

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГИЯ

НАУЧНИ ТРУДОВЕ

ТОМ 61, КН. 1, СБ. В, 2023

ПЛОВДИВСКО УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Пловдив
2023 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ

том 61, кн. 1, сб. В, 2023

Филология

**PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE
VOL. 61, BOOK 1, PART C, 2023**

ОТГОВОРЕН РЕДАКТОР

доц. д-р Юлиана Чакърва

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

НАУЧНИ СЕКРЕТАРИ

гл. ас. д-р Ана Маринова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Боряна Тенчева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

проф. д.ф.н. Борис Норман

Беларуски държавен университет, Минск, Беларус

проф. д.ф.н. Галин Тиханов

Лондонски университет „Куин Мери“, Великобритания

проф. д.ф.н. Диана Иванова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

проф. д.ф.н. Кирил Чекалов

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

проф. д.ф.н. Сергей Николаев

РАН, Москва, Русия

проф. д.ф.н. Фьодор Поляков

Виенски университет, Австрия

проф. д.ф.н. Христина Тончева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

проф. д-р Богуслав Желински

Познански университет „Адам Мицкевич“, Полша

проф. д-р Жизел Валанси

Университет в Каен – Нормандия, Франция

проф. д-р Красимира Алексова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

проф. д-р Леони Ормънд

Кингс Колидж – Лондон, Великобритания

проф. д-р Малгожата Коритковска

Институт по славистика към ПАН, Варшава, Полша

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

доц. д-р Стефка Кожухарова

УНСС – София, България

доц. д-р Христо Боев

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“, България

доц. д-р Христо Салджиев

Тракийски университет – Стара Загора, България

доц. д-р Яна Роуланд

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Ана Маринова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Борислав Борисов

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Боряна Тенчева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Марцел Черни

Институт по славистика към ЧАН, Прага, Чехия

гл. ас. д-р Райна Танчева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Соня Александрова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ас. д-р Юлия Митева

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

ас. Веселина Койнакова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ас. Дарка Хербез

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ТЕХНИЧЕСКИ СЪТРУДНИК

ас. Владислава Иванова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

КОРЕКТОРИ

ас. Гергана Иванова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ас. Вадим Банев, ас. Здравко Генов (английски език)

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНА ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА БЪЛГАРИСТИКА ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА КОМПАРАТИВИСТИКА

| | |
|--|-----|
| КВАНТОВАТА ЛИТЕРАТУРНА ХЕРМЕНЕВТИКА И ПРОБЛЕМЪТ ЗА РАЗБИРАНЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ТЕКСТ Николай Нейчев | 11 |
| INTERKULTURELLE NARRATIVE DER GEGENWART Nikolina Burneva | 35 |
| INTERKULTURELLE PERSPEKTIVE AUF DIE AUTORINNEN UND IHRE SELBSTPRÄSENTATION IN DER INTERNATIONALEN KINDER- UND JUGENDLITERATUR Ksenia Kuzminykh | 44 |
| МЕЖДУ ГОЛЕМИТЕ И МАЛКИТЕ В ЛИТЕРАТУРАТА: ПЪТЯТ НА АНДРЕЙ ГЕРМАНОВ Елка Димитрова | 58 |
| ИЗМЕРЕНИЯ НА СТАРОСТТА В ТЕКСТОВЕТЕ НА АТАНАС ДАЛЧЕВ Татяна Ичевска | 65 |
| RETRADUCTION LITTÉRAIRE ET INTERCULTURALITÉ: <i>LES LIAISONS DANGEREUSES DE CHODERLOS</i> DE LACLOS EN GREC AU 21 ^E SIÈCLE Maria Baïraktari | 80 |
| UNEASILY BULGARIAN: LINES OF INQUIRY ABOUT THE RECEPTION OF <i>FRANKENSTEIN</i> Vitana Kostadinova | 91 |
| THE BLESSING AND THE BURDEN OF MEMORY: ALI SMITH'S <i>AUTUMN</i> AND GEORGI GOSPODINOV'S <i>TIME SHELTER</i> Maria Pipeva | 103 |

