poète chinois du XI^e siècle, de la dynastie des Song, poète qui, s'il avait pu le connaître, aurait été son ami. Il le sait par ce qu'il apprend de lui dans sa biographie, dans ses poèmes, et malgré l'écart très grand entre les deux cultures « Su Dongpo n'est pas entré dans ma vie par la grande porte de l'universel (qu'il a cent fois franchie superbement) mais par le portillon du presque rien, de l'ordinaire du temps » (Roy 1994: 35). Ce ne sont plus les vérités premières de 1953, mais ce peu de choses constituées dans « l'entre » que Claude Roy fait émerger pour les donner en partage.

RÉFÉRENCES

- Arséniev 1939** : Arséniev, Vladimir. *La Taïga de l'Oussouri*. Traduction Prince P. Volkonsky. Paris : Payot, 1939.
- Caillé 2017** : Caillé, Alain. Bref retour sur la querelle de l'universalisme et du relativisme. // *La Revue du MAUSS semestrielle*, n°49, 2017, pp. 267-273.
- Jullien 2016** : Jullien, François. *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Paris : L'Herne, 2016.
- Lepenies 1990** : Lepenies, Wolff. *Les Trois Cultures*. Paris : Edition de la Maison des sciences de l'homme, 1990.
- Magris 1986** : Magris, Claudio. *Danube*. Paris : Gallimard, 1986.
- Makine 1996** : Makine, Andreï. « La question française ». // *NRF*, n° 517, février 1996, pp. 4-19.
- Raditchkov 1980** : Raditchkov, Yordan. *Les cours obscures*. Paris : Gallimard, 1980.
- Roy 1951** : Roy, Claude. *Stendhal par lui-même*. Les écrivains de toujours. Paris : Seuil, 1951.
- Roy 1953a** : Roy, Claude. *Le Commerce des classiques*. Paris : Gallimard, 1953.
- Roy 1953b** : Roy, Claude. *Clefs pour la Chine*. Paris : Gallimard, 1953.
- Roy 1954** : Roy, Claude. *Trésor de la poésie populaire*. Paris : Seghers, 1954.
- Roy 1960** : Roy, Claude. *L'Homme en question*. Paris : Gallimard, 1960.
- Roy 1972** : Roy, Claude. *Nous*. Paris : Gallimard, Folio, 1972.
- Roy 1979** : Roy, Claude. *Sur la Chine*. Paris : Gallimard, 1979.
- Roy 1985** : Roy, Claude. *À la lisière du temps*. Paris : Gallimard, 1985.
- Roy 1990** : Roy, Claude. *L'étonnement du voyageur*. Paris : Gallimard, 1990.
- Roy 1992** : Roy, Claude. *Le Rivage des jours, 1990-1991*. Paris : Gallimard, 1992.
- Roy 1994** : Roy, Claude. *L'ami qui venait de l'an mil*. Paris : Gallimard, 1994.
- Roy 1995** : Roy, Claude. *Les Rencontres des jours*. Paris : Gallimard, Folio, 1995.
- Stevenson 1991** : Stevenson, RL. *La route de Silverado*. Traduction Robert Pépin. Paris : Payot, 1991.
- Tolstoï 1961** : Tolstoï, Léon. *Les Cosaques*. Lausanne : Rencontre, 1961.
- Valéry 1919** : Valéry, Paul. *La crise de l'Esprit*. Pléiade t. I LS. 1919.
- Zeldin 1994** : Zeldin, Théodore. *Histoire des passions françaises*. (1973 et 1977, Oxford, University Press University Press), 1978 pour la traduction française Edition Recherches. Paris : Payot, 1994.

Докторанти



СТРУКТУРА НА РЕЦЕПЦИОННИЯ МОДЕЛ НА КАРЕЛ ХИНЕК МАХА

Вероника Шпачкова
Университет в Храдец Кралове

A STRUCTURE OF THE RECEPTION MODEL OF KAREL HYNEK MÁCHA

Veronika Špačková
University of Hradec Králové

Based on the reception of Karel Hynek Mácha, we hereby suggest a structural model which comprises four fields of interaction: art (i.e. an author's overall literary work) – recipient, recipient – lifetime, lifetime – author, and author – art. This model intends not only to impart structural clarity to the reception of Mácha, but also to offer chief points of orientation in the analysis of analogous problems related to other authors and other literary-historical periods.

***Kew words:** Karel Hynek Mácha, reception, structural model*

Настоящото изследване има за цел да очертае модела на рецепцията на Карел Хинек Маха (1810 – 1836), който би могъл да послужи за опорна точка при проучване и на други рецепционни процеси. Този проблем има пряко отношение към въпроса за култа към Маха: как и къде възниква, кои са неговите инициатори, по какъв начин се формира литературното отношение към него, кои моменти от живота на чешкия романтик са взаимнозависими с неговото творчество и участват при формирането на неговия култ.

Позовавайки се на Яус, Йозеф Хърбачек представя същността на рецепцията по следния начин: рецепционният процес започва в „хоризонта на очакването“, реципиентът има предварителни очаквания от текста (например според означената в заглавието тематика, според автора и т. н.). Очакването може дори да съпровожда рецепционния процес и постепенно да се променя, но начало на същинската рецепция на текста поставя едва неговото зрително или слухово възприемане (също

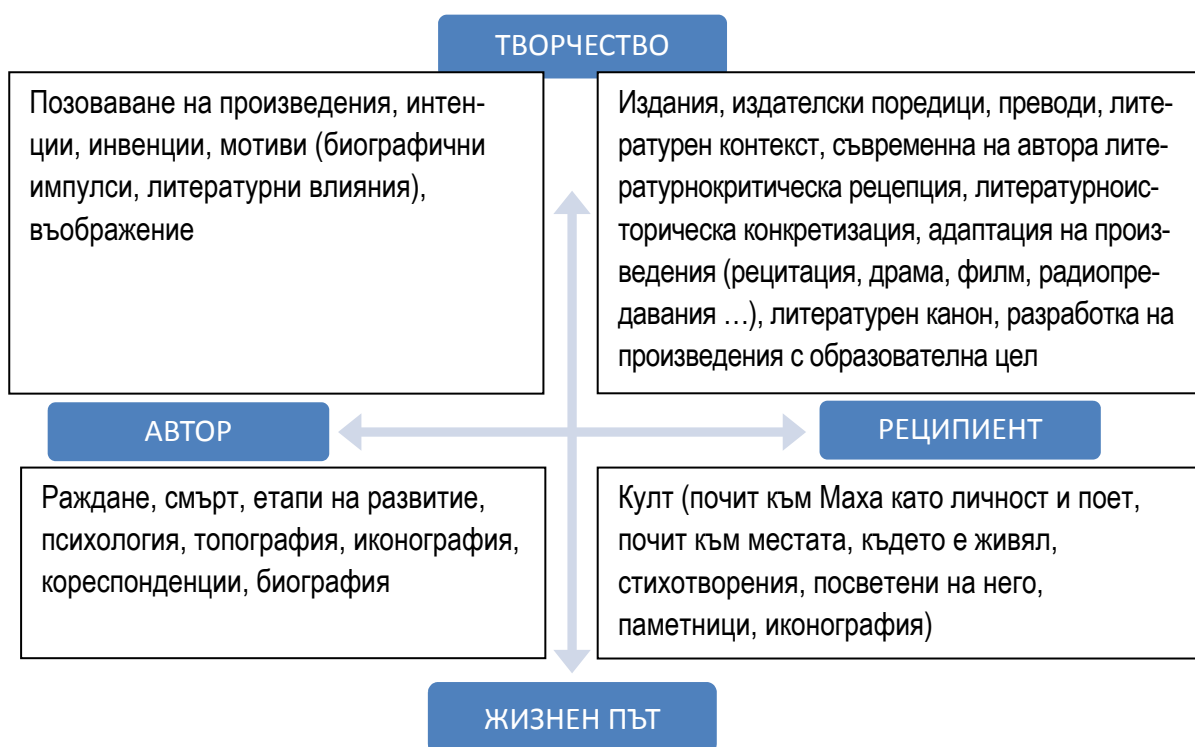
и тактилно при ползване на Брайловата азбука) и почти едновременно с това бива декодиран, а впоследствие се осъществява разбиране на съдържателната страна на текста посредством неговата знакова структура (знаковата структура е резултат от езиковата трактовка на съдържанието, което трябва да бъде изразено) (Хърбачек 2005).

Рецепцията се осъществява след прочита на произведението, неговото възприемане, тълкуване, адаптация и разпространение. За творбите, които имат универсална стойност и се вписват в литературния канон, този процес би могъл да бъде повторителен. Това се отнася за малцина поети, а един от тях безспорно е Карел Хинек Маха, който участва в литературния живот на всички поколения, започвайки с това, на което самият той принадлежи. След като приключва твърде краткият му живот, той активно встъпва в литературно обращение посредством своето творчество и благодарение на своите почитатели. За него се пишат спомени, възхваляван е, интерпретиран е, преосмислян е и се утвърждава като постоянно преоткривано литературно явление. Маховото творчество дължи своята историческа жизненост на излъчвания от него непреодолим конфликт между личността и обществото, на осцилацията между действителност и идеал и не на последно място – на дисхармонията между реалност и сън. Маха създава поезия, изпълнена с присъщата на романтическата душевност депресивност, която остава неразбрана от тогавашната литературна мисъл, като по този начин напуска поетическата конвенция на своето време. През първата половина на XIX век, когато той се формира като романтик от европейски тип, възрожденското чешко общество не се оказва готово да приеме естетическите иновации. В този контекст Маха се оказва изключение. И ако не беше такъв, ако не беше белязан от кризата на различността, създаденото от него нямаше да преживее повече от десетина години. Млад и непокорен, той стъпва на консервативната литературна сцена със собствен индивидуален проект, който твърде скоро ще разбие битуващите романтически представи за красотата на природата – за земния рай с пеещите птици, с шумолящите дървета и с живот, изпълнен с любов и хармония. Маха запазва всички тези атрибути, присъщи на чешкия романтически светоглед, но влага в тях своята меланхолия, несигурност, тревога, представа за смъртта – всичко това, което е чуждо на наложената в националния контекст представа за Романтизма. Тези негови възгледи за живота преобладаващата част от тогавашното поколение отхвърля, макар и някои все пак да ги приемат с възторг. И именно благодарение на тези

негови – макар и малко на брой – почитатели се осъществява приемствеността на неговото творчество и на Чешкия романтизъм.

Рецепционен модел на Маховото творчество

Предложеният по-долу рецепционен модел на Маха се базира на основните аспекти на рецепцията.



Този модел има за цел не само да придаде структурна прегледност на рецепцията на Маха, но и да предложи основни ориентири при анализиране на аналогични проблеми, свързани с други автори и други литературноисторически периоди. Първоосновата, върху която този модел възниква, обаче е Маховата рецепция. Неговите четири основни величини – творчество, реципиент, жизнен път и автор, формират помежду си полета на взаимодействие, в които участват литературни и извънлитературни компоненти, принадлежащи на две от променливите величини и създаващи по този начин общо четири нива на литературната рецепция:

- творчество – реципиент
- реципиент – жизнен път
- жизнен път – автор
- автор – творчество

Четири полета на взаимодействие изграждат цялостната структура на Маховата рецепция. За онагледяване на този модел ще ползваме антологията на Павел Вашак *Литературното поклонение на Карел Хинек Маха: отгласът на Маховото творчество в периода 1836 – 1858 (Literární pouť Karla Hynka Máchy: ohlas Máchova díla v letech 1836 – 1858)*. Към отделните рецепционни полета ще приложим примери, въз основа на които ще открием принципите на тяхното конституиране, както и начините, по които се проявяват отделните техни елементи.

Първото отношение, което изграждаме при прочита на кое да е литературно произведение, е **между произведението и реципиента**. В това поле са положени изданията на произведението, преводите, литературният контекст, литературнокритическата рецепция, литературноисторическата конкретизация, адаптацията на произведения (рецитация, драма, филм, радиопредавания и др. под.), литературният канон, разработката на произведения с образователна цел. Тези елементи би трябвало да се разглеждат в конкретния период самостоятелно с оглед на това колко често и при какви обстоятелства се проявяват, дали се повтарят и дали са взаимносвързани. В случай че такива взаимовръзки са налични и са в постоянно развитие, че се появяват нови интерпретации и се изразява отчетлива позиция към съответната проблематика, то тогава Маховото творчество е живо и се явява динамичен фактор за литературната наука и обществения живот – тоест има шанса да се превърне в литературен канон. Прочитът поражда литературнокритическа рецепция – непосредствено след излизането на *Май* през 1836 г. се появяват не една рецензии и отзиви. Например Фр. Л. Челаковски пише на Й. К. Хмеленски писмо, в което споделя своето недоволство от поемата на Маха: „Най-скъпи приятелю! Този път не Ви завиждам на преживяваните майски дни! Какъв безсрамен май! [...] Това е плод на ужасния байронизъм!“ (цит. по: Вашак, съст. 2004: 36 – 37). След това излиза известната рецензия на Й. С. Томичек в сп. „Чешка пчела“ („Česká včela“): „[...] Авторът харесва контрастите, които обаче не са си на мястото, той принизи достойнството на поета до стихоплетство и тъй като самият той нищо друго не вижда, ни показва черния необят на своята ялова утроба“ (пак там: 40).

До 1858 г., за щастие, се появяват твърде малко негативни критики. Постепенно набира ръст позитивната литературнокритическа рецепция и се разраства кръгът на защитниците на *Май*. Най-забележителният застъпник на Маховото творчество е Карел Сабина, който пръв апелира за повторно издание не само на *Май*, но и на ос-

таналите автори произведения. Скоро след смъртта на Маха не само Сабина, но и други чешки писатели ще положат усилия за издаване на събраните му съчинения.

Особено често поемата бива публикувана в немски списания. С това се свързва и началото на преводната рецепция на Маховото творчество – най-вече на немски и полски. Прозаическата част на разказа *Маринка* (без включените в текста стихотворения) се появява в превод не само в немски списания. Първото сборно издание на Махови произведения излиза чак през 1844 г. и включва биографичния очерк на К. Сабина, библиография на Маха и откъс от *Май*. През същата година е публикуван първият том на Маховите съчинения, съдържащ отново „Биографичния увод“ на Сабина. Издателският интерес към Маха нараства, а заедно с него се засилва и преводаческата активност – особено на немски. Всички анализирани факти показват, че след смъртта си Маха бързо придобива известност, поема ролята на мощен стимул за литературното развитие и заедно с това бива еднозначно определян като романтически поет. Наред с изданията и с литературнокритическата и преводната рецепция се осъществява и литературноисторическата му конкретизация – най-напред отново от К. Сабина.

Посочените по-горе елементи изпълват с особен смисъл литературния контекст, обединяващ литературни, обществени, исторически и политически явления и събития, които определят позицията на творчеството в литературното пространство, разкриват влияния, оказали въздействие върху критическата оценка, очертават посоката, в която ще се осъществят следващите етапи на рецепцията. Ако имаме предвид времето на Чешкия романтизъм, Маховото творчество ще се окаже в трудна позиция. От гледна точка обаче на литературния авангардизъм неговата позиция ще бъде много по-благоприятна. Разбира се, наясно сме, че всяка епоха носи и препятствия, и благосклонност и че творчество, което днес смятаме за гениално, невинаги е било възприемано по този начин. Правилната интерпретация изисква да се анализира контекстът, тъй като именно той създава условията за пълноценна рецепция, към която се отнася и адаптацията, представляваща художествена работа с текста, като например рецитация, живописно изображение или музикално изпълнение, драматургична обработка, филм или комикс. Всяко от тях внася нов поглед и постига нова образност. До 1858 г. сред този тип рецепционни актове преобладава рецитацията на Махови стихотворения – останалите видове адаптация се появяват по-късно. Адаптацията изразява отношението на реципиента към произведението – неговата интерпретация съответства както

на собственото му разбиране, така и на естетическата нагласа на времето, в което твори. Новата творба е с нови качествени характеристики, но запазва своя първоначален идеен замисъл, като по този начин доказва стойностната устойчивост на произведението във времето – всяко следващо поколение проявява респект към автентичното творческо лице на автора. Адаптацията изисква основните екзистенциални и художествени проблеми, заложили в произведението, да бъдат съхранени. Що се отнася до трактовката с образователна цел, е важно да проследим дали в конкретния период произведението е било включвано в педагогически и дидактически материали, в учебни театрални постановки, в изобразителни и музикални упражнения, читанки и учебници. До 1858 г. подобни форми на рецепция не се наблюдават. Едва по-късно, с навлизането на методиката като наука и създаването на методически ръководства и помагала, творчеството на Маха навлиза в образователния процес.