ЧУЖДИ ЛИТЕРАТУРИ МИТОЛОГИЯ И КИНО

| | |
|---|-----|
| ПАСТОРАЛНИТЕ ЗООМОРФНИ ОБРАЗИ ПРИ МОДЕРНИСТИТЕ И ТВОРЦИТЕ ОТ РАННИЯ РУСКИ АВАНГАРД Дияна Николова..... | 113 |
| ФЛОРООБРАЗЪТ В БАЛАДАТА „ЛИЛИЯ“ ОТ К. Я. ЕРБЕН – „ЖЕНА НА НОЩТА“ ИЛИ „ЦВЕТЕ НА ЖИВОТА“ Таня Янкова | 129 |
| ОМНИИНТЕГРАТИВНОСТТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ОЛГА ТОКАРЧУК Димитрина Хамзе | 141 |
| ELIZABETH BARRETT BROWNING’S DENIALS Yana Rowland..... | 156 |
| DIFFERENCE AS TRAGEDY IN <i>THE MILL ON THE FLOSS</i> BY GEORGE ELIOT Kristina Yasenova | 172 |
| DESIRE, FULFILMENT AND RACE IN JESSIE FAUSET’S <i>PLUM BUN: A NOVEL WITHOUT A MORAL</i> Bozhidara Boneva-Kamenova | 187 |
| РАЗКАЗВАЩИ КОМПАНИИ ВЪТРЕ И ИЗВЪН ИТАЛИАНСКИТЕ РЕНЕСАНСОВИ НОВЕЛИ Петя Петкова-Сталева..... | 198 |
| ИЗМЕРЕНИЯ НА ТЯЛОТО В ИТАЛИАНСКАТА ЛИТЕРАТУРА НА XX И XXI ВЕК Радея Гешева | 210 |
| BETWEEN FACT AND MYTH: POSAHONTAS IN THE DISNEY FILMS Sava Stamenković | 221 |

ДОКТОРАНТИ

PARRALLÈLES ENTRE LES PERSONNAGES FÉMININS DANS
LES ROMANS *LETTRES PERSANES* ET *LETTRES D'UNE
PÉRUVIENNE*-MOEURS, ADAPTATION, MÉTISSAGE
CULTUREL, ASPECT DE L'ÉMANCIPATION
DE LA FEMME

Yuliya Trifonova..... 239

ДНЕВНИКЪТ НА БЕНЖАМЕН КОНСТАН
И ГРАНИЦИТЕ НА СЕБЕПОЗНАНИЕТО

Иванка Ненова 246

„АЙВЪНХОУ“ ОТ УОЛТЪР СКОТ: ВЪВЕДЕНИЕ
В БЪЛГАРСКАТА РЕЦЕПЦИЯ НА РОМАНА

Мария Стоенчева..... 253

ALLEGORICAL MARRIAGES IN SELECT WORKS
OF SYDNEY OWENSON AND CHARLES MATUREN

Tsvetelina Petkova..... 269

ЕПОПЕЯ НА РЕВОЛЮЦИЯТА В РОМАНИТЕ
„САН ФЕЛИЧЕ“ И „ЕМА ЛАЙОНА“ НА А. ДЮМА-БАЩА

Анна Шкодрова..... 282

ЛИТЕРАТУРНА ТЕОРИЯ

ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА

БЪЛГАРИСТИКА

ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА

КОМПАРАТИВИСТИКА



DOI 10.69085/ntf2024c011

**КВАНТОВАТА ЛИТЕРАТУРНА ХЕРМЕНЕВТИКА
И ПРОБЛЕМЪТ ЗА РАЗБИРАНЕТО
НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ТЕКСТ¹**

Николай Нейчев

Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**QUANTUM LITERARY HERMENEUTICS
AND THE PROBLEM OF UNDERSTANDING
THE FICTIONAL TEXT**

Nikolay Neychev

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The article is an attempt to create a “quantum literary hermeneutics” based on the principles of quantum physics. In the beginning, the laws that underlie quantum physics and the revolution it has caused in our ideas about the world are explained in a popular way. The isomorphism between quantum theory and literature is then revealed. A thesis is raised about the need for a holistic physical/philological approach in answering the question: *What is the true nature of reality?* On this basis, six principles of *quantum literary hermeneutics* are defined. They offer a completely new hermeneutic method that “arms” literary science with a different but effective approach, allowing a more complete and adequate understanding of the artistic reality of a literary work.

Key words: quantum mechanics, quantum hermeneutics, literary theory, quantum literary hermeneutics

Няма да забравя учудването, което се изписа върху лицата на моите студенти филолози, когато им съобщих темата на избория от тях (предполагам, съвсем произволно) спецкурс по руска литература:

¹ Пленарен доклад, открил конференцията „Паусиеви четения 2023. 50 години филология“. Пловдив, Филологически факултет на Пловдивския университет „Паусий Хилендарски“, 26 – 27 октомври 2023 г.

„Квантовата литературна херменевтика и проблемът за разбирането на художествения текст“. И действително откъде накъде физика, при това „квантова“, и литература?! Веднага се опитах да успокоя младите колеги, като им казах, че дори най-изтъкнатите специалисти – учени физици, често са „...признавали, че никой не разбира наистина квантовата механика“ (Ал-Халили 2019: 161), а какво остава това да се изисква от нас, филолозите. Че проблемът не се състои в невероятната сложност при теоретичното обяснение на квантовите ефекти, макар че тя несъмнено съществува, а в обстоятелството, че не теорията – която е човешко изобретение – е странна, а по-скоро странната реалност на самата природа, която я поражда и която влиза в противоречие с нашите интуитивни ежедневни възприятия. С други думи, „...можем да обясним какво виждаме, но не можем да обясним *защо*“ се случват едни или други явления в света на невидимите с просто око елементарни частици, от които пък се състои на фундаментално ниво нашата видима с просто око реалност (пак там: 30²). Дори физиците експериментатори „...използват теорията, без да разбират как работи тя“ (пак там: 161).

Проблемът наистина е обезпокоителен и се съдържа във въпроса *Каква е истинската природа на реалността?* Очевидно е, че – така поставен – въпросът би трябвало да засяга принципно всички представители на хомо сапиенс, включително физиците и филолозите.

Ще се опитам, доколкото ми позволяват възможностите, да припомня накратко някои от странните явления на квантовата реалност, които не могат да получат просто и праволинейно интуитивно обяснение.

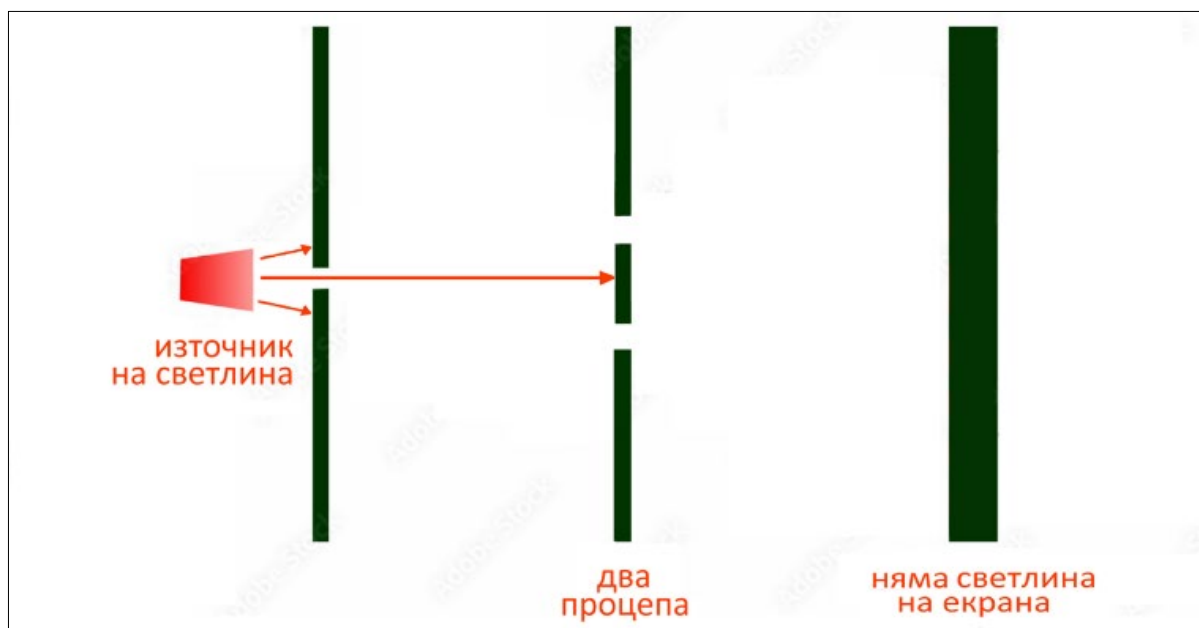
*

Отначало ще представя може би най-важния експеримент на квантовата реалност, утвърждаващ първия фундаментален принцип на субатомния свят – т. нар. *корпускулярно-вълнов дуализъм*.

Още през 1802 г. английският физик Томас Ъънг (*Thomas Young*, 1773 – 1829) провежда знаменит експеримент, наречен *Опитът с двата процепа*. Той е следният. Имаме един източник на светлина. След което тази светлина преминава през един тесен процеп, направен в непрозрачна плоскост, и попада на също непрозрачна плоскост, в която има два паралелни тесни процепа, а зад тях се поставя екран. Ако светлината се състои от *частици*, то тя няма да попадне на последния екран, защото ще се спре от предишната непрозрачна преграда между двата процепа (вж. Илюстрация 1).

² Всички курсиви освен изрично уговорените с бележката „к. а.“ (курсивът е на автора) са мои – Н. Н.

ОПИТ НА ЙЪНГ С ДВА ПРОЦЕПА



Илюстрация 1

Но се получава нещо съвсем различно – върху последния екран се наблюдава максимум на яркостта именно там, където светлината въобще не би следвало да прониква: непрозрачната зона между двата процепа.