Във второто поле, формирано от **отношението реципиент – жизнен път**, възниква култовото отношение към съответния писател или към отделно негово произведение. Посредством култа се дава израз на признание и почит към поета, организират се чествания, утвърждават се художествените достойнства на неговата поезия. Важно е да се отчете началото на възникването на култа, както и източниците на неговото поддържане и развитие във времето. Това са всякакви документи, например за изграждането на паметници, или стихотворения, писани по различни поводи в чест на Маха (най-често годишни от раждането и смъртта му), също така скулптури, картини, музикални композиции и песни, кръщаване на улици или други обществени места с неговото име.

Това, което поддържа и стимулира култа към Маха, до голяма степен е свързано с неговия портрет, който остава голяма загадка, а опитът той да бъде реконструиран, въодушевява много хора, при това не само литератори. За първи път портрет на Маха се появява на титулната страница на алманаха „Май“, издаден през 1858 г. От този момент нататък постоянно се водят полемки за неговата външност и дори описанието на неговото лице, което правят най-близките му приятели, неговата любима – Лори, и брат му Михал, не допринасят за изясняване на този въпрос. В писмо до Йозеф Вацлав Фрич Михал В. Маха пише:

Образът, който според г-н Хошек – някогашен печатар оцветител във фабриката в Космоноси¹, много приличал на моя брат, е в параклиса на св. Йоан, който е сред руините на крепостта Валдщайн близо до Турнов. В този параклис централният олтар е на св. Йоан Кръстител и брат ми изпаднал в екстаз, виждайки колко много прилича на него. Бях там преди много години, но не си спомням каква мисъл тогава ми е минала през главата. [...] Кестенявите му чупливи коси бяха сресани напред, беше със сини очи, лицето му беше по-скоро продълговато, отколкото овално, а когато се усмихваше, дясната страна на устните му се удължаваше, не си бръснеше мустаците.

(Пак там: 328 – 329)

След това по повод на издаването на алманаха „Май“ в „Пражке новини“ (Pražské noviny, 1858, № 141, 17.06.1858, 2) се появява следната бележка за Маховия портрет:

След дълга пауза отново се появи чешки алманах, при това в необичайно време – през пролетта (в съобщението за появата на *Май* четем, че се препоръчва като пътеводител за пролетни разходки); той съдържа преди всичко литературните плодове на най-младите писатели и е посветен на паметта на Карел Хинек Маха – увековечения певец на *Май*, чийто портрет (както е посочено) е поразкрасен. Този образ е много добре направен в полиграфския институт на Й. Фарски², но за съжаление, на портрета не е Маха, тъй като всеки, който добре е познавал покойния Маха, казва, че този тук няма нищо общо с живото и ясно изражение на неговото продълговато лице [...].

(Пак там: 347 – 348)

Друго свидетелство за нарастващия Махов култ е засиленият интерес към неговия гроб в Литомержице. Той се е намирал в задната част на гробището и е имал немного голяма надгробна плоча. Чешката литературна общност, поддържаща паметта за Маха, се ангажира с този проблем, в резултат на което по време на честванията на десетгодишнината от неговата смърт [т.е. през 1846 г. – б. пр.] тържествено е открит нов надгробен паметник. През 1857 г. във в. „Пражке новини“ се казва, че се предвижда неговият гроб да се окичва всяка година с венци.

¹ Космоноси – малко градче североизточно от Прага. Според Отовия речник фабриката, за която споменава Михал Маха, е произвеждала цветен картон. – Б. пр.

² Йозеф Фарски (1826 – 1889) – пражки издател, собственик на полиграфията в Прага. Печатал е предимно дипломи, карти и плакати, но става известен най-вече с портретите на известни чешки личности. – Б. пр.

Читателите на „Пражке новини“ ще си спомнят как миналата година на Деня на мъртвите³ в Литомержице тамошните и някои пражки чехи украсиха гроба на Маха. Това честване ще се повтаря всяка година; тази година направи силно впечатление хубавото стихотворение, създадено от един богослов от Литомержице, което дадоха да се напечата и раздадоха на присъстващите. За да си го припомнят всички, които обичат певица на *Май*, го публикуваме тук. (Следва стихотворението на Ф. В. Йержабек, публикувано също в „Лумир“, 7, 1857, № 46, 12.11.1857, 1102.)

(Пак там: 328)

От цитираната информация в „Пражке новини“ става ясно, че култът към Маха се поддържа и от посветените на него стихотворения. Още през 1836 г. – годината, когато Маха умира, се появяват няколко поетически текста: на Карел Сабина⁴, на Франтишек Ладислав Ригер⁵, на Ян Йозеф Вълчек⁶.

Третото поле на рецепционния модел на Маха се формира върху **отношението автор – жизнен път**. Тук изследователският фокус е съсредоточен върху факти от неговия живот: раждане, детство, съзряване, зрелост, смърт, образование, кариера, семейство, жени, приятели, преживявания, кореспонденция, иконография, физическа и психическа страна на неговата личност, болести и травми, свободно време и въобще всякакви подробности, свързани с неговата индивидуалност. Въз основа на тези моменти изграждаме цялостния образ на авторската личност. Първият преломен момент е неговото раждане, определящ принадлежността му към определено поколение и към литературно-историческия контекст. Друг такъв момент е свързан с неговото след-

³ Денят на мъртвите (чеш. Dušičky) се отбелязва от католическата църква на 2 ноември, т.е. ден след празника на Все светии. Този религиозен празник предхожда с няколко дни датата на смъртта на Маха – 6 ноември. Маха умира в Литомержице. – Б. пр.

⁴ [...] Již dozněl poslední zborťené harfy tón; // co anděl smrti bledý, mrtev jest i on, // jehožto srdce žel tak hluboký cítilo, // jehožto pění nám i srdce roznítlo. // Již oči neslí, na věky zbledlo líc, //nebolí srdce – usta nestýskají víc. – // Svou hvězdu, růži svou tam skvělé opět najde, // a vlasti? – ach, své vlastní nikdy on nezajde! (цит. по: Вашак, съст. 2004: 69).

⁵ [...] Osude, ach, proč jsi vytrh vlasti z klínu // nejlepšího syna – silnou podporu?! // Proč jsi svrh – což není ještě dosti stínů – // hvězdu nejjasnější nám tu z obzoru?! [...] (цит. по: Вашак, съст. 2004: 73).

⁶ [...] A zpěvec vlastenecký o slavných předcích pje, // jak sám nejstarší věků skrz ně své konal děje. // Takť osvěžil mu ducha sen smrti hořekojný // a všakých srdce tužeb dán úplnek mu hojný. [...] (цит. по: Вашак, съст. 2004: 78).

ване в Карловия университет. Според Карел Сабина тази промяна се изразява по следния начин:

„Започа да следва философия и пред него се отваря нов свят и нови познания се откриват пред неговия търсец дух. Достигайки зрелостта, той вече притежава по-живо образно мислене и по-енергичен характер“.

(цит. по: Вашак, съст. 2004: 185)

Обстойното изучаване на биографията на Маха изисква да се запознаем и с неговата кореспонденция. Тук обръщаме внимание на адресатите и датирането на писмата, на тяхното тематично съдържание и на отбелязаните в тях факти, чрез които бихме могли да доловим рязката промяна на неговия характер, както и други знаци, разкриващи неговата личност. Ето пример от писмо до Едуард Хиндъл:

[...] В оценката си за моя *Май* г-н Томичек ме нарече стихоплетец, а моето стихотворение – халтура, изрече и още по-тежки думи, а аз нито се усмихнах, нито се разгневих, а прочетох всичко това, сякаш някой непознат е написал непознато за мен стихотворение и прави коментар. Но щом видя как се смразява Вашата гореща кръв също както и моята...

(Маха 1993: 117)

По-нататък в писмото Маха настоятелно моли Едуард да му отговори до 22 юни. По същия начин такава настойчивост за спешен отговор откриваме и в следващи писма най-вече от есента на 1836 г., когато пише преди всичко на своето семейство. Тази кореспонденция е нервозна, припряна, изпълнена е със страхове и заплахи и се явява свидетелство за неговото свръхнапрежение и екстатичност. В други писма – напротив – можем отново да разпознаем бодрия младежки нрав на Маха: „Мили Едуард! Ужасно много се смяхме, когато прочетохме, че сте паднали на [крепостта] Кост⁷, но смяхме се не защото сте паднали, а на описанието на Вашето падане (Маха 1993: 116).

За изграждане на изчерпателния психологически профил на Маха е необходимо внимателно да се прочете неговата кореспонденция с оглед също така и на нейния контекст. Освен това за позадълбоченото ѝ изследване би допринесла и графологията.

⁷ Кост – крепост, която се намира в областта Чешки рай. Построена е към средата на XIV в. – Б. пр.

Четвъртото поле, изграждащо се върху **релацията автор – творчество**, обхваща компендиума от произведения. Определящи тук са мотивите, породени от биографичните и литературните импулси, инвенциите, интенциите, фикционалността. Фактите, съдържащи се в полето автор – жизнен път, преминават към полето автор – творчество. Биографията и психологическият портрет покриват споменатите токущо елементи – на тази основа се проследяват промените, които настъпват в хода на авторовото развитие, събитията, които дават отражение върху неговата житейска философия, и въобще целокупната система от фактори, повлияли на неговата творческа мотивация.

В своя „Биографичен увод“, посветен на Маха, Карел Сабина отбелязва литературните и извънлитературните импулси на вдъхновение, философските възгледи, които той е споделял, пътуванията и природните картини, отразени в поетическата му образност.

Особената любов към природата, която той свързва с мирозданието, го кара да вижда навсякъде най-висша красота, а възплъщение на величави идеи да открива в многообразните явления в природата, събуждаща у него най-възвишени представи. С това може да се обясни защо е харесвал повече Гьоте, отколкото Шилер [...].

Или:

Веднага щом се запозна с хрониката на Хайек⁸, [Маха] започна с интерес да чете и чешки книги, въпреки че беше привикнал с немското школко обучение; той продължи в тази посока, така че, без да го прави съзнателно, той си проправи път, който стана особено важен за целокупното бъдеще и който за него се оказа възможно най-правилният за постигане на неговите цели.

(Цит. по: Вашак, съст. 2004: 184)

По-нататък Сабина подчертава вдъхновяващата роля на природата, пристрастията на Маха към полската романтическа литература, патриотичните му инициативи. Биографичните и психологическите факти са съпътствани от чисто поетически мотиви: Чехия, природата, езерото, смъртта, пътят... Въз основа на цялостното му творчество бихме могли да разберем на какво се дължи неговата гениалност, коя-

⁸ *Чешка хроника* (1541) на Вацлав Хайек от Либочани е сред най-значимите чешки историографски съчинения. Преиздадена е през Ранното възраждане с коментари от историка Г. Добнер (излиза с продължение в периода 1764 – 1786). Следва второ издание през 1819 г., което говори за голямата популярност на хрониката и обяснява интереса към нея не само от страна на Маха, но и на няколко възрожденски поколения. – Б. пр.

то днес е неоспорима, бихме могли да проследим къде се появяват отделните мотиви, дали се повтарят и колко често, какви промени настъпват при тяхното транспониране в поетически и прозаически произведения. Например характерния за неговото творчество мотив за пътя откриваме и в *Май*, и в романа му *Цигани*, и в разказа *Поклонение в Кърконошите*. Така става видима оригиналността на неговото образно мислене, изразявано чрез езика. Рецепционният ракурс към този тип проблематика изисква да се има предвид цялостното му творчество, представено в различни издания през конкретния период, включително откъси от негови поетически и прозаически произведения, публикувани в алманаси, списания, вестници.

Така очертаният структурен модел се обособява едва в периода на Модерната (1890 – 1920), когато започва да се проучва рецепцията на К. Х. Маха. Неговото функциониране е изведено въз основа на свидетелствата от периода 1836 – 1858 г., които в по-ново време са обстойно представени в посочената антология на Павел Вашек. И днес личността и творчеството на Маха продължават да поставят въпроси, които очакват да бъдат внимателно и систематизирано проучвани и обективирани като проблеми на рецепцията.

Превод от чешки: Жоржета Чолакова

ЛИТЕРАТУРА

- Вашак, съст. 2004:** *Literární pouť Karla Hynka Máchy: ohlas Máchova díla v letech 1836 – 1858*. Vyd. 2. Pavel Vašák, ed. Praha: Academia, 2004.
- Длоуха 2014:** Dlouhá, Veronika. *Mácha mezi modernami. Recepce Máchova díla v letech 1890 – 1918*. Hradec Králové 2014. Diplomová práce. Univerzita Hradec Králové. Pedagogická fakulta. Katedra českého jazyka a literatury. Vedouc práce prof. PhDr. Vladimír Křivánek, CSc.
- Кршиванек 1986:** Křivánek, Vladimír. *Karel Hynek Mácha*. Praha: Horizont, 1986.
- Маха 1993:** *Intimní Karel Hynek Mácha*. Miloš Pohorský (ed.). Praha: Český spisovatel, 1993.
- Хърбачек 2005:** Josef Hrbáček. *Recepce textu, jeho analýza a interpretace*. // *Naše řeč*, ročník 88, 2005, číslo 1, s. 1 – 8, <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7813>> (18.08.2017).

**АНДРОГИНЪТ В РАННИЯ НЕМСКИ РОМАНТИЗЪМ.
ОТРАЖЕНИЯ НА ОБИДИЕВИЯ МИТ ЗА ХЕРМАФРОДИТ
В РОМАНА НА НОВАЛИС „ХАЙНРИХ ФОН ОФТЕРДИНГЕН“**

Таня Бедаваджиева
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**THE ANDROGYNY IN EARLY GERMAN ROMANTICISM.
THE REFLECTION OF OVID’S MYTH OF HERMAPHRODITUS
IN NOVALIS’S NOVEL *HEINRICH VON OFTERDINGEN***

Tanya Bedavadzhieva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The longing for totality and harmony has been experienced in many ages. Various articulated as a desire for oneness with God, as a compulsion for unity with nature or union of sexual opposites and which has been alternately termed the hermaphroditic or the androgynous ideal. The androgyny is a combination of masculine and feminine. In primitive times it was expression of the divine and it has served as a model for human perfection. Most creation myths tell of a world which came into existence following the break-up of a primordial unity into two opposing principles. They are few popular myths telling the story of the androgyny. First important documentation in Western philosophy is found in Plato’s *Symposium*. Plato’s myth identifies the androgyny with an ideal state of being or state of wholeness. Few centuries later Ovid’s myth telling the story of Hermaphroditus and Salmacis. Unlike Plato he is not telling the story of ideal love but of a power struggle between sexes. The main purpose of the text is to show how the early German poet Novalis uses Ovid’s myth in his novel *Heinrich von Ofterdingen*. Novalis, in many cases following Ovid’s story, but only until the moment of transformation. After that Heinrich’s story is more close to Plato’s myths of origin of love, where union of opposites is an expression of wholeness and perfection.