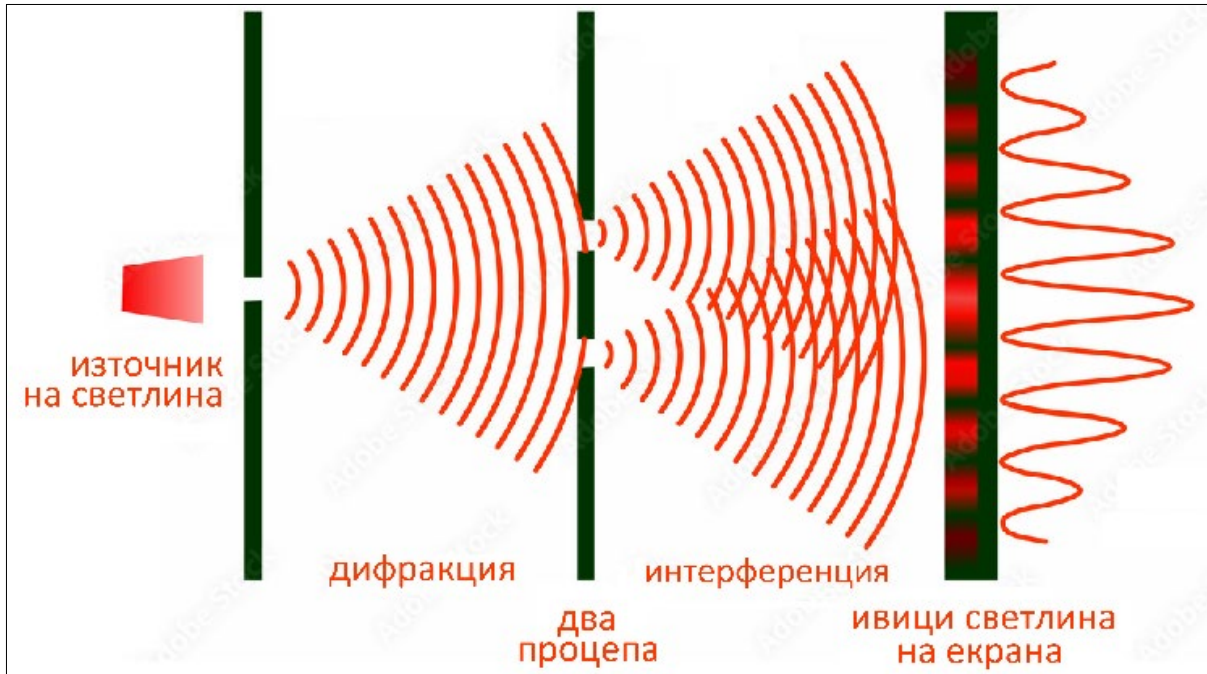
Следователно, когато светлината преминава през първия процеп, се получава ефектът на дифракция, а при преминаването през другите два процепа те стават източници на вторични вълни, които се наслагват (т. е. интерферират), което увеличава светлинния потенциал именно там, където – ако светлината се състоеше от частици – тя не би трябвало да достига (Илюстрация 2).

Експериментът на Йънг е най-яркото доказателство за *вълновия* характер на светлината и отрича господствалата до онзи момент теория за *корпускулярната* ѝ природа, поддържана от огромния авторитет на Нютон.

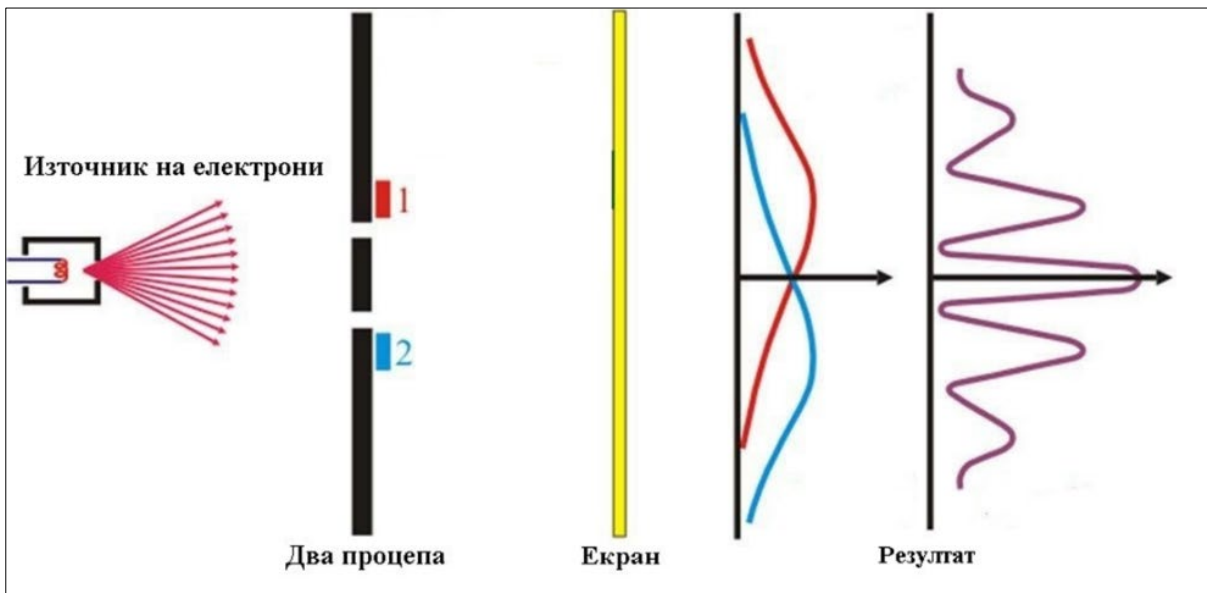
Но съвременните учени решават да проверят дали и такива безспорни *частици* от рода на фотони, електрони, атоми и пр. проявяват *вълнови* свойства. Те провеждат същия експеримент с тази разлика, че вместо източник на светлина се поставя уред, излъчващ някакъв вид елементарни частици. Според „нормалната“ логика би следвало да се очаква, че елементарните частици (да речем, електрони) ще преминават ту през единия, ту през другия процеп и на екрана ще се образуват две успоредни ивици от електрони, които са преминали през двете пролуки. Но се оказва, че на последния екран се получава ивица от максимално насищане на електрони там, където тя не би трябвало да съществува (ако