Key words: Plato, Ovid, Novalis, Symposium, Hermaphroditus, androgyny, Heinrich von Ofterdingen, wholeness, unity

Повечето митове за сътворението на света са свързани с идеята за разпадането на първоначалното единство. Получените опозиции се

разглеждат различно в различните култури. Познатите двойки, като добро и зло, нощ и ден, земя и небе или мъж и жена, лесно се обясняват с напрежението между противоположностите. Вследствие на това усилието за възстановяване на изначалната цялост се превръща в цел за много религии. Хермафродит, двуполово същество или още така нареченият андрогин, присъства в многобройни митове и легенди за Сътворението, когато в своята първоначална форма светът, или „първичното яйце“, е съдържал съединените принципи на мъжкото и женското, завещавайки по този начин двуполови праотци на човечеството. Андрогинът, изобразяващ сливането на противоположностите в едно божествено цяло, се открива под различна форма и в различните религии по целия свят – от божества, облечени в женски дрехи, до статуи, изобразяващи половите белези и на мъжа, и на жената, до брадати богини като откритата на остров Кипър брадата Афродита.

Три са може би основните и най-обемни митове за андрогина, които несъмнено са взаимносвързани. Това са митът за Адам, андрогините в Платоновия „Пир“ и митът за Хермафродит и Салмацида, представен от Овидий в неговите „Метаморфози“. Както пише Милена Кирова, първият разказ в Битие предполага бисексуалността на Бога (Кирова 2005: 25). От това, че божеството създава Адам и Ева по свой образ и подобие, се подразбира, че творецът и творението са андрогини. Това са мъжкото и женското начало в едно хармонично цяло преди грехопадението, белязало и тяхното разединяване. Тълкуването на текста по този начин е било жива традиция до момента, в който не бива приглушена от юдео-християнските тълкувания на Библията, които не допускат равенството между мъжа и жената. Разбирането за създаването на Ева от реброто на Адам, а не едновременно с него не допуска равноправието на Ева, а я поставя винаги във второстепенна позиция като помощник на мъжа, като носител на греховната сексуалност и оттам единствен виновник за грехопадението и изгонването им от Рая. В първия разказ за Сътворението, създаден доста по-късно, Бог твори мъжа и жената едновременно на шестия ден (1: 26 – 29). Те се появяват не само едновременно, но и напълно равноправни, както разбираме от самия текст, по образ и подобие на своя Създател. Бог разполовява своята същност и създава своите земни копия – Адам и Ева. По същия начин Библията се тълкува и в най-важния кабалистичен текст – Зохара. Той разглежда библейския текст като доказателство за едновременното създаване на мъжа и жената и съществуването на андрогинния принцип в Бог.

В „Пирът“ Платон отстъпва мястото си на Аристофан, който разказва мита за андрогина. Първоначалното съвършенство и хармония са разрушени. Двуполовите същества са разделени от обиденото божество и са обречени вечно да скитат по света. Клишираният израз в „търсене на сродната душа“ напълно описва Платоновия андрогин като трагично скитащ се по света с надежда да открие своята половинка, и страдащ за изгубеното единство. И трите типа същества, които Аристофан описва, са еднакви по външност, но с различен произход. Мъжете са наследници на Слънцето, жените – на Земята, а хермафродитите – на Луната (съдържайки в себе си и Слънцето, и Луната). Арогантни и силни именно заради своята цялостност, тези същества предизвикват боговете, последствията от което е тяхното разделяне на две половини и обричането им да търсят цял живот липсващата им част. Личното щастие е осъществимо единствено чрез възвръщането към андрогинната форма на съществуване. Тази цел е считана за постижима чрез любовта. Чрез Платоновия разказ андрогинният идеал се инфилтрира в западната култура, несъмнено повлиявайки и на Немския романтизъм.

Разбирането за андрогина претърпява развитие във времето и достига до Овидий и неговите „Метаморфози“. Историята на андрогините бива заменена с тази на един бог, който придобива в развоя на своята история два пола и се превръща в Хермафродит.

Настоящият текст ще се фокусира върху едно специфично проявление на мита за Хермафродит от Овидиевите „Метаморфози“ в романа на Новалис „Хайнрих фон Офтердинген“. Основно вниманието ще бъде насочено към отношенията между главния герой Хайнрих и неговата любима Матилде като вид интерпретация на мита за Атланиад и нимфата Салмацида.

В цялата литература от периода на Ранния романтизъм една от най-честите изяви за постигане на хармония е любовта. Андрогинът като символ на божествената хармония е важна част от литературата на Романтизма, но в творчеството на Новалис е издигнат в култ като главен образ на съвършенство. За романтиците любовта не е просто привличане между хората, а космическа сила, чрез която ще се постигнат изгубената цялостност и хармония. Тяхната представа за любовта силно се доближава до разказаното в Платоновия „Пир“, където всеки от андрогинния род е обречен цял живот да търси своята половинка. Романтическият копнеж по хармония е неизменно свързан с любовното чувство, като то не се разглежда във физическо-биологичния му аспект, а като нещо предопределено и мистично.

Любовта е навсякъде, тя е антитезата на отчуждението, дори на самата смърт. Сливането с любимия е това, което ще доведе до съвършената форма на андрогина, следователно – до възстановяването на хармонията. Повечето оценки за Ранния романтизъм почиват върху опитите на представителите му за постигането на съвършенство, било то индивидуално, или общо универсално. Копнежът за цялостност и единство, което в своята крайна форма е желание за постигане на съвършенство на земята, е изпитван през различни епохи и времена. Но единствено в Ранния немски романтизъм андрогинът се отличава като най-яркия модел за цялостност.

Още в първите страници на романа „Хайнрих фон Офтердинген“ Новалис дава своята заявка за това какво очаква неговия млад герой. Сънят, който се присънва на Хайнрих, до голяма степен напомня и преповтаря историята на Хермафродит на Овидий. Ако се съпоставят двата текста, на пръв поглед трудно би могло да се открие каквато и да е било прилика. В разказания от Овидий мит младият и красив Атлантиад напуска пещерата, в която е израснал, и тръгва на път. Покрай водите на едно прекрасно езеро, в което дори „блатни треви не растяха“ (Овидий 1974: 94), среща нимфата Салмацида. Обезумяла от силното си привличане към младия мъж, тя увива тялото си около него и моли боговете да ги слоят в едно. Вследствие на това всеки, който влезе в същия извор, се превръща в хермафродит. Атлантиад¹ е представен като отхвърлено дете, обречено да скита далеч, а съдбата му поднася изключителен жребий. Салмацида, чиято история е неразделна от тази на Хермафродит, поема цялата инициатива в свои ръце. Тя е тази, която подмамва с думи и действия петнадесетгодишния младеж. Тя е тази, която изгаря от желание и измолва от боговете да я слоят в неразделна цялост с нейния любим, докато Хермафродит остава до голяма степен пасивен. За разлика от другите два мита за андрогина, при Овидий идеята за двуполовост е представена в отрицателна светлина. За Платоновия и библейския андрогин тази двуполовост е райско начало, частица от божественото. Докато при Овидий е по-скоро нещастен край. Тук разрив с боговете липсва. Те удовлетворяват и двете молби, отправени към тях. Превръщат Салмацида в едно цяло и същевременно откликват и на молбата на Хермафродит, който трудно понася своето ново положение и желае и други да споделят съдбата му.

¹ Атлантиад се превръща в Хермафродит, след като излиза от водите на езерото и е вече едно цяло с нимфата Салмацида.

При съпоставката на трите споменати мита за андрогина – библейския, Платоновия и Овидиевия – се отличават два типа поведение. Според първия тип двуполовото същество би могло да приеме разединението като край, изживявайки липса. Според втория тип то може да поеме инициативата да свърже това, което вече е разединено, и да се върне към изначалната божествена хармония. Именно в духа на втория тип е изграден и образът на младия Хайнрих. И той като Атлантиад е млад и красив, но не е самотен и отхвърлен, а е израснал в любящо семейство. В съня, който му се явява още в самото начало на романа, откриваме конкретни проявления на Овидиевия мит. И в двата текста героите се отправят на път. Води ги желанието да видят нови места. И в двата текста заобикалящата природа е описана красива и неповторима. Свързва ги и фигурата на реката. Атлантиад иска „нови реки да съзре“ (Овидий 1974: 94). Хайнрих вижда реки, говори за реката като особено важно място, има „тайнствената река“ в част втора – „Сбъдването“. У Овидий красивият Атлантиад бива привлечен във водата от прекрасната нимфа Салмацида и сливайки се, те стават едно. Почти идентично е и случващото се в съня на Хайнрих. И той като своя хипотетичен „първообраз“ открива чист и прекрасен басейн и изпълнен с непреодолимо желание, влиза в него. Там, както пише Новалис: „В течността сякаш бяха разтворени прелестни девойки, които, след като докоснеха момъка, тозчас се сдобиваха с плът“ (Новалис 1983: 11).

И тук в съня на Хайнрих се появява синьото цвете, но това се случва едва след неговото „прераждане“, наподобяващо „метаморфозата“ на Атлантиад в двуполово същество. Но Хайнрих не разбира докрай своя сън, той бива събуден и не успява да разбере какво точно му се е присънило. За разлика от Хермафродит, който страда от своето преобразяване и желае от боговете и на други да се случи същата съдба като на него по-скоро като наказание, Хайнрих доброволно и с желание тръгва на път, „призован“ от синьото цвете. Неговата съдба ще се реши в дома на дядо му. Там той ще срещне Матилде и ще открие истинското щастие в нейно лице. Сам героят казва, че чак сега разбира какво е истински празник, чак сега усеща сладостта на виното, на храната и на самия живот. Струва му се невъзможно нещо да помрачи тази прелест, тази хармония и пълно щастие. Самият Хайнрих признава, че чувствата, които преживява при първата си среща с Матилде, са същите, които е изпитал в своя сън. Тя е неговото синьо цвете. Олицетворение на самата красота, доброта и нежност, Матилде е другата половина, която Хайнрих като един Платонов разединен андрогин е търсел, без съзнателно да е разбирал това. Това прозира и в

думите му в края на осма глава, когато се обрича на Матилде с думите: „Цялото ми същество се стреми да се слее с твоето. Само безграничното самоотдаване може да удовлетвори любовта ми — защото любовта е самоотдаване. Тя е тайнствено сливане на нашите най-съкровени същности“ (Новалис 1983: 105).

Във втората част, „Сбъдването“, вече е налице и конкретното сливане. В песента на пилигрима звучи:

Матилде и Хайнрих там съзрях пред мене –
не поотделно, а съединени.

(Новалис 1983: 138)

Тези думи почти напълно преповтарят Овидиевия текст, в който боговете откликват на молбите на Салмацида и я сливат ведно с Атлантиад:

Чуха веднага зова боговете. Телата на двама,
както се бяха преплели, във образ единствен се сливат.

(Овидий 1974: 96)

И въпреки еднаквото начало – напускането на дома и пътуването през непознати земи, настъпилата метаморфоза се тълкува различно от двамата герои. За Хермафродит съдбоносната среща със Салмацида придобива съвсем различни измерения от тази между Хайнрих и Матилде. Овидиевият герой не иска любовта на нимфата въпреки нейното силно желание: „ден да не бъде без мене и ден да не бъда без него“ (Овидий 1974: 95). Той приема своята трансформация като наказание и измолва горещо своите родители да влеят в потока магия, която да преобразява всеки мъж в полумъж. Защото това е чувството, което завладява Хермафродит. Той не възприема своята съдба като божествено сливане на две противоположности, а като обезобразяване на неговата същност.

Хайнрих приключва своето пътуване удовлетворен и щастлив, защото е открил своята половинка, открил е любовта, намерил е сищото цвете. Хайнрих разбира любовта като напълно и безвъзвратно сливане и безгранично самоотдаване. Тя го изпълва и го прави пълноценен, защото любовното чувство е движещата сила на живота. Приближава го до божественото праединство. Единствено съединяването с любимата Матилде би могло да го превърне в по-съвършен и хармоничен човек. Единствено сливането между тях, между мъжкото и женското начало би могло да разкрие истинската им същност.

Романът на Новалис в много отношения следва мита на Овидий (пътуването, потапянето във вода, реките...), но само до момента на промяната. Оттам нататък финалът е в духа на Платоновия мит, където сливането води до възвръщане на изначалната цялост, чийто център е любовта. Това е възвръщането към райското начало, добиване на частица от божественото.

Всъщност като форма Новалис следва Овидий, но като идея върви по пътя на Платон:

Единство да настане
и в мен да бъдеш ти –
едно сърце в гърдата ни
до края да тупти!

(Новалис 1983: 119)

ЛИТЕРАТУРА

- Библия 1992:** Библия. [The Holy Bible.] София: Светия Синод на Българската православна Църква, 1992.
- Брюнел, ред. 2007:** Брюнел, П. *Речник на литературните митове.* [Brunel, P. Rechnik na literaturnite mitove.] София: Рива, 2007.
- Елиаде 2017:** Елиаде, М. *Мефистофел и Андрогина.* [Eliade, M. Mefistofel i Androgina.] София: „Изток-Запад“, 2017.
- Кирова 2005:** Кирова, М. *Библейската жена.* [Kirova, M. Bibleyskata zhena.] София: ИК „Стигмати“, 2005.
- Новалис 1983:** Новалис. *Хайнрих фон Офтердинген.* [Novalis. Heinrich von Ofterdingen.] София: Народна култура, 1983.
- Овидий 1974:** Овидий. *Метаморфози.* [Ovidius. Metamorfozi.] София: Народна култура, 1974.
- Уейл 1992:** Weil, K. *Androgyny and the denial of difference.* Charlottesville: University press of Virginia, 1992.
- Фридрихсмайер 1983:** Friedrichsmeyer, S. *The Androgyne in Early German Romanticism.* Bern: Peter Lang, 1983.

EL PAPEL DE LA LITERATURA EN LA ENSEÑANZA DE LENGUAS EXTRANJERAS

Ana Isabel Díaz García
Universidad de Plovdiv “Paisiy Hilendarski”

THE ROLE OF LITERATURE IN SECOND LANGUAGE TEACHING

Ana Isabel Díaz García
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This work constitutes a concise sketch on the origin and development of foreign language teaching, offering a brief analysis on how language teaching has been conceived and understood throughout history, regarding not only its origins but also the most recent approaches and methods. Moreover, we will try to draw up the role that literature has had in different language teaching methodologies.

In addition, this work seeks to justify the vast interest of the knowledge and the use of literature-based strategies while teaching and learning Spanish as a foreign language so that the speakers are able not only to demonstrate their linguistic level of a foreign language but also their social, cultural and historical understanding of the countries where Spanish is spoken.

Key words: literature, foreign language teaching, linguistics, literary competence, language learning, CLIL

1. Introducción

La necesidad de la adquisición y el dominio de una segunda lengua resulta ineludible y cada vez más común en el mundo globalizado en el que vivimos y, por motivos sociales, políticos, culturales o laborales, sociedades que no se habían visto anteriormente en la necesidad de la adquisición de una segunda o tercera lengua han comenzado a prestar mayor atención al dominio de idiomas en los últimos tiempos, en los que la movilidad internacional es mucho más accesible y casi inevitable.

Sin embargo, el interés por la enseñanza y el aprendizaje de lenguas no es algo reciente; basta con echar un vistazo a la historia para entender

que durante siglos las lenguas de mayor relevancia, es decir, las lenguas de poder, han variado a lo largo de los siglos (griego, latín, francés, inglés, etc.) y las necesidades de comunicación han girado en torno a motivos de índole comercial, cultural o política.

A continuación, realizaremos un breve recorrido por los métodos de enseñanza de idiomas más relevantes e influyentes en la historia de la metodología de la enseñanza de lenguas extranjeras, destacando el papel que han desempeñado los textos literarios en cada uno de ellos, para comprender en qué medida la literatura ha formado parte o no del proceso de enseñanza y aprendizaje de lenguas y justificar su utilidad en las clases de español como lengua extranjera hoy en día.

2. Evolución de los métodos de enseñanza de lenguas y papel del texto literario

2.1 El Método Gramática-Traducción (GTM)

En cuanto a la enseñanza de lenguas, no podemos hablar de una metodología como tal hasta el siglo XIX cuando, en 1845, William Sears, un profesor americano de lenguas clásicas, publica *El método ciceroniano o prusiano para la enseñanza de los elementos de la lengua latina*. En este periodo y durante parte del siglo XX se adoptó como modelo el sistema utilizado tradicionalmente en las escuelas de latín para la enseñanza de las lenguas clásicas, es decir, latín y griego (Chastain 1998); es por esta razón por la que este método es conocido también como método tradicional o prusiano.