електроните бяха частици), т. е. наблюдава се същото като при интерференцията на светлината от опита на Йънг (Илюстрация 3).

ОПИТ НА ЙЪНГ С ДВА ПРОЦЕПА



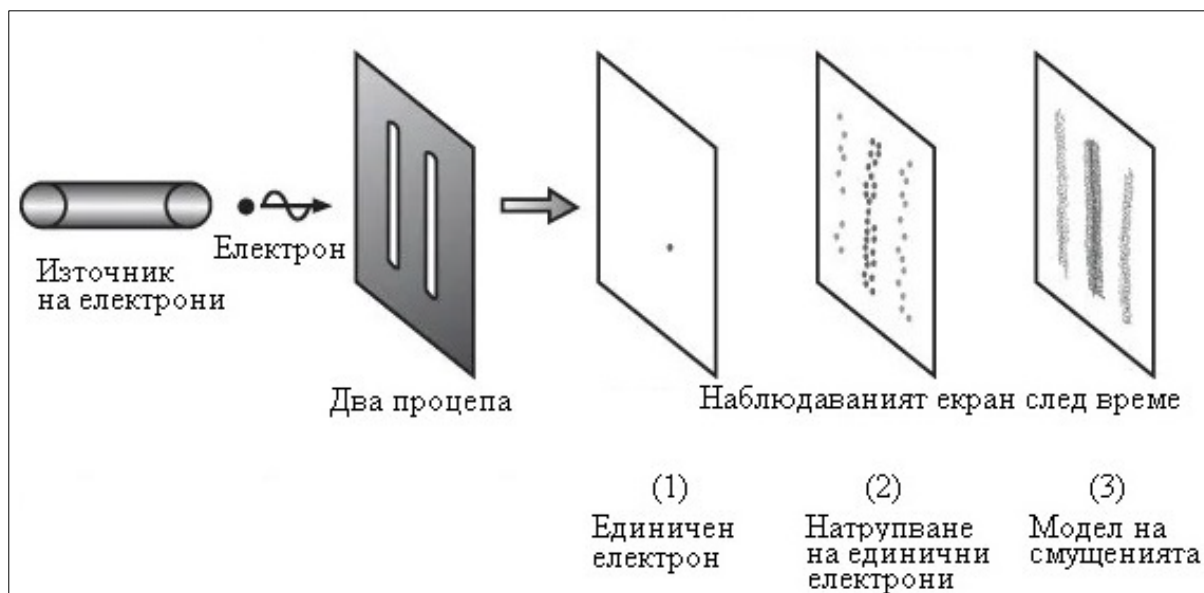
Илюстрация 2



Илюстрация 3

За да прецизират експеримента, физиците поставят уред, който да излъчва през определени интервали само по *един* електрон (Илюстра-

ция 4). Би следвало да се очаква, че всеки електрон ще премине или през единия, или през другия процеп, и тогава на екрана би следвало да възникне еднородно разпределение от две паралелни линии. Но в действителност интерференчните ивици се появяват на екрана дори и в този случай, когато електроните се изпускат по един.



Илюстрация 4

Изводът е поразителен: всеки един електрон следователно преминава през двата процепа *едновременно!* Сякаш електронът по някакъв загадъчен начин се клонира, за да премине *едновременно* през двете пролуки. С други думи – „...интерферира единствено със самия себе си“ (Дирак 1979: 21).