Este método presta atención a la asimilación de reglas gramaticales partiendo, generalmente, de textos literarios puesto que, según Larsen-Freeman (2000), el Método Gramática-Traducción (GTM por sus siglas en inglés) fue utilizado con el propósito de ayudar a los estudiantes a leer y apreciar la literatura en una lengua extranjera. Además se esperaba que, mediante el estudio de la gramática de la lengua meta, los estudiantes se familiarizaran con la gramática de su propia lengua materna y que dicha familiarización les ayudase a hablar y escribir mejor en su lengua materna.

El GTM propone el análisis de los componentes gramaticales de una oración en la lengua materna (LM) para, posteriormente, encontrar sus equivalentes en la lengua extranjera (LE); la traducción de una lengua a la otra servía como técnica principal para explicar las nuevas palabras, las formas y las estructuras gramaticales (Hernández Reinoso 1999–2000). Las explicaciones se hacían en la lengua materna, desaprovechándose la oportunidad de desarrollar hábitos auditivos y orales y de estimular el pensamiento en la lengua extranjera (Antich 1986).

En suma, el objetivo del Método Gramática-Traducción es desarrollar la habilidad lectora utilizando textos literarios como base para memorizar unidades léxicas y reglas gramaticales; además, el profesor lleva el peso de la clase y está en el centro del proceso de enseñanza-aprendizaje, mientras que el alumno adopta un rol pasivo. El texto literario, por tanto, se concibe en esta época metodológica únicamente como un pretexto para la transmisión de modelos (Hernández Blasco 1991).

A pesar de la mala reputación de este método en los últimos años, son muchos los defensores del GTM y actualmente este método sigue utilizándose en algunos sectores para desarrollar la adquisición de léxico y la comprensión lectora de literatura especializada, por ejemplo, en el comercio, la medicina, el turismo o el ámbito jurídico. Por ejemplo, en muchas aulas de España y en Alemania es el método que sigue utilizándose hoy en día en la enseñanza de latín, a través de la traducción de textos literarios clásicos como Cicerón, Ovidio o Virgilio en el caso de España y de textos algo más accesibles y modernos, como la conocida serie de historietas cómicas *Asterix el galo*, en algunas escuelas de Alemania.

Desafortunadamente, en la evolución de la metodología de lenguas el texto literario nunca recuperará el papel de base del aprendizaje y no volverá a considerarse el único *input* posible o necesario en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

2.2 El método natural

Es a finales de la década de 1860 cuando el método empleado por L. Sauveur en su escuela de Boston recibe el nombre de método natural. Este método basa sus planteamientos en la convicción de que el proceso de aprendizaje de una segunda lengua es similar al proceso de adquisición de la primera lengua y es producto de los principios basados en supuestos naturalistas del aprendizaje de una lengua y de las propuestas del Movimiento de reforma de finales del siglo XIX, época en la que varios especialistas en la enseñanza de idiomas comienzan a cuestionar el método gramática-traducción y a manifestar la necesidad de buscar nuevas formas de enseñanza (CVC).

Se pretende acercar las estrategias de enseñanza-aprendizaje de la lengua extranjera a la forma en la que se adquirió la lengua materna, es decir, se considera que la adquisición de una lengua se basa en la observación, la imitación y la inmersión en situaciones reales. Por ello, Sauveur basa su método de enseñanza en la interacción oral intensiva en la lengua meta, sin recurrir a la lengua materna.

Por lo tanto, en este método, el estudio de la gramática no sería tan importante y, obviamente, partiríamos de la lengua oral para, en estadios

más avanzados del aprendizaje, pasar a la forma escrita, aunque el énfasis reside siempre en la competencia oral y fonética.

El método natural dará origen a otras propuestas, como la presentada por Tracy Terrell en 1977 a partir de su experiencia como profesora de español en California. T. Terrell y S. Krashen publican en 1983 *The Natural Approach*, que contiene una parte teórica con los principios y teorías sobre la adquisición de segundas lenguas y otra parte práctica con las técnicas y procedimientos de aula que propone el Enfoque Natural, en el cual se acentúa la importancia del léxico, que se considera fundamental en la construcción e interpretación de enunciados, y se desplaza la gramática a un plano secundario (CVC).

2.3 El método directo

Por su parte, este método es el más extendido entre los métodos naturales. Surgido a finales del siglo XIX, fue introducido en Francia y Alemania a principios del siglo XX y ampliamente conocido en los Estados Unidos gracias a L. Sauveur y a M. Berlitz. Obvia la lengua materna y pretende una exposición íntegra a la lengua meta a través de profesores nativos con el objetivo de conseguir un uso espontáneo y natural. La gramática se adquiere de forma inductiva y los contenidos giran en torno a la vida diaria. Además, se prioriza la expresión y la comprensión oral en la lengua meta.

Este método tendría mucho que ver con el actual enfoque comunicativo o con los contextos de inmersión lingüística; sin embargo, no tuvo demasiado éxito debido a, entre otros aspectos, la falta de medios y profesores nativos en la época.

Debido a la priorización de la lengua oral, la utilización de textos literarios queda desterrada en los métodos naturales puesto que se considera que reproducen patrones no cotidianos o no habituales del lenguaje.

2.4 El método audio-lingual o audio-oral

Este método, también conocido como el método del ejército, es heredero del método directo. Su origen está en la necesidad de formar rápidamente a soldados de los Estados Unidos en la II Guerra Mundial para que pudieran comunicarse en lenguas tan alejadas de su realidad como el japonés o el chino.

Parte de las teorías estructuralistas de Leonard Bloomfield y se basa principalmente en la asociación de palabras e imágenes y en la imitación de patrones lingüísticos; el “aprendizaje” se realiza a partir de la repetición, la mímica y la memorización de hábitos lingüísticos, no de reglas gramaticales.

Es evidente la influencia de Skinner y el neo-conductismo, ya que se concibe el lenguaje como una forma de conducta social y reacción del organismo frente al medio basado en la asimilación de una serie de situaciones de estímulo-respuesta. De esta forma, cuando el aprendiz puede dar la respuesta deseada o correspondiente al estímulo, se asume que él ha aprendido esa conexión (Markle 1969).

Es en esta época cuando aparecen los laboratorios de idiomas, cuyo uso se extendió por toda Europa. La crítica y las tendencias posteriores han reprochado que se trata de un método aburrido y poco rentable, puesto que el aprendizaje es mecánico y no garantiza la comunicación en situaciones reales. Como es lógico, debido a la eminente necesidad de la comprensión y la expresión oral en este método, no se plantea la utilización de textos literarios.

2.5 Métodos alternativos

2.5.1 Sugestopedia

En los años 60 el educador y psicólogo búlgaro Georgi Lozanov crea un método basado en la psicoterapia comunicativa y en el aprendizaje significativo partiendo de las emociones y prestando atención a los estados afectivos de los estudiantes. Lozanov define la sugestopedia como un sistema de instrucción basado en la psicoterapia comunicativa y otras disciplinas psicoterapéuticas que intenta llegar a la libertad interna y a la autonomía en el aprendizaje (Lozanov 2005). El método introduce un tipo especial de arte didáctico liberador y estimulante (música, literatura, actuación, etc.) en el proceso de enseñanza y aprendizaje no como una etapa de ilustración sino como elemento integrador del contenido de la lección lingüística y en las lecciones se utilizan habitualmente textos dramáticos y poemas.

2.5.2 TPR (Respuesta física total)

Es un método desarrollado por James Asher basado en la comprensión por parte de los estudiantes de instrucciones directas y la realización de las acciones correspondientes a la orden. En una primera etapa los estudiantes se limitan a la comprensión de las órdenes pero en el momento en el que se sientan preparados pueden ser ellos mismos los que transmitan las instrucciones a sus compañeros. Por lo tanto, puesto que Asher considera al verbo, especialmente el verbo en imperativo, como el elemento lingüístico alrededor del cual se organizan el uso y el aprendizaje de la lengua, el texto literario tiene un difícil encaje en este método. La Respuesta Física Total disfruta de cierta popularidad; sin embargo, su eficacia es dudosa, ya que el tipo de enunciados que se proponen tienen en pocas ocasiones relación con las necesidades reales de los estudiantes. El

propio J. Asher propone la utilización de este método en combinación con otros (Asher 1977).

2.6 Enfoque comunicativo

A finales de los años cincuenta, Noam Chomsky sienta las bases de la transformación en los estudios lingüísticos y los nuevos enfoques en la enseñanza de lenguas extranjeras. Apartándose de la perspectiva estructuralista de Bloomfield, el generativismo de Chomsky se basa en la creencia de que lo que caracteriza al hablante nativo es su capacidad de creación lingüística e influirá, junto con la corriente psicológica cognitivista, en la aparición del enfoque comunicativo, que pone énfasis en la producción lingüística y la comunicación real, en los años 70 del siglo pasado.

Por desgracia, en esta época la literatura sigue sin estar presente en el proceso de enseñanza-aprendizaje y el enfoque hacia los aspectos comunicativos del lenguaje del nuevo modelo provoca un marcado rechazo hacia la literatura (Collie y Slater 2002)

2.7 Situación actual

De la enseñanza comunicativa se derivan metodologías contemporáneas como la enseñanza basada en tareas, el aprendizaje basado en la solución de problemas, la enseñanza basada en contenidos y el enfoque por proyectos entre otros (Nunan 2013). Sin embargo, parece que el papel de la literatura como recurso didáctico en la enseñanza de idiomas continúa hoy en día en un segundo plano, a pesar de la labor de lingüistas como Widdowson y autores como Maley y Duff a favor de revalorizar la explotación de textos literarios en el aula de lenguas extranjeras.

A este respecto, Martín Peris, en un estudio comparativo de diferentes manuales del año 2000, observa que la literatura aparece en ellos como complemento del aprendizaje y no como parte integrante del mismo (Martín Peris 2000).

3 Algunos ejemplos en manuales

Es necesario diferenciar en este estudio entre los manuales y los métodos de literatura para extranjeros y los textos literarios utilizados como complemento en las clases de lengua. En la mayoría de los cursos estándar de español como lengua extranjera no se enseña la literatura española e hispanoamericana como una asignatura (aunque sí se hace, por ejemplo, en algunas de las Secciones Bilingües de español de centros educativos de Europa central, oriental, Turquía y China que han firmado acuerdos con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España o en cursos específicos del Instituto Cervantes o de ciertas academias).

Es difícil hablar en la actualidad de una integración completa de la literatura en los manuales de español como lengua extranjera, puesto que, en la mayoría de los casos, el hecho de que se trate o no de un texto literario no afecta al objetivo, meramente lingüístico, de las tareas propuestas; si bien es cierto que en los últimos años se observa una mayor inclusión de la literatura en las aulas de lengua extranjera, también lo es que queda un gran camino por recorrer para llegar al aprendizaje integrado.

Tomando como ejemplo manuales que pretenden combinar la enseñanza de ELE con el desarrollo de la competencia literaria, encontramos manuales como:

– “Curso de lectura, conversación y redacción” (SGEL 1996) En este manual, partiendo de textos literarios, se proponen ejercicios léxicos, gramaticales u ortográficos. A pesar del sugerente nombre del manual, la conversación y la redacción quedan reducidas a tareas que nada tienen que ver con el texto literario y para las que el estudiante no ha sido preparado previamente.

– “Más que palabras” (Difusión 2004) Es un manual mucho más moderno que consta de dos partes: en la primera parte se proponen proyectos basados en diferentes temas y géneros literarios que tienen como objetivo la elaboración de textos literarios por parte del estudiante; la segunda parte corresponde a un dossier teórico de referencia para que los estudiantes puedan obtener información acerca de los autores y periodos que aparecen en el manual. El manual presenta actividades comunicativas que desarrollan, principalmente, la competencia léxica, la competencia cultural y la competencia literaria, desterrando cualquier atisbo de ejercicio gramatical.

– “Curso de Literatura” (Edelsa 2006) Propone, a través de un enfoque comunicativo, buscar una cercanía entre los textos literarios y los lectores/aprendices. En cada unidad se expone brevemente el contexto histórico correspondiente a cada periodo literario para, a continuación, dar una escueta explicación sobre las características literarias del mismo. Lo más interesante de este manual es que en él se propone el trabajo directo con los textos a través de preguntas de comprensión de lectura no solo relacionadas con el léxico sino también con la intencionalidad de los autores y con contenidos que desarrollan la competencia literaria. Desde mi punto de vista, este es uno de los manuales que mejor se adapta a las nuevas tendencias, que proponen lo que se conoce como Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras (AICLE) o, en inglés, *Content and Language Integrated Learning* (CLIL).

4 ¿Por qué es necesaria la literatura en la enseñanza de lenguas extranjeras?

A pesar de este inmerecido destierro, el uso de textos literarios en el proceso de aprendizaje de una lengua extranjera tiene innumerables ventajas, entre ellas, podemos destacar:

- Sirven para trabajar diferentes destrezas y desarrollar la comprensión lectora y/o la comprensión auditiva, la producción escrita, la producción oral, la competencia sociocultural o intercultural e incluso la competencia estratégica.
- Se trata de material “auténtico”.
- Son textos menos explícitos y más sugerentes, por lo que pueden implicar emocionalmente al lector.
- Son textos provocativos y algunos de ellos pueden dar lugar a debates gracias a sus múltiples interpretaciones.
- Sirven para estimular la imaginación y la creatividad.
- Los textos literarios tienen valor pedagógico y contribuyen a crear lectores críticos; suponen una forma de mirar la realidad y son una herramienta importante para la generación de pensamiento.
- Supone un aprendizaje interdisciplinar, ya que implica el conocimiento de materias como historia, política, música, etc.

5 ¿Qué barreras podemos encontrar?

Sin embargo, no todo es un camino de rosas y es obvio que el uso de textos literarios despierta cierta apatía en los aprendices de lenguas extranjeras. Entre las principales desventajas encontramos varias que pueden resumirse en desmotivación y la falta de interés por parte de los alumnos. Esta predisposición negativa hacia los textos literarios puede ser debida a la falta de interés por la literatura (incluso en la propia lengua de los estudiantes), a la dificultad de enfrentarse a registros de lengua diferentes, a la falta de hábitos lectores, al bloqueo lingüístico, al desconocimiento léxico, histórico o cultural, etc.

6 ¿Cómo combatir la apatía?

Es importante ser conscientes de que la clase de literatura no es una clase de léxico ni de gramática y que no toda clase de gramática o léxico debe estar basada en textos literarios. Lo más importante para evitar la apatía y la frustración es:

- No pretender que los estudiantes de una lengua extranjera adquieran su competencia literaria en la L2 como si fueran nativos.

- Seleccionar los materiales de acuerdo al nivel y los intereses de los estudiantes.
- Tener claro por qué y para qué estamos utilizando un texto literario.
- Que los estudiantes sepan cuáles son las tareas y para qué puede servirles en el futuro, ya que la mayoría de los estudiantes concibe el conocimiento como algo utilitario y les será más fácil conectar con actividades a las que puedan sacarles algún partido.
- No exigir demasiado desde el principio ni avasallar con demasiadas actividades en torno al mismo texto; debemos, más bien, proporcionar herramientas a los aprendices para comprender diferentes tipos de textos.
- Trabajar no solo elementos lingüísticos o literarios sino también culturales.
- Realizar conexiones de los textos con temas o situaciones actuales, con las que los aprendices puedan conectar más fácilmente. [Por ejemplo, en nuestra experiencia como profesores de lengua y literatura hemos tenido la oportunidad de comprobar que cuando los estudiantes son capaces de acercarse a un texto como el Cantar de Mío Cid y comparar la figura y las características que debía tener un héroe medieval con las que se les atribuyen a héroes modernos, como personajes de cómic, los conceptos quedan fijados más fácilmente y es sencillo abrir un debate sobre cómo son o a quiénes consideramos héroes en las sociedades modernas.]

7 Conclusiones

Es indiscutible que la literatura, punto de partida del aprendizaje de lenguas en tiempos remotos y en los comienzos de la enseñanza de lenguas extranjeras, ha quedado desterrada de los métodos más actuales. Hoy en día, algunos métodos han introducido a duras penas textos literarios en los manuales dedicados a la enseñanza de lenguas extranjeras; en la mayoría de los casos encontramos bien textos literarios como complementos culturales desvinculados de las actividades lingüísticas, bien textos que sirven para ejercitar la competencia lectora o como fuente de ejercicios gramaticales y léxicos.

Es obvio que si no hablamos de una asignatura de literatura propiamente dicha, los textos literarios serán un recurso más para conseguir nuestro objetivo como profesores de lengua: la comunicación. En todo caso, una y otra, lengua y literatura, no deberían concebirse como entes diferenciados sino como unidades complementarias puesto que su utilidad es indiscutible en las clases de lengua extranjera; y precisamente

en ese sentido avanzan las nuevas tendencias en el Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras (AICLE).

REFERENCIAS

- Antich 1986:** Antich de León, R. et al. *Metodología de la Enseñanza de Lenguas Extranjeras*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1986.
- Asher 1997:** Asher, J. *Learning Another Language Through Actions: The Complete Teacher's Guide Book*. California: Sky Oaks Productions, 1977.
- Chastain 1998:** Chastain, K. *Developing Second Language Skills*. (3rd edn.) San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.
- Collie y Slater 2002:** Collie, J. y Slater, S. *Literature in the Language Classroom: A resource book of ideas and activities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hernández Blasco 1991:** Hernández Blasco, M. J. Del pretexto al texto. La lectura en la enseñanza-aprendizaje de idiomas y su tratamiento en español como lengua extranjera. // *Cable, Revista de didáctica del español como lengua extranjera*, nº 7, Madrid, ed. Equipo Cable: 1991, 9–13.
- Hernández Reinoso 1999-2000:** Hernández Reinoso, F. L. (). Los métodos de enseñanza de lenguas y las teorías de aprendizaje. // *Encuentro. Revista de investigación e innovación en la clase de idiomas*, nº 11, Madrid: Universidad de Alcalá, 1999–2000, 141–153.
- Terrel y Krashen 1983:** Krashen, S. y Terrell, T. *The Natural Approach: Language Acquisition in the Classroom*. Oxford: Pergamon, 1983.
- Larsen-Freeman 2000:** Larsen-Freeman, D. *Techniques and principles in language teaching*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Lozanov 2005:** Lozanov, G. *Suggestopaedia-desuggestive teaching. Communicative method on the level of the hidden reserves of the human mind*. Viena: International Centre for Desuggestology, 2005.
- Markle 1969:** Markle, S., & Tiemann, P. *Behavioral Analysis of Cognitive Content*. Educational Technology, 1969, 5–41.
- Martín Peris 2000:** Martín Peris, E. Textos literarios y manuales de enseñanza de español como lengua extranjera. // *Lenguaje y textos*, Nº 16, 2000, 101–129.
- Nunan 2003:** Nunan, D. The impact of English as a global language on educational policies and practices in the Asia-Pacific region. // *TESOL Quaterly*, 37 (4). Alexandria, 2003, 589–613.
- CVC:** Centro Virtual Cervantes. <https://cvc.cervantes.es/>

**ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИЯТ ИМПУЛС DANSE MACABRE:
ДВА РАЗЛИЧНИ АСПЕКТА**

Димитър Шопов
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**THE GENRE-THEMATIC IMPULSE DANSE MACABRE:
TWO DIFFERENT ASPECTS**

Dimitar Shopov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This report represents a small part of the author's future dissertation work “The dance of death – genre-thematic impulses and national concretizations.” It focuses on two works titled *Dance of Death* – one by Hugo Ball, the other by Bernhard Kellerman. Foci of attention include the correlation between these two works and the Danse macabre tradition, as well as the impact of the two world wars on the two authors and on the genre-thematic impulse tradition. Hugo Ball describes the horrors of the first World war and Bernhard Kellerman depicts the nightmares of World War II. The two works give a new opportunity for the impulse Danse Macabre to be developed.

Key words: Danse macabre, Totentanz, The Dance of Death

Жанрово-тематичният импулс Danse macabre – Танцът на смъртта – се заражда по средата на XIV век. От намерените източници се разбира, че произлиза от Германия, след което бързо се разпространява на териториите на Испания, Италия, Англия и Франция, придобивайки особено голяма популярност в Париж и в живота на френския народ. Немското наименование на импулса е Totentanz и в буквален превод означава „танц на мъртвите“, но придобива по-голяма популярност като „танц на смъртта“. За появата на Danse macabre спомага чумната епидемия в Европа от онова време. Черната смърт, както още е известна, отнема живота на десетки милиони хора, продължавайки да върлува периодично на континента до XVI век. През същия век с отшумяването на чумата спада и популярността на Danse macabre. „Танцът на смъртта“ се разпространява предимно чрез лите-

ратурата и изобразителното изкуство. През втората половина на XV век в Париж излиза „Danse macabre des hommes“ – „Мъртвешки танц на мъжете“. Изданието се състои от десетки гравюри, представени в горната част на страниците, придружени от стихотворни коментари. Постепенно броят на гравюрите се увеличава, като се появява и гравюра със Смъртта на кон, което неизменно насочва вниманието към Библията и „Четирите конника на Апокалипсиса“.

Във френското издание на *Danse macabre* смъртта приравнява живота на хората. Тя танцува с крале и просяци, с деца и възрастни, с мъже и жени, със смели и страхливи. Когато в Европа настъпва Черната смърт с ужасна мощ, голяма част от населението възприема чумата като Божие наказание за сторените от самите тях грехове. В „*Danse macabre des hommes*“ „Бог е даден не като милостив и състрадателен покровител, а като дистанциран безпристрастен съдия“ (Петев 2011: 9). Единственият главен герой е Смъртта, която няма милост и не дава никому отсрочка.

Намалявайки значително своята популярност след XVI век, *Danse macabre* не изчезва напълно. Жанрово-тематичният импулс има своите периодични проявления, било то в литературата, или в изкуството. Новалис пише „Песен на мъртвите“, Шарл Бодлер издава своя творба „*Danse macabre*“ през 1857 г. В самото начало на XX век шведският модернист Стриндберг пише двете части на пиесата „*Dödsdansen*“, утвърдила се в България като „Мъртвешки танц“ – заглавието е дело на Гео Милев. *Danse macabre* има своите проявления и в музиката – например едноименната симфония на Ференц Лист.

През първата половина на XX век *Danse macabre* с голяма мощ се завръща и се утвърждава в своята родина Германия. Това се дължи на никак неблагоприятните факти и последици от двете световни войни, които взимат милиони жертви, разрушават голяма част от света и разтърсват съзнанието на обществото. Целта на настоящия доклад е да разгледа по-детайлно, но все пак ограничено, поради разбираеми причини, две литературни творби, озаглавени „*Totentanz*“ – едната на Хуго Бал, другата на Бернхард Келерман. Изборът да се съсредоточим именно върху тези две творби, не е само заглавието. Както отбелязва Клео Протохристова, „заглавието съдържа и предлага кода за разбиране на текста“ (Протохристова 1993: 210). В него е „кодирана връзката между текста и читателската публика“ (пак там: 218). Чрез заглавието лесно може да се осъществи връзка между една творба и друга, между творба и конкретен исторически момент, между творба и дадено явление. *Totentanz* съответства на френското *Danse macabre*, но

както вече споменахме, този жанрово-тематичен импулс се заражда в Германия, а не във Франция. И стихотворението на Хуго Бал, и романът на Келерман по една Гео-Милева традиция се утвърждават в България не като „Танц на смъртта“, а с близкото по значение заглавие „Мъртвешки танц“. Втората причина за избора на тези две творби е фактът, че едната е написана в разгара на Първата световна война, а другата излиза непосредствено след приключването на Втората световна война. Едната е лирическа, другата – роман.

Немският поет Хуго Бал (1886 – 1927) пише своята творба „Totentanz 1916“, по средата на Първата световна война. В този текст поетът дава израз на своята скръб, на своето отчаяние. Творбата изобразява живота ежедневие на целия германски народ, който, страдащ и агонизиращ, възкликва с траурна реч:

Благодарим, благодарим
На кайзера за милостта
Че сме избрани за смъртта

(Бал 2012: 316)

Поетът описва неволите на немския народ, но неговите слова с пълна сила се отнасят и за всички онези народи, които участват във военните действия, а по-голямата част от хората са там не защото това е техен личен избор, а защото са заставени да го направят от даден управник, жадуващ за власт и величие, или с цел да защитят своята родина. В „Мъртвешки танц 1916“ всичко е подчинено единствено и само на смъртта и на разрухата. Човешкият живот е изобразен като ден, в който още от сутринта се вижда края на земния път, а на вечерта този край се е превърнал във факт. В стихотворението напълно отсъства всякаква надежда за избавление, няма и следа от възможност за щастие и сполука.

Читателят остава с впечатлението, че по времето, когато тридесетгодишният поет пише своята творба, самият той не е вярвал в чудо. Чудото, наречено край на войната. Всичко свято, всичко, което се асоциира със светлина и просперитет, е поробено от Смъртта. Смъртта е навсякъде, дори в душите на хората. Битката е бардак. Знамето е смърт. Девизът е смърт. Изключва се всякаква възможност за избор или – или; алтернатива не съществува. Смъртта е всичко: и начало, и край. Без бъдеще. Без живот. Слънцето, което носи светлина, което някога се е отъждествявало с Аполон, сега плува в кръв. И ако в *Danse macabre* Бог е „дистанциран безпристрастен съдия“, както го

нарича Тодор Петев, то в „Totentanz 1916“ добрият Бог е кървав и окалян. Участниците в „мъртвешкия танц“ не са врагове, те са другари, те са братя:

Братко, застани пред мен,
Братко, мъжка гръд да подадеш
Братко, днес ще паднеш и умреш“

(Бал 2012: 316)

В творбата на Хуго Бал общочовешките норми и правила не съществуват. Те са химера. Но не поетът ги е зачеркнал, а политиците и техните подчинени. Защото Хуго Бал изобразява това, на което става пряк свидетел, кървавия кошмар на „мъртвешкия танц“, наречен Първа световна война.

За творбата на Бернхард Келерман (1879 – 1951) „Totentanz“ може да се каже, че тя не е толкова мрачна, както тази на Хуго Бал. В никакъв случай не може да се твърди, и че в романа изобразената атмосфера е много ободряваща – напротив. Смъртта, егоизмът, войната и злокобността присъстват навсякъде, но някак си в по-смекчена степен. Това в никакъв случай не бива да ни заблуждава, че ужасът на Втората световна война е по-малък от този на Първата. Бернхард Келерман започва работа по своя роман „Мъртвешки танц“ преди приключването на Втората световна война. През 1947 г. творбата е напълно завършена, а нейното издаване се осъществява на следващата година.

Иска ми се да говоря пред микрофона, да пиша във вестник, с една дума – всекидневно да бъда с читателя. [...] Но това не мога да го правя системно, докато не бъде завършен новият ми роман, който считам за най-важен отговор на въпросите на Германия, бъдещата демократична Германия, която трябва преди всичко да преоцени мрачното близко минало на страната.

(Бергелсон 1985: 437)

Действието в романа се развива в един-единствен град. Авторът съвсем целенасочено не назовава града с име. Разбираме, че градът е старинен, с големи размери и развита промишленост. Той поетично е наречен „Град на златните кули“. Този град може да бъде всеки от големите градове в страната. По този начин авторът изобразява битието на цялата държава, изобразява живота на целия германски народ. Народа с неговите проблясъци, с неговите неволи и страдания, с неговия крах. Действието се развива за около десет години: започва малко

след идването на власт на нацистите и завършва в разгара на войната, когато е напълно ясно, че гибелта на хитлеристите е неизбежна.

Действието в Келермановия роман се развива бавно, мудро. Писателят си „играе с нервите на читателя“, забавяйки неимоверно много всяко физическо развитие в текста. Бергелсон отчита, че „историческите събития определят всичките житейски ситуации в романа и съдбите на героите, непосредствени участници в тези събития. През цялото време дъхът на епохата се чувства в тази книга, която с право може да се счита като своеобразна хроника на съдбоносните години в германската история“ (Бергелсон 1985: 439). Едва ли ще сбъркаме, ако кажем, че истинският автор на този роман е Германия, а всеки немец чрез своите действия спомага за изграждането на сюжета. Следователно на Келерман може да се гледа като на хроникьор, но с ясното уточнение, че творбата не претендира да бъде исторически роман, въпреки че пряко следва хода на събитията. Слагайки заглавието „Totentanz“, писателят не само обвързва творбата с импулса на Danse macabre, но и по подобие на Хуго Бал вижда войната като едно безумие, като един „мъртвешки танц“, от който победител е всеки оцелял. А загубите са пагубни – като брой жертви на хората, като рухване на идеологии, като загуба на ресурси. И в центъра на всичко това стои Смъртта, която тихо или явно тържествува. Неслучайно в почти всеки Келерманов дом налице е мъката, малко са семействата в града, които да не оплакват покойник. След започването на войната и самият град се променя. Срутените сгради, разпадането на семействата, разпадането на живота като цяло ясно ни показват резултата от разпадането на реда и човешката хармония, от разрушаването на паметниците на културата, които биват заменени от анархия, убийства и тотален крах.

Героите от романа „Мъртвешки танц“ на Келерман не бихме ги оприличили като добър пример за подражание. Те по-скоро отблъскват, отколкото да привличат читателя. Повечето са алчни, подмолни, интересуват се от власт и пари, биха продали и себе си само за да се харесат на властимащия. Румпф например е циничен и груб. Той няма принципи. За него Бергелсон отбелязва:

По същия начин, както това правеха Хитлер или Гьоринг, той разиграва ролята на вожд на „националсоциалистическата революция“, грижещ се уж за народното благо и достъпен за широките маси. „Аз съм човек от народа“ – самодоволно възкликва Румпф.

(Бергелсон 1985: 441)

За героя силата е всичко, вечната истина. Авторът изобразява този вид герои, след което ги разобличава, защото се интересува според собствените си думи и от бъдещето, и от моментното състояние на своята страна. За Келерман само историческото минало не е достатъчно.

Бернхард Келерман обръща най-голямо внимание на адвоката Франк Фабиан. Завърнал се в града след отпуск поради боледуване, героят открива някои значителни промени, които са настъпили в града след смяната на ръководните органи в страната. Това, което героят не подозира, е фактът, че той самият ще деградира и ще се промени до неузнаваемост. В началото хората го обичат и ценят. Това се променя през следващите години. Адвокатът, който по призвание трябва да защитава хората, защитава единствено себе си и собствените си интереси. Той се превръща в пръв подчинен на Смъртта и нейния „мъртвешки танц“. Губи човешкото в себе си, за да се отдаде на първичните инстинкти. Той лъже, убива, зачерква ценностната система на живота в името на една безсмислена и неосъществима идеология. „Ужасът на въздуха, изпълнен с хилядократна смърт – да, аз обичам този ужас, колкото и безумно и да звучи това [...] Можеш да ме осъждаш, но на мене бе приятна мисълта за една велика Германия, аз обичах този мираж, не ми се сърди“ (Келерман 1985: 435). Дори в края на своя крах героят не се разкайва истински за извършените от него низости. Зад образа на Франк Фабиан откриваме много от живота на Хитлер. Героят, както вече споменахме, е боледувал, преди да се завърне в родния си град. Като ученик Хитлер също е имал сериозни здравословни проблеми. Съдбата на двамата е напълно идентична. Преди да умре, Франк Фабиан пише прощално писмо до своя брат, Волфганг, с което иска да оправдае живота си. Да се оправдае по-скоро пред самия себе си. След което се застрелва с револвера. Краят на Хитлер е идентичен: оправдателно писмо и самоубийство с пистолет. Лишавайки от бягство своя герой и обричайки го на смърт, авторът категорично отхвърля възможността за прошка и нова възможност. И какво може да оправдае една безсмислена дългогодишна война? Какво може да оправдае един „мъртвешки танц“, в който загиват милиони хора? Според Келерман – нищо, абсолютно нищо.