Това е своеобразният *experimentum crucis* (централният, решаващият експеримент) на субатомния свят, доказващ, че в един случай частицата може да се проявява като вълна, а в друг случай – вълната като частица: факт, срещу който (за добро или за лошо) нищо не може да се направи³. „Опитите показват – пише Пол Дирак, – че това аномално

³ В тази връзка – един любопитен факт. През 1906 г. на английския физик Дж. Дж. Томсън (*Joseph John Thomson*, 1856 – 1940) е присъдена Нобелова награда за експерименталното откриване на частицата електрон. Тридесет години по-късно (1937 г.) неговият син Г. П. Томсън (*George Paget Thomson*, 1892 – 1975) получава Нобелова премия за „експерименталното откриване на интерференционните явления“ в кристалите, облъчени с електрони. Така Томсън-баща получава Нобелова премия за това, че е показал – електронът е *частица*, а Томсън-син – за това, че е показал – електронът е *вълна* (вж. Полак 1976: 347). Може да се каже, че *микрообектите не са нито вълни, нито частици*. „Те са нещо друго, нещо, за което нямаме нагледна

явление е присъщо не само на светлината, а се явява всеобщо. Всички материални частици притежават вълнови свойства, които могат да се проявят в подходящи условия“ (Дирак 1979: 13).

*

В пряка зависимост от вълновите свойства на материята е т. нар. **принцип на суперпозицията**. Той означава, че електронът (или всяка друга елементарна частица) битува в състояние на облачна „размазаност“, т. е. няма определено положение в пространството, а съществува в него с някакво разпределение на вероятностите. С други думи казано, колкото и парадоксално да изглежда това, „частицата“ може да се намира на две и повече места едновременно (защото, ако е вълна, то къде именно се намира „частицата“?) (вж. Шредингер 1976: 70; Бройль 1965: гл. VIII, § 5).

Феноменът може да се представи нагледно чрез често използвания пример „с рибата в езерото“. Той е следният.

Рибарят вижда как една риба скача. Той хвърля въдицата си в езерото, без да има точна представа къде се намира рибата. Доколкото знае, тя може да бъде където и да е, навсякъде и никъде. Потенциално положението ѝ се разпростира в целия обем на водата. За рибаря всички нейни възможни местоположения са само „възможни“, т. е. статистически вероятни. Обаче, щом рибата клъвне стръвта, местоположението ѝ е ясно определено. Частиците са като рибата, преди да бъде уловена. Те могат да бъдат навсякъде. Едва когато я фиксираме, тя се превръща в действителна частица, с определено местоположение или импулс. Това означава, че един електрон няма *определено местоположение*, преди то да бъде измерено. Не става въпрос за това, че просто не знаем къде се намира той. Той наистина няма определено местоположение, преди да бъде наблюдаван (вж. Брек 2022: 22 – 24).

*

От принципа на суперпозицията пряко следва и ефектът на квантовата **нелокалност**, според който два квантови обекта, които веднъж са взаимодействали в една система, продължават завинаги да бъдат свързани („сплетени“) и след като вече са разделени. Това е така, защото вълновата функция е нелокална величина; своеобразно *вълново* „поле“, което стои *преди* и *зад* всичко съществуващо, затова и големите разстояния между тези обекти практически нямат никакво значение.

представа. [...] Те са един своеобразен обект със свършено своеобразно поведение, което няма аналог в областта на макросвета“ (Райчев 1973: 65).

Промяната в единия обект предизвиква моментална промяна в другия, независимо че единият се намира на другия край на Вселената. Това „призрачно действие от разстояние“, както иронично го нарича Айнщайн (цит. по: Одреч 2007: 130), е многократно доказвано експериментално и неопровержимо⁴, което пък означава, че „...реалността е единно цяло“, много наподобяващо холографския принцип, според който всяка част (дори и най-малката) съдържа в себе си информацията за цялото и може да възстанови пълната картина на реалността (вж. Брек 2022: 42, 68 – 69 и сл.). Квантовата реалност (впрочем и „всяка“ реалност по принцип) е в състояние на суперпозиция, т. е. тя е фундаментално „вълноподобна“ (Дьо Бройл). *Всеки* обект може да проявява както вълнови, така и корпускуларни свойства. Дори и масивните тела (като например гигантските планети или звезди) имат вълнови свойства, но поради огромната им маса вълновото проявление е пренебрежимо малко, докато при обекти с минимални маси (при елементарните частици) вълновият им характер е определяща характеристика. Обобщено казано, колкото обектът е по-малък, толкова вълновете му свойства (т. е. състоянието му на суперпозиция) се увеличават, и обратно – с нарастването на масата (големината) на обекта неговите вълнови свойства намаляват, т. е. състоянието му на кохерентна суперпозиция почти изчезва и той става все по-определен и доближаващ се до нашата наблюдаема реалност.