Творбите „Totentanz“ на Хуго Бал и на Бернхард Келерман не са единствените в немската литература, носещи това заглавие и тясно свързани със световните войни. Например през 1947 г. немската поетеса Мари Луизе Кашниц издава стихосбирката „Totentanz und Gedichte zur Zeit“ – „Мъртвешки танц и стихове за епохата“. Сега, около 70 години след публикуването на романа „Мъртвешки танц“, изглежда, желанието

на Келерман (и не само негово) се е осъществило в известна степен, защото Германия и множество други държави са си взели необходимата поука от миналото. Световните войни са останали назад във времето – макар и като мрачна сянка. Определяме Danse macabre (Totentanz) като жанрово-тематичен импулс, именно защото най-голямата сила на неговите проявления е свързана с конкретни исторически моменти, които носят смърт в огромни мащаби и изправят човечеството пред реалната опасност от пълно унищожение (чумната епидемия) или самоунищожение (Първата и Втората световна война). Целта на текстовете, свързани с Danse macabre, е да насочи душите на хората по посока на смирението; по посока на Бога, който помага единствено когато хората са готови за неговата помощ; да „отрезви“ умовете на тези, които жадуват за власт и величие, без да се интересуват от настъпващите последствия и глобални катастрофи; да напомни, че всеки човек, от просяк до крал, има една-единствена и неизбежна съдба – и това е Смъртта. За съжаление, човечеството е изправено пред прага на нов Danse macabre, свързан този път с множеството ужасни самоубийствени атентати в Европа и останалите части на света. Дали това ще се случи, ще покаже единствено времето.

ЛИТЕРАТУРА

- Бал 2012:** Бал, Х. Мъртвешки танц 1916. [Bal, Hugo. Martveshki tants.] // *Великите немски поети от XII до XX век*. Антология на В. Константинов. София: Сиела, 2012, 316 – 317.
- Бергелсон 1985:** Бергелсон, Г. Ю. Един от най-ярките немски романи на антифашистка тема. [Bergelson, G. Yu. Edin ot nay-yarkite romani na antifashistka tema.] // Келерман, Б. *Мъртвешки танц*. София: БЗНС, 1985, 437 – 442.
- Келерман 1985:** Келерман, Б. *Мъртвешки танц*. [Kelerman, B. Martveshki tants.] София: БЗНС, 1985.
- Петев 2011:** Петев, Т. Въведение. [Petev, T. Vavedenie.] // *Големият мъртвешки танц на мъжете и на жените*. София: Панорама плюс, 2011, 5 – 13.
- Протохристова 1993:** Протохристова, К. Интерпретация и титрология. [Protohristova, K. Interpretatsiya i titrologiya.] // *Проблеми и аспекти на литературната интерпретация*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1993, 205 – 242.

**СИМВОЛИЗЪМ – ПОСТСИМВОЛИЗЪМ – ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ
В ЧЕШКИ КОНТЕКСТ.
ТОПОЛОГИЧНИ АСПЕКТИ НА ГРАДА**

Елица Маринова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**SYMBOLISM – POSTSYMBOLISM – EXPRESSIONISM IN THE
CZECH CONTEXT. TOPOLOGICAL ASPECTS OF THE CITY**

Elitsa Marinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this paper we aim to trace how the motif of the city is present and transformed in Czech literature of the end of the nineteenth century through to the beginning of the twentieth century. We shall look into specific Czech prose-fiction texts translated into Bulgarian: *King Kofetua* (1893) by Julius Zayer, *The Beautiful Nemesis* (1903-1906) by Ladislav Klima, *The Fortress of Death* (1912) by Jakub Demel and *The Witcher City* (1919) by Richard Weiner.

Key words: *symbolism, post-symbolism, expressionism, city*

Краят на XIX век се явява катализатор на серия безпокойства, породени от загубата на религиозната вяра, бързото развитие на големите градове, нарастването на политическите вълнения в Европа, апокалиптичните прогнози за бъдещето, откритията на еволюционизма и скоростното развитие на науката. Чувството на социална и екзистенциална несигурност се засилва от разколебаното доверие както в разумността на обществения порядък, така и в справедливостта на социалните институции.

Тези явления предизвикват силна реакция от страна на творческата личност, която обръща поглед към отвъдното, подменя науката с духовна мистерия, издига страданието в култ и намира възможност за убежище единствено в собствения вътрешен свят. Това е не само бунт срещу безсилието на разума, но и отказ от действителността, в която човекът се чувства застрашен, сам и безпомощен.

През този период се създава нова художествена представа за света – свят, чието равновесие е нарушено, свят, в който позитивистичната философия и законите на науката не успяват да дадат отговор на тревожните духовни въпроси на времето, свят, разтърсен от обществените противоречия на новата градска действителност.

Този нов модел за света се превръща в художествена революция и бележи начало, от което по-късно ще се родят редица авангардни концепции. Поставя се основата на едно модерно изкуство, което ще предизвика развитието на многопосочни и често противоречиви процеси, отразяващи новото лице на града и заедно с това формирането на една нова субективност. Първата най-мощна художествена концепция, която дава израз на естетическата революция на модернизма, е тази на символизма, който открива в символа образния потенциал да съчетава психологическата насоченост към вътрешния свят на човека с философската трансцендентност и абстрактната понятийност, да обединява света на индивидуалното и материално конкретното със света на абстрактната мистика и интелектуалното проникване в тайнствата на света – индивидуален и същевременно универсален.

В началото на своето развитие чешкият модернизъм също признава поетиката на декаданса и символизма като художествена система, която отваря нови образни пространства на метафизичния тип интересубективност: „смърт, сън, болезнена любов и еротика, сатанизъм, окултизъм, екзотика, самотност влизат като елементи на сродни течения: импресионизъм, символизъм, сецесия. Проблемът за нищото, за небитието, за смъртта, за преходността на живота, за успокоението в нирвана, сублимацията на чувствата, коекзистенцията на любов и смърт, на самотност и естетизация на самотата, комбинация от натуралистични и символистични художествени средства характеризират този първи период на чешкия модернизъм“ (Ликова 1984: 515). Фокусирайки се върху образа на града, ще направим опит въз основа на репрезентативни произведения на чешкия модернизъм да проследим неговата идейна и художествена еволюция – от началната му поява в декадентската проза до постсимволистичната и експресионистичната му проекция. По-конкретно нашите наблюдения ще бъдат съсредоточени върху „Крал Кофетуа“ (1893) от Юлиус Зейер, „Прекрасната Немезида“ (1903 – 1906) от Ладислав Клима, „Крепостта на смъртта“ (1912) от Якуб Демъл и „Урочасаният град“ (1919) от Рихард Вайнер, които изграждат естетически съизмерим художествен свят и проектират в своите персонажи сходна философия на живота. Това е позицията на човека, за когото пребиваването в света е мъчително, клаустро-

фобично, а конкретиката на делничната действителност поражда дълбока психологическа драма. Някои от тях търсят изход от мъртвия живот и сивотата на всекидневието в света на непознатото, далечното и тайнственото („Крал Кофетуа“, „Прекрасната Немезида“, „Крепостта на смъртта“) или се чувстват като заложници на едно непредотвратимо пленничество, вградени в студената геометрия на градската реалност („Урочасаният град“).

Юлиус Зейер – поет, прозаик и драматург, който заедно с Ярослав Врхлицки е ключова фигура в литературната група „Лумир“, участва в процеса на преориентация на чешката литература в посока към актуалните по онова време модернистични тенденции. Неговите естетически търсения го свързват с развитието на новоромантизма от края на века, който представлява една от съществените доминанти на ранния модернизъм в западнославянския контекст. Новоромантизмът отразява приемствеността на символизма и декаданса спрямо философско-рефлексивния тип романтизъм, чиято емблематична фигура в чешката литература през 30-те години на XIX в. е К. Х. Маха. По силата на тази приемственост в края на века зазвучават отново екзистенциалните мотиви за самотата и смъртта. В този смисъл и Ю. Зейер се явява първият чешки декадент, който пресъздава най-вече в своята проза духовния дисонанс между човека и житейската реалност, лишена от красота и висш смисъл.

Разказът „Крал Кофетуа“¹ е публикуван за първи път на страниците на списание „Лумир“ през 1893 г. В него ясно е изразен афинитетът на новоромантиците към тайнствените пространства на съня, посредством който е изградена дуалистичната представа за символистичния град.

Разказът представлява един „сън от Равена“ (Зейер 2003: 21), който ни пренася в света на древната английска балада, разказваща за краля, оженил се за просякия. Художественият текст на Зейер приема формата на съновидение, което няма нищо общо с реалността. Фактът, че този сън е под въздействието на картината „Крал Кофетуа“ (King Cophetua and the Beggar Maid, 1884) на английския художник Едуард Бърн Джоунс, сигнализира за характерната за Ю. Зейер пристрастеност към изкуството, което за него е най-стойностната страна на човешкото битие. В този смисъл разказът представлява интересен изследователски обект, който би могъл да се осмисли и от интертекстуална, и от компаративистична гледна точка.

¹ Българският превод на разказа е на Гинка Бакърджиева и е включен в сборника с избрани разкази на Ю. Зейер „Легенди за любовта“ (София, 2003).

Чрез описанието на своя „сън“ Зейер ни показва странстванията на човешката душа, пътя, който изминава в желанието си да се изви- си, нейното падение и вечния ѝ стремеж към недостижимото. Съно- видението прекрачва границите на действителността и се докосва до дълбоката, скрита същност на нещата, до която будното въображение не може да достигне. Така вътрешният свят се конструира чрез сво- бодната взаимовръзка и игра между ирационалната страна на съзна- нието и реалното въздействие на картината на Едуард Бърн Джоунс, която от своя страна представлява художествена интерпретация на една приказна история. В този смисъл и двете взаимодействащи си страни са проявления на човешката духовност, разбирана като единс- тво от ирационалност и художествена фикция.

Кофетуа прекарва младостта си в своя замък далече от суетата и греховността на ежедневието, обсебен от едно привидение, приело образа на девойка, което всъщност „е неговата душа“ (Зейер 2003: 31). Измъчван от своя копнеж, той решава да тръгне по света, за да я търси. След дълго странстване, малко преди надеждата му да угасне, той стига до портите на един невидан град, който се слива с образа на девойката. Тук този град символизира недостижимото, мечтаното, извънвремето съвършенство и би могъл да бъде прочетен като пространство на мечтанието, мястото, в което бляновете оживяват. Градът е „изграден от прозрачен синкав мрамор, пропит от лунна светлина“, улиците му са празни и безлюдни, но на площада му „пет фонтана плискаха сапфирените си води“, а покрай широкото стълби- ще, спускащо се от централната порта, „ромоляха бистри поточета, търсещи покой в лоното на езерото, а върху самото стълбище падаше като сноп магическият отблясък на лунната светлина“ (Зейер 2003: 29). С присъствието на езерото, светлината на луната и звуковата кар- тина, създадена от ромоленето на водата, този мраморен град се явява *locus amoenus*, но в неговия антибуколически модел, тъй като е лишен от растителните природни елементи.

В същия разказ на Зейер присъства и един друг град, който е пълна противоположност на града, над който ваят „мечти и звезди“ (Зейер 2003: 29). Този втори образ на града представлява огромно и бездушно вместилище на човешката скръб и убиец на мечтите. Това е „мъртвият град с огромни базилики и пусти палати, разцъфнали гра- дини и гробове, съхраняващи вечната памет“, с безлюдни улици и храм, в който „сред искрящото злато на гръцките мозайки се нижеха бели шествия от апостоли и пророци като видения от апокалиптични откровения“ (Зейер 2003: 33). Там именно се състои венчавката меж-

ду крал Кофетуа и неговата странстваща просякиня. След като приказната девойка, за която героят копнее през целия си живот, става негова съпруга, крал Кофетуа всъщност остава без своя блян, защото осъществяването на мечтата всъщност я унищожавя. Там душата бива впримчена да върви с крачките на тялото, а то не би могло да я отведе „в далечината, в безкрайността, в мечтаното, в загадъчното“ (Зейер 2003: 36).

От замъка, в който живее крал Кофетуа, започва неговото странстване – това е началото и краят на неговия път. Мотивът за пътуването на душата е ключов за художествения свят на Зейер², а траекторията на това пътуване следва винаги определена закономерност – от илюзия към дезилюзия.

Ако замъкът е символ на неутралното пространство, то мраморният и мъртвият град се явяват символните пространства на извисяването и падението на човешката душа. Приказно-фантазното начало, което е изключително характерно за прозата на Ю. Зейер, е разгърнато в светлината на символистико-декадентската раздвоеност между съня мечта и живота кошмар. Удвоеният образ на града се явява специализиран образ на вътрешния свят на героя, овладян от красивия блян и от неговата разруха – но разруха, предизвикана не от неговата непостижимост, а напротив – от неговата осъщественост. В този смисъл разказът на Ю. Зейер илюстрира чрез образа на града типичния за декаданса ценностен срыв, липсата на истински и устойчиви духовни цели, които да осмислят човешкия живот.

Мотивът за съня, така характерен за Романтизма и новоромантизма, продължава да вълнува и следващото поколение писатели модернисти. Поради наличието на естетическа приемственост спрямо предходния символистико-декадентски етап голяма част от писателите, които творят на границата между късния символизъм и ранния експресионизъм – т.е. в първото десетилетие на XX век, биват определяни като постсимволисти. Основната функция на въображението в творчеството на постсимволистите става „не бягството от реалността в друга действителност, а деформация на действителността, преобразяване на самата представа за действителността“ (Ликова 1984: 221). Такива писатели в чешката литература са Якуб Демъл и Ладислав Клима.

Един от върховете в творчеството на Клима е новелата „Прекрасната Немезида“. Това е сложно построена повествователна структура, в която реалистичното пространство и пространството на съня непре-

² По този въпрос вж. Ворел 2009.

къснато се пресичат и препокриват. В тази новела образът на алпийското градче Кортон се слива с този на богинята Немезида, въплътен в Ореа, жената фантом, от която главният герой е обсебен. Думите на старата Барбора поставят знак за равенство между състоянията на будност и сън: „И сънуваш, и полудяваш, млади господине, а в същото време си буден, и умът ти е на място! У всеки човек го има всичкото“ (Клима 2002: 54). Характерното за постсимволизма размиване на границата между сън и реалност води до удвояване на пространството – едни и същи събития се оказват свързани с различни места, а това проблематизира въобще границата между абстрактно и конкретно, между сън и реалност, между материалния и нематериалния свят.

В образа на малкото пусто и скучно градче Кортон би могло да се разчете бремето на реалността, от което Сидер е едновременно пленен и ужасен. Слънцето подчертава „грозотата на този край“, всичко е „мъртво“, планините пазят „спомени за мъртъв живот“. Тази убийствена мъртва всъщност подчертава колко преходно и нетрайно е материалното съществуване. Но в границите на тази „мъртва“ реалност се вмества и нереалният, незримият свят, непрекъснато напомняйки за себе си: градът е наречен „омагьосан“, в него се усеща „свръхестественото“ и „призрачното“ (Клима 2002: 38).

Оформят се два центъра, създаващи вертикална опозиция – „Еленова глава – върхът, стърчащ непосредствено над градчето“ и „прастарата, почти черна ниска къща в края на уличката, завършваща в тясна урва“ (Клима 2002: 38, 39). Ако черната ниска къща се явява образен знак на ужасната страна на битието, то пътят към върха и пропастта, към която води върхът, символизира постигането на абсолютата и пренасянето в света на непознатото, далечното, на съвършената свобода, която настъпва с физическата смърт. Актът на изкачването на върха, от друга страна, отново, както при Зейер, онагледява мотива за издигането на човешката душа, което се оказва невъзможно без своето отрицание – падението, но падение не в нравствен смисъл, а в екзистенциален, чиято кулминация е тоталният крах на всякакви надежди и илюзии. За разлика обаче от Зейер пътят на душата за Клима не е илюзорен, не е сънотворен, а е реално осъществен в житейския опит на неговия герой. При това финалът на този път е изведен в своя екстремум като край на неговия земен живот, който обаче се явява жадуван изход от екзистенциалния лабиринт и спасение от страданието, което е толкова непосилно, че размива границите между реалност и иреалност.