*

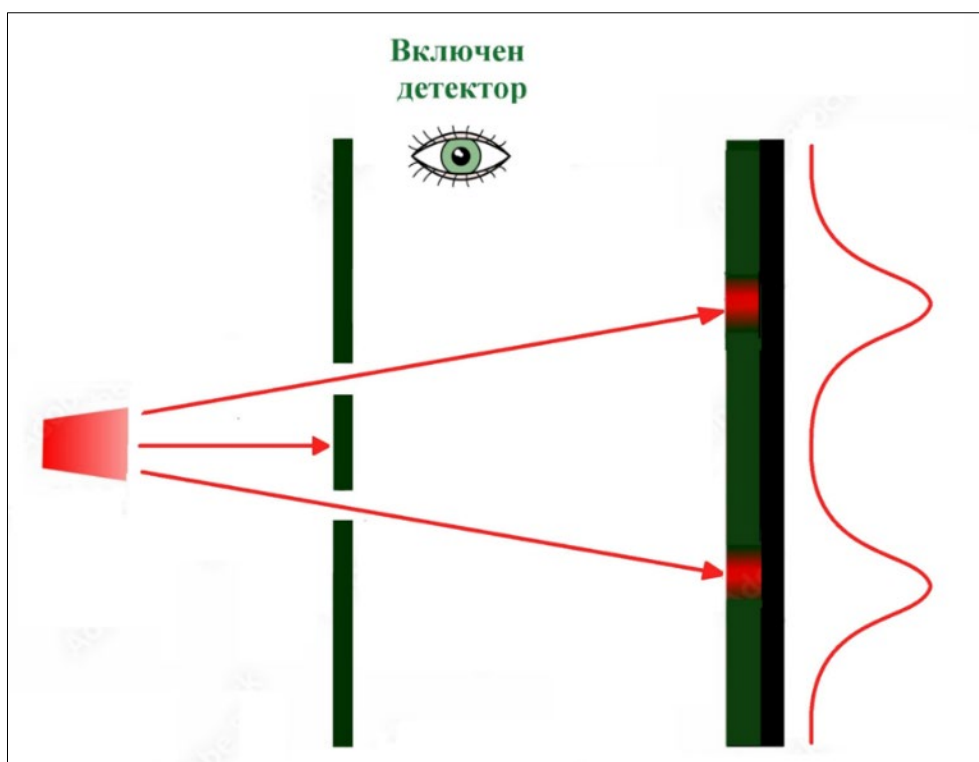
Но феноменът на суперпозицията (т. е. вълновата функция ψ ⁵) съществува само дотогава, докато не бъде проведен експериментът на наблюдението, защото той неизбежно поражда следващия принцип на квантовата механика, известен като *колапс на вълновата функция*. Той се състои в следното.

Озадачени от факта, че един електрон може да премине *едновременно* през два процепа, учените поставили високочувствителни уреди (напр. камера), за да проследят как именно частицата осъществява тази странна трансформация. И тук експериментаторите се натъкнали на нещо не по-малко озадачаващо. Оказало се, че когато частиците *биват наблюдавани*, те се държат именно като частици и на екрана се появяват точковидни следи (подобни на следите, оставяни от сачми), образуващи

⁴ Например в експериментите на Ален Аспе (*Alain Aspect*, 1947), доказващи по неоспорим начин наличието на квантовата нелокалност (вж. Аспе 2002).

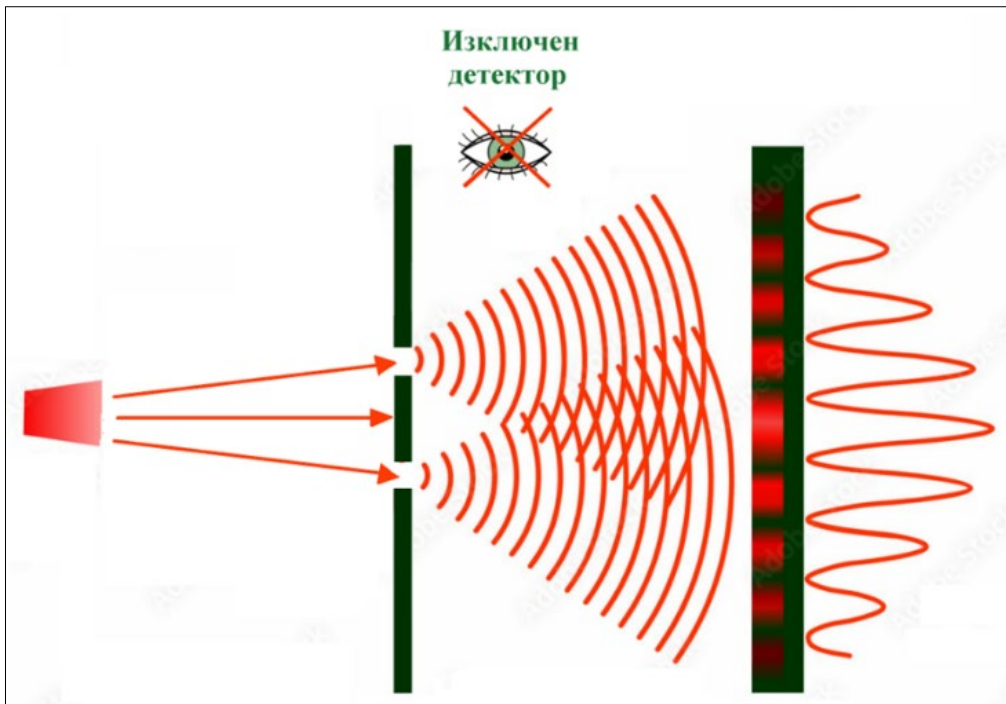
⁵ С гръцката буква ψ („пси“) в квантовата механика се отбелязва *вълновата функция* на материята (т. е. обектът в състояние на *суперпозиция*).