Неслучайно върхът, който символно означава стремежа на Сидер към духовно извисяване, е наречен Еленова глава – еленът е соларен символ, посредник между небето и земята, символ на изгряващото слънце, издигащо се към своя зенит. От самото начало Сидер е привлечен от върха, намиращ се близо до курортното градче. Той е обречен непрекъснато да се завръща към него:

Сидер обиколи света. Живя по върховете на Алтай и Кордилерите, скита се из пустините в сърцето на Австралия, прекоси Африка. Не само за да избяга от преследвачите си: много повече за да избяга от кошмарната си любов. Първото той постигна съвсем лесно, но второто? – не, съвсем не!

(Клима 2002: 69).

След като старата къща бива разрушена от падналата, надвиснала над нея скала, единият от полюсите в дуалистичния свят на Сидер също изчезва и тогава той няма друг избор, освен да се откаже от живота и да предпочете вечността: „Ако нямам Вечността, не искам нищо друго“ (Клима 2002: 83). Намира я в пропастта, до която достига от връх Еленова глава. След като се хвърля в нея, Сидер бива дарен с милостта „да придобие свръхзнание“ (Клима 2002: 87).

От постсимволистичното поколение на Л. Клима е и Якуб Демъл – поетът свещеник, който, без да се придържа към религиозния канон, създава поезия и проза в търсене и анализиране на дълбокото човешко недоумение пред тайните на битието. Подобно на Клима Демъл също стига до тревожното усещане за липса на граница между сън и реалност. В своите поетични съновидения той представя смъртта не като християнско изкупление, а като унищожителка, водеща до гибел и опустошение. Поетичната проза „Крепостта на смъртта“ (1912), разглеждана обикновено заедно с цикъла „Танцът на смъртта“ (1914), представя материализираната в един своеобразен апокалиптичен реализъм екзистенциална криза на човека, поета и свещеника.

„Крепостта на смъртта“ (1912) представлява мистификация – текстът е представен като ръкопис, намерен на тайно място, с липсваща номерация на страниците и на места нечетлив, в който се смесват гласовете на Демъл, на мъртвия и непознат автор, на издателя и не на последно място – на персонажите.

Допълнителното размиване на границите между художествената реалност и пространството на съновидението води до равнопоставяне на явленията от отвъдния свят и явленията от този свят, тъй като според Демъл „светът е един и същ“ (Демъл 2002: 9). Градското прост-

ранство тук е представено като мъртво, то е царство на душата, „очертано с белите камъни на Смъртта“ (пак там: 14) и силно се доближава до това на Юлиус Зейер в „Крал Кофетуа“. Открояват се образите на два града, до които може да се стигне след преминаването на „многоетажен лабиринт с безброй коридори, отправящи се във всички посоки от общ „възел“, един-единствен от които „води към избавление, всички останали – към сигурна смърт“ (пак там: 20). Лабиринтът обикновено крие нещо скъпоценно или свещено. В случая лабиринтът символизира света на потъналия в себе си аз, който се стреми към вътрешното си светилище, в което е скрита най-загадъчната страна на човешката същност. Този лабиринт има формата на „черупка на охлюв“ (пак там: 21), която всъщност представлява отворена спирала, а спиралата е символ и на пътуването на душата след смъртта по дългите непознати за нея пътища, но водещи я, въпреки следващите една след друга криволици, към централното огнище на вечното битие.

Единият град, символ на мрака, е представен като „черен, изсъхнал, мрачен, сякаш изкопан от руините след библейския потоп, вече в овъглено състояние, днес застинал стъписан посред безкрайни гори, в които на клади се приготвят дървени въглища. [...] Водата в коритата на реките беше в най-напреднала степен на разпад, от градския фонтан бликаше гной, проникваше във всички сгради и най-вече през стените на манастира“ (Демъл 2002: 17). Визията на този град е апокалиптична – това е светът на тоталното поражение и духовна разруха. Вторият град, разположен там, където на запад кръгзорът докосва облаците, е „град с хиляди кули, издялани чисто, сякаш от небесни скали, озарени със силна, всеобгръщаща светлина“ (Демъл 2002: 18). Достатъчно е „човек само да умре, за да встъпи в този град, където всички неща имат друг смисъл“ (Демъл 2002: 18). Този град напомня на небесния град, описан в глава 21 от Откровението на Йоан, но тази аналогия е не толкова на текстуално, колкото на идейно ниво. Библейските реминисценции са естествен израз на религиозно-мистичното мислене на Демъл и по специфичен начин кореспондират на характерната и за символистико-декадентската, и за постсимволистичната поетика на града, която се отличава със своята имагинерност. Градът не е мислен като социално пространство, а като пространство на духа с ясно маркирани два полюсни топоса – на мрака и на светлината, на разрухата и на абсолютно съвършенство, на духовната нищета и на духовното просветление. Именно тази антиномична структура на метафизичния образ на града се очертава като обща типологическа характеристика на чешката модернистична проза от края на XIX и началото на XX век.

За разлика от декадентското визионерство на Зейер, което ни отвежда до въображаеми градове, разположени из безграничните пространства на съня, и от постсимволистичната неделимост на реално и имагинерно при Демъл и Клима, най-характерният представител на чешкия експресионизъм – Рихард Вайнер, захвърля човека в суровото пространство на един бездуховен свят. В разказа „Урочасаният град“ от сборника „Гримаса“ (1919) травматичният образен регистър, присъщ на експресионизма, се съчетава с принципите на кубистична геометризация на пространството. Действието се развива в малък провинциален град, чиито обитатели са впримчени в капана на скуката. Монотонността на ежедневието им е нарушена от пристигането на чужденец, настанен в местния хотел, който се превръща в обект на интерес за града до момента, в който си отива.

Материалността на света, към който принадлежи урочасаният град, е силно и ясно изразена чрез точното разграничение и максималната отдалеченост между обектите – елипсовидният облак, който виси над площада, е непреодолимо отдалечен от „сините сводове небесни“, „облакът принадлежеше на града; но не и лазурът“ (Вайнер 2002: 98), „всички улици на околийския град – четири на брой – се втурваха в четирите посоки на света“ (пак там: 97). Първоначално зададената представа за широко и отворено пространство, в което се разбягват улиците, променя своя фокус и вниманието се насочва към центъра, застинал първо от жегата, после от безлюдието, предизвикващо „смазващ вакуум“ (пак там: 98). Освен че е лишен от човешко присъствие, градът е изолиран както от небето като пряко проявление на трансцендентното, така и от зеленчуковите градини и гората. Това капсулирано пространство сякаш е изолирано от света – и от човешкия, и от природния. Човекът е превърнат в някакъв андроидаподобен механизъм, който вместо човешки черти притежава по-скоро елементи, присъщи за индустриалните технологии. В началото на разказа обитателите на града са представени като „едва мъкнещи се фигури“, които, докато разговарят, просто размахват ръцете си „първо настрани, а после наобратно“ (пак там: 98). Поведението им сякаш се влияе от някакви неведоми сили, жестовете им напомнят на кукли или роботи, лишени от всякаква жизненост. Обитателите сякаш представляват неизменна част от градското пространство, малки елементи, превръщащи го в жив организъм, който „дишаше като спящ дебелан, а когато някъде отвътре зад стените прокълтяваха съдове или удари на часовник, нищо не се променяше: спящият ни най-малко не се смущаваше, нито сепваше“ (пак там: 98). Обезличаването и определяването на обитателите на града е експлицитно изра-

зено чрез преки квалифициращи характеристики, като „безлюдие“, „обезлюденост“, „празнота“.

Въпреки непрекъснато появяващите се човешки фигури (или части от човешки фигури), действащите лица са само три – чужденецът, появилият се по-късно студент и градът, който реагира на тяхното поведение: „И влезе чужденецът в съзнанието на града, и стана смущаващ, но неотстраним фактор“ (Вайнер 2002: 101).

Чужденецът разполага със свободата на човек, който без цел и без мотивация идва в този странен град и се скита из него, а както правилно отбелязва немският философ и социолог на града Георг Зимел, актът на броденето е „освободеност от всяка дадена точка в пространството“ (Зимел 2014: 144). Неговата противоположност представлява пространствената фиксираност, която е довела до обезличаването и опредметяването на местните хора. Изключение прави единствено отчуждилият се от тях студент. Тази негова различност от анонимната бездуховна маса го сближава с чужденеца, причина за което е именно тяхната несъвместимост с манталитета на другите – и двамата започват „да разговарят като хора, които отдавна се познават“ (Вайнер 2002: 106), без да се интересуват нито откъде идват, нито къде възнамеряват да отидат.

Опитите на града (в лицето на неговите граждани) да категоризира, систематизира и приведе към каквато и да е материална принадлежност личността на чужденеца (по-рано – и тази на студента), за да го превърне в част от своя организъм, се оказват напразни. Защото той е глух за „красотата на света и човешките радости, за пътуването без завръщане [...], за земята, за хората, за техните разочарования, труд, стремления, за търпеливото ожидание на големия наш ден, когато всичко ще ни бъде казано, без да сме питали“ (Вайнер 2002: 106). Отчуждението на човека като основен екзистенциален проблем на философията на експресионизма определя и образа на града като топос на бездуховността.

Разгледаните художествени произведения ясно очертават параметрите на една твърде сходна образна структура на града, която и при четиримата чешки писатели се явява алегория на духовната криза – проблем, към който особена чувствителност проявяват няколко поколения модернисти – декаденти, постсимволисти, експресионисти. При всички тях градът е изграден не като социално, а като метафизично пространство, но ако за символизма и постсимволизма той е видян и като идеализирано, и като демонизирано пространство на духа, експресионизмът ще открие в него само грозното лице на един враждебен свят, който обрича човека на самота и на вечно скиталчество.

ЛИТЕРАТУРА

- Вайнер 2002:** Вайнер, Рихард. Урочасаният град. [Weiner, Richard. Urochasaniyat grad.] // *Панорама*, 2002, бр. 1 (Десет чешки прозаисти на XX век между реалността и визията), 97 – 107.
- Ворел 2009:** Vorel, Jan. „Cesty“ Julia Zeyera do „jiných světů“. // *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*. Jiří Kudrnáč, Luisa Nováková, eds. Brno Host, 2009, 110 – 123.
- Демъл 2002:** Демъл, Якуб. Крепостта на смъртта. [Deml, Jakub. Krepostta na smartta.] // *Панорама*, 2002, бр. 1 (Десет чешки прозаисти на XX век между реалността и визията), 8 – 23.
- Зейер 2003:** Зейер, Юлиус. *Легенди за любовта*. [Zeyer, Julius. Legendi za lyubovta.] София: Херон Прес, 2003.
- Зимел 2014:** Зимел, Георг. *Фрагментарният характер на живота*. [Zimel, Georg. Fragmentarniyat harakter na zhivota.] София: Критика и хуманизъм, 2014.
- Клима 2002:** Клима, Ладислав. Прекрасната Немезида. [Klíma, Ladislav. Prekrasnata Nemezida.] // *Панорама*, 2002, бр. 1 (Десет чешки прозаисти на XX век между реалността и визията), 37 – 91.
- Курциус 1953:** Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York: Bollingen Foundation Inc., 1953.
- Ликова 1984:** Ликова, Розалия. *Проблеми на европейския символизъм*. [Likova, Rozalia. Problemi na evropeyskiya simvolizam.] София: Наука и изкуство, 1984.
- Национална галерия в Прага 1994:** Národní galerie v Praze. *Expresionismus a české umění 1905 – 1927*. Praha: Národní galerie, 1994.
- Папушек 2007:** Papoušek, Vladimír. *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007.
- Шевалие, Геербрант 2000:** Шевалие, Жан; Геербрант, Ален. *Речник на символите. Митове, сънища, обичаи, ритуали, форми, фигури, цветове, числа и др.* Т. 1. [Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. Rechnik na simvolite. Mitove, sanishta, obichai, rituali, formi, figuri, cvetove, chisla i dr. Tom 1.] София: ИК „Петриков“, 2000.

RULES OF LOVE IN ALICE WALKER'S *THE COLOR PURPLE*

Bozhidara Boneva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The Color Purple sparked controversy on its release, the black society was shaken by the depiction of violence within their ranks. Alice Walker's tale achieves its effect through the introduction of relevant and hidden problems in diverse relationships. The goal of the following paper is to analyze the existence of love or lack thereof in those relations by questioning hierarchies through a feminist perspective and postmodern theories of subversion. The examination of *The Color Purple* shall ultimately provide clarity on the social criticism aimed at the work and on its pertinence to African-American women's literary expression, life and position.

Key words: *Alice Walker, binary opposition, bell hooks, sisterhood, relationships, postfeminism*

When Alice Walker wrote the novel *The Color Purple*, its reception ranged from highly favorable to outright detrimental. Steven Spielberg's eponymous film which came out three years later inflamed further the debate raging in the black society. This debate focused on the representation of male characters in the novel. Most African-American men in the media characterized Alice Walker's work as damaging, hateful, and unrealistic. The majority of said men did not even attempt to watch the film or read the book and stigmatized it as an "abomination". On the one hand, they felt that women's books ought not to be praised as much and, on the other, they were not prepared for the disclosure of violence inflicted by black men. In the following paper we shall attempt to review the distribution of power in the different relationships Alice Walker portrays in the novel and to ascertain if she purposefully wrote a hate letter to black men or merely exposed angles of reality, where sexism and brutality do exist. We shall achieve our ends with the help of the postmodern theory of difference and subversion of binary oppositions developed by Jacques Derrida, and later appropriated by feminists in gender and women studies. One of the novel's merits is its ability to represent diversity in the portrayal of love. This grants us the opportunity to discuss some of the binary

oppositions: male/female, feminine/masculine, gender/sex, public/private, and the position of love among them. The epistolary form adds one more layer to consider as it uncovers Celie's naïve, candid, and unblemished worldview.

In *Positions*, Jacques Derrida considers the idea of binary oppositions. According to him, "in a classical philosophical opposition we are not dealing with the peaceful coexistence of a *vis-a-vis*, but rather with a violent hierarchy. One of the two terms governs the other (axiologically, logically, etc.), or has the upper hand. To deconstruct the opposition, first of all, is to overturn the hierarchy at a given moment" (Derrida 1981: 41). In other words, in the power structure of binary oppositions one of the notions takes precedence and overshadows the "Other". The only way, in Derrida's words, to subvert and change the distribution of power is to make the "Other" the more powerful member of the two. Notable French feminists Luce Irigaray and Hélène Cixous later elaborate on his ideas in the context of feminism. Toril Moi recounts Hélène Cixous's discussion of gender and claims that it is compulsory for one of the two members of the opposition to destroy the other and send them in their designated place of passivity (Cf. Moi 1989: 125). In a strict patriarchal society, the man triumphs and the woman submits. We encounter this traditional paradigm in Celie and Mr. _____'s relationship, if it were actually a mutual relationship. Early in the novel Celie's father figure gives her property value by disposing himself of her and sending her off to "work like a man" and "make a better wife" (Walker 2014: 10) for Mr. _____. Due to her value not being enough, a cow is included in deal (Walker 2014: 13). This episode sets up the future distribution of power in their relationship. How is she supposed to leave passivity of the "Other" when she is represented as no better than a cow and as one having less worth than property? The roles they fit into are forced upon them by the society. Celie's feminine nature unites itself with her female nature because she succumbs to expectations and does not question the preexisting patriarchal structure. Celie admits: "I don't know how to fight. All I know is how to stay alive" (Walker 2014: 18). Celie is adapting to survive and is not ready to oppose authority and fight her battle against the dominant. Celie and Mr. _____'s sexual encounters, marked by lack of emotion and love, appear to be a time for reflection for her and a time for Mr. _____ to satisfy his animalistic needs and to assert his power. She does not explore her sexuality until later in the novel when she is exposed to a new worldview. If our topic is love and division of power, then we perceive that love disappears in the original

hierarchy Derrida suggests. A disruption has to come or the woman would be left perpetually in her state of passivity – sexual and emotional.

The transition outside the established model Alice Walker achieves through her character, Sofia. Sofia is the wife of Harpo, Mr. _____'s son. She appears to be the complete opposite of Celie. She is the metaphorical voice of equality and tribulation. Harpo says of her: "I tell her one thing, she do another. Never do what I say. Always backtalk" (Walker 2014: 35). The way Sofia ventures into life is unfamiliar to Harpo and he feels threatened by her assertive personality and strong will. The only way he can deal with this problem is to ask for advice. The way Mr. _____ passes down "wise" words to Harpo exposes how men enter societal power constructions. Mr. _____ advises him to subdue her through violence. Physical and psychological supremacy is administered through brute force and self-worth devaluation. Hélène Cixous claims that men always prove something to somebody, they are never content to be anywhere except for the top. They have to "show off" (Cixous 2004: 161). This may be due to their hidden insecurities and fears. They need not only to be successful in the private sphere but, more importantly, in the public one. Therefore, if Harpo accepts Sofia for who she is, he would be turning against tradition and old mentality. Debate on the division between nature and culture has involved many leading critics and feminists since World War II. Donna Haraway speaks of the way second-wave feminists endeavored to displace women and extract them from the category of nature (Haraway 2007: 87). Women's self would not be evaluated in terms of biological determinism but in terms of diversity and change. Harpo cannot comprehend the idea that women's psyche and creative power exist separately of their biological nature. However, we can look at another aspect of his situation. Mr. _____ is not the only person who gives Harpo advice; Celie also tells him to continue beating his wife. The significance of this moment resides in Celie's inability to discern right from wrong. She later ascribes it to jealousy: "I'm jealous of you. I say it cause you do what I can't." (Walker 2014: 39) Alice Walker shows us that Celie's actions are disgraceful. Celie is betraying her gender/sex because she has not yet discovered her self-importance and worth. Fear rules over her life and thoughts. Later on in the narrative, the heroine manages to free herself through the power of sisterhood, literally and figuratively. Sisterhood is the key to freedom. Being part of a whole gives them a common goal. Sofia's departure from the existing structures of not only gender, but also of race is viciously punished. Love exists in Harpo and Sofia's relationship, but Harpo's demons constantly displace and overshadow it.

Before one of them crushes the other, Sofia leaves Harpo with the words: “He don’t want a wife, he want a dog” (Walker 2014: 62). Squeak replaces her in Harpo’s life physically, but she never manages to spark a similar emotional connection. If we only pay attention to physical characteristics, we find that Sofia is described as being quite big and of bright black color, while Squeak is presented as small, unimportant, and almost mute. Their physical appearance, intentionally contrived by the author, exposes their mentality, worldview, and later actions. Harpo uses her to satisfy his ego and she never reaches him on a deeper level due to her nature. There is a connection between hierarchy and love, as we have ascertained. The real question that we need to answer is whether hierarchy of gender has a negative or a positive influence on love. In our examples so far it has been negative. Molly Hite finds “timeworn theories about male and female natures” as “useless for describing the qualities of people” (Hite 1990: 442). Just as those theories of gender roles and their hierarchy are useless for the individual, they are also useless in the question of love. Lack of limitation leads to healthy relationships and true devotion.

Squeak becomes a character and receives an individuality after she lets a white man rape her in order to save Sofia from going to prison. Bell Hooks, in her mixed review of *The Color Purple*, discusses the problem of this scene. According to her, Squeak’s rape does not have negative consequences, in fact it has a positive outcome – Sofia is released from prison. She further elaborates that black male rapists are more mercilessly represented and nothing positive comes out of their actions (Hooks 1990: 463). In short, black male violent acts take precedence over white male violent acts. She falls into the group of critics who prefer first winning the battle of race and then the one of gender. Does it mean that black violence as represented in the novel did not occur in the black society? The partial answer to this question lies in Calvin Hernton’s lengthy defense of the novel and in Jacqueline Bobo’s article “Sifting Through the Controversy: Reading *The Color Purple*”. Jacqueline Bobo traces historically the way black male writers have spoken negatively towards black women writers, giving examples with Zora Neale Hurston, Ntozake Shange, and Lorraine Hansberry among others, in order to show that the treatment of Alice Walker is not an exception to the rule (Bobo 1989: 339). In addition, Calvin Hernton explains that black readers search for the despicable men to be white in the novel, but only find that they are one of them and that causes them pain. Hernton calls black men’s violence “a system of oppression within another system of oppression” (Hernton 1987: 17). He supports the text if it would lead to a change in the binary opposition and

the society. Moreover, one example of something “positive” that comes out of Mr. _____’s rape and violence is that Celie has a place to live. He expects of her to work and sleep with him as a payment for food and shelter. This is an oversimplified idea but it demonstrates that in both situations sex is traded for something. Overall, Squeak fills Sofia’s empty space, but she cannot fill her shoes. Only after she finds her identity, can Squeak fight for her place in the world and in love.

Our discussion so far has only reviewed relationships between men and women in the black society on American land. The pairing we shall consider in the following paragraph appears removed from the American context. The two protagonists, who would later become a couple, have travelled to Africa when they were still not romantically involved. When Celie marries Mr. _____, Nettie moves in with them since she has no other place to go to. Soon after her arrival, Mr. _____ starts sexually harassing her. He had wanted to wed her, but Celie and Nettie’s alleged father first insisted on dispensing with Celie. Nettie, being more independent and free-spirited, escapes Mr. _____’s household with Celie’s help. She joins Samuel and Corrine on their missionary crusade in Africa by sheer chance. Alice Walker intentionally includes Africa in the story; during the civil rights movement in the 1960-70s African-Americans were actively trying to retrace their roots back to Africa. Nettie’s perception of the treatment of women in the African tribes strikes the reader as barbaric but purposeful, in accordance with the tribal manners. Some critics find the episodes beyond borders detached and not pertinent to the overall story, but others perceive them as a way to bring the question of roots “sharply” into the spotlight (Juneja 2008: 72). The African episode proves interesting because Nettie escapes the limits of patriarchy and becomes an intellectual friend to Samuel rather than a lover. Samuel’s wife dies and only then does Nettie assume her position. It remains questionable whether Samuel and Nettie had had any feelings toward each other before that moment during their stay in Africa. The way they treat each other resembles today’s relations between men and women in intellectual circles. Gayatri Chakravorty Spivak writes about gender, binary divisions, and capitalist culture in her essay “Explanation and Culture, Marginalia”, and her reflections would be especially applicable here. She puts masculinity in the center and femininity in the margin. In her opinion the capitalist society operates on the basis of “masculinist centrism”. What is more, she claims that there are women who actually move away from the margin and are accepted in the center, most often in intellectual circles, but this only happens if the woman “behaves like men” (Spivak 1996: 37). She bases her theories on a

speech given by Adrienne Rich. The question remains whether Nettie reaches the goal of equality, or she is simply accepted in the men's club for being more intelligent and consensual to their decisions. Samuel's character is not antagonistic but he continues to be the keeper of women who would do anything for him. The power structures do not break down. Yet Nettie's experience of love is quite different from Celie's because she has the illusion of freedom and equality. Nettie enters the elite club of women allowed into the male structures of society, although this image is far from perfect and is for the most part misleading.

The character Alice Walker created to destroy and shift the focus of the male/female binary division is Shug Avery. The story of Shug Avery commences as a myth. She is an otherworldly creature who entices, confuses and, most of all, resides permanently in the cultural heritage of the black folk. She is the elusive jazz singer and Mr. _____'s unfulfilled desire. From the moment Celie hears her name and sees her picture, she acknowledges her as an icon and a guiding light. Shug returns to Mr. _____ after she loses everything and is nearing the end of her vital powers. Celie, being enthralled by Shug, resolves to nurse her back to health. If Shug were to die, then Celie's only goal in life would die with her. Her feelings are reflected in her letters, but are not vocally enunciated: "Come on in, I want to cry. To shout. Come on in. With God help, Celie going to make you well. But I don't say nothing. It not my house. Also I ain't been told nothing." (Walker 2014: 44) Celie is under Mr. _____'s control, she has to be told when she is supposed to want something, the house she lives in is not her house and it will probably never be. She needs to hold on to Shug in order to stay alive. Celie is not squeamish, when she has to bathe and mend Shug's decrepit skin, she is not hindered by her "ugliness". Celie admires Shug's beauty from all angles and in all conditions. Mr. _____, who had wept and spent his whole life idolizing the blues singer, is unable to be as loving and caring as Celie. Shug recovers and the two women grow close and fall in love.

The novel's fiercest opponents usually stand up not only against the representation of the black family, but also against the depiction of lesbianism. Celie and Shug's relationship crosses the boundaries of the socially accepted behavior, even more so by proving to be more efficacious than the bonds between men and women. Donna Haraway, in her examination of gender, treads deeply into the category and reconsiders power structures. She says that feminism's agenda should be the demolition of the "social system of heterosexuality" (Haraway 2007: 90), because society artificially ascribes gender and position, and in this way

the woman loses her idea of self, as Celie has done in the novel. She has been controlled during her whole cognitive life. The divisions based on sex, Haraway continues, should be eradicated because if gender equaled sex then lesbians would not be women since they could have no place in the binary demarcation. Haraway is influenced by French feminists and in this case specifically by Monique Wittig. The way Alice Walker endeavors to be realistic and to imbibe her novel with her womanist theories is through the introduction of the lesbian relationship. It cracks the base of traditional beliefs and presents theory into practice. Celie uncovers her selfhood through her love for Shug Avery. There are two standpoints on the meaning of their relationship: some, like Ellen Barker, see Shug's affection as motherhood in a psychoanalytical reading of the text (Barker 1999: 55), while others, like Bell Hooks, see it as sisterhood. "Walker posits a relational basis for self-definition that valorizes and affirms women bonding" (Hooks 1990: 468). Hooks' explanation appears to fit better in a discussion through the lens of feminist deconstructivism. Both sisterhood and motherhood in the African-American culture have propelled change and development. Women find freedom through togetherness. Motherhood includes the dissemination of knowledge from one generation to another, while sisterhood expects simultaneous experience of the world and reciprocation. Shug Avery does not only pass on knowledge and act as a mother to Celie, she also changes and gets a hold of herself through Celie's nurturing influence and through the creation of a balanced relationship.

Furthermore, sisterhood protects their interests. Mr. _____ has been in the habit of beating Celie since the beginning of the novel, this is his way of showing her where she is supposed to exist and of nurturing his masculinity. Shug puts an end to his practices and urges Celie to reformulate her ideas of identity. She tells her: "Us each other's peoples now" (Walker 2014: 165). They have to stick together through the good and the bad. Sisterhood takes precedence over the sexual element of their relationship, but the fact that they deviate from the prescribed norms of heterosexuality opens the floor for discussion on the topic of lesbianism. Bell Hooks criticizes the potential of the novel as deconstructive due to the fact that Shug is not solely devoted to Celie and she has previously had a relationship with Mr. _____. According to Hooks, this places homosexuality in a position within heterosexuality and she thinks that this makes the deconstruction of the binary principle meaningless (Hooks 1990: 457). Lesbianism exists to make the heterosexual dynamics better as evidenced in Mr. _____ changing his ways at the end of the novel and

becoming self-sufficient. In spite of that fact, the position of lesbianism does not change its influence over Celie and Shug because since the inception of Celie and Shug's love, Shug has severed her emotional ties to Mr. _____. Moreover, Celie finding herself is reason enough to perceive their relationship as fruitful and meaningful. It is not a step backward, it is a step forward, even though it remains in the bigger picture of heterosexuality. Love can only flourish freely when the individuals are free to express and to receive it. The only threat to their bond is the young man Shug chooses to elope with. This episode teaches Celie that love can only be given and you have to accept your beloved despite their flaws, Shug's flaw being the incessant desire for renewal and rebirth. All the ideas considered so far are represented all the more potently through the style of writing. According to Maria Lauret women writers are the people who can put into words what abused girls cannot (Lauret 2000: 99). Alice Walker's tale of reinvention accomplishes that through Celie's epistolary, naïve, and truthful letters, individual growth, and description of diverse relationships. Her work is important because it presents the problems of her community and gives a voice to the voiceless.

Alice Walker weaves a quilt of emotions and relationships. She positions the personal ahead of the public. Although she was blamed for minimizing the bigger problem of race and class and focusing on the personal predominantly (Selzer 1995: 126), she succeeds in capturing the essence of women and love. The positive comments from women who have seen themselves in the novel prove its timeless themes and cultural significance. The fact that the author challenges the preexisting binary oppositions adds another layer of meaning and strongly positions the novel in the ranks of the womanist canon. We can finish this deliberation with Alice Walker's defense of Celie: "For if and when Celie rises to her rightful, earned place in society across the planet, the world will be a different place, I can tell you" (Walker 2011: 118). Celie earns her place in the society through love and change.

REFERENCES

- Barker 1999:** Barker, E. "Creating Generations: The Relationship Between Celie and Shug in Alice Walker's *The Color Purple*". *Critical Essays on Alice Walker*. Ikenna Dieke, ed. Westport: Greenwood Press, 1999, 55-65.
- Bobo 1989:** Bobo, J. "Sifting Through the Controversy: Reading *The Color Purple*". *Callaloo: A Journal of African American and African Arts and Letters*. 1989, №39, 332-342.

- Cixous 2004:** Cixous, H. "Hélène Cixous from 'Sorties'". *A Critical and Cultural Theory Reader*. Anthony Easthope and Kate McGowan, eds. Toronto: University of Toronto Press, 2004. 157-166.
- Derrida 1981:** Derrida, J. *Positions*. Trans. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Haraway 2007:** Haraway, D. "'Gender' for a Marxist Dictionary: The Sexual Politics of a Word. // *Culture, Society and Sexuality*. Richard Parker and Peter Aggleton, eds. New York: Routledge, 2007, 82-103.
- Hernton 1987:** Hernton, C. *The Sexual Mountain and Black Women Writers: Adventures in Sex, Literature, and Real Life*. New York: Anchor Books Doubleday, 1987.
- Hite 1990:** Hite, M. "Romance, Marginality, and Matrilineage: *The Color Purple* and *Their Eyes Were Watching God*". *Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology*. Henry Louis Gates Jr., ed. New York: Plume, 1990, 431-453.
- Hooks 1990:** Hooks, B. "Writing the Subject: Reading *The Color Purple*". *Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology*. Henry Louis Gates Jr., ed. New York: Plume, 1990, 454-470.
- Juneja 2008:** Juneja, O. "The Purple Colour of Walker Women: Their Journey from Slavery to Liberation". *Bloom's Modern Critical Interpretation: Alice Walker's The Color Purple*. Harold Bloom, ed. New York: Infobase Publishing, 2008, 79-87.
- Lauret 2000:** Lauret, M. *Alice Walker*. New York: Palgrave Macmillan, 2000.
- Moi 1989:** Moi, T. "Feminist, Female, Feminine". *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Catherine Belsey and Jane Moore, eds. New York: Basil Blackwell, 1989, 117-132.
- Selzer 1995:** Selzer, L. "Race and Domesticity in *The Color Purple*". *African American Review*, 1995, №1, 67-82.
- Spivak 1996:** Spivak, G. C. "Explanation and Culture: Marginalia". *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Donna Landry and Gerald M. MacLean, eds. New York: Routledge, 1996, 29-51.
- Walker 2011:** Walker, A. *Living by the Word: Essays*. New York: Open Road, 2011.
- Walker 2014:** Walker, A. *The Color Purple*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2014.

**Пловдивски университет
„Паисий Хилендарски“**

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 55, кн. 1, сб. В, 2017**

Филология

*Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева
Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“*

Пловдив, 2018
ISSN 0861-0029