две паралелни линии, вследствие на преминаването на частиците през единия от двата процепа (Илюстрация 5).



Илюстрация 5

Но когато учените *не наблюдавали* поведението на частиците, те веднага започвали да се проявяват като вълни и екранът фиксирал тяхната интерференция (Илюстрация 6).



Илюстрация 6

Следователно резултатът от експеримента е в пряка зависимост от това проследяваме ли поведението на частиците, или не. И ако не се осъществява наблюдение, обектът се проявява като вълна, но ако започнем да водим наблюдение, по някакъв необясним начин веднага се извършва *колапсът/редукцията на вълновата функция* и вълната „става“ частица, сякаш „знае“, че я следят.

В този контекст е и добре известният мисловен експеримент на Ервин Шрьодингер. Да си представим, че в метален сейф се поставя котка заедно с адска машина. В гайгеров брояч е поставено зрънце от радиоактивно вещество, толкова малко, че за един час може да се разпадне един от атомите, но *със същата вероятност* може и да не се разпадне нито един. Ако атомът се разпадне, то броячът чрез реле привежда в действие чукче, което разбива колба с цианкалий. След един час, ако не се е разпаднал нито един атом, можем да предположим, че котката е още жива, но с еднаква степен на вероятност можем да предположим, че тя е и мъртва, ако този процес се е осъществил (Шрьодингер 1935: 812). Тоест в този период от време тя се намира в състояние на *суперпозиция*. За да разберем какво се е случило с нея в действителност, ще трябва да отворим вратата на сейфа, обаче този акт на *наблюдение* автоматично би предизвикал *колапс на вълновата функция* (т. е. на *суперпозицията*), което ни дава само едната от двете възможни вероятности.

*

Но дори и самото „измерване“ в квантовата механика се оказва проблематично и *непълно* и е известно като **принцип на неопределеността**.

През 1927 г. Вернер Хайзенберг обявява извода от своите изследвания – че е абсолютно невъзможно *точно* измерване *едновременно* на две величини на един обект. Тези величини могат да бъдат измерени с *абсолютна точност*, но само ако те се измерват *поотделно* (Гейзенберг 2001: 209; срв.: Хайзенберг 1927: 172). Например, ако желаем да засечем *координатите* на един електрон, най-голяма точност може да се постигне, ако той се освети с гама-лъчи, т. е. със светлина с голяма енергия, имаща много малка дължина на вълната (10^{-11} m). Но в момента, когато светлинният фотон се срещне с електрона, електронът изменя своята скорост (т. нар. ефект на Комптън). Това изменение е толкова по-голямо, колкото е *по-малка* дължината на вълната на използваната светлина, т. е. колкото по-точно се определя координатата (положението на електрона), толкова по-неточно е измерването на скоростта. Ако пък желаем да измерим *скоростта* на електрона, ще трябва да го осветим със светлина с най-голямата възможна *дължина* на вълната, т. е. с най-малка енергия (червената светлина), тъй като електронът ще срещне най-малко съпротивление, но пък тогава координатите му остават неточни. Така че, „...*колкото по-точно определяме координатата, с толкова по-малка точност е известен импулсът и обратното*“ (Гейзенберг 2001: 211 – 213; срв. Хайзенберг 1927: 174 – 175, 177). Извод, който наистина смайва научния свят.

Фактът, че при никакви обстоятелства и при никакви усъвършенствания на уредите не е възможно да определим *едновременно* две различни по характер величини, означава, че нямаме никакъв шанс да добием *пълна* и *точна* представа за реалността (макар и в границите на микросвета), а само такава, която се основава на някаква допустима статистическа вероятност (вж. Дирак 1979: 14). Феномен, който (както ще видим) има пряко отношение и към художествената реалност.

*

За преодоляването на наистина обезпокоителната неопределеност при описанието на действителността, произтичаща от този принцип на Хайзенберг, датският физик Нилс Бор формулира т. нар. **принцип на допълнителността**. Според последния несъвместимите, дори противоречиви данни от експеримента върху даден изследван обект „...следва

да се разглеждат като *допълващи* се едни други“ (Бор 1971: 205). Тоест, за да се добие възможно най-пълно описание на реалността, следва да се вземат предвид и двете (макар и взаимно изключващи се) интерпретации, като едната се явява *допълнителна* спрямо другата. Така с известна степен на вероятност може да се приближим до по-пълното и адекватно описание на действителността. Например, ако резултатът от доминантната гледна точка към изследвания обект влиза в противоречие с резултатите от други гледни точки, то те следва да се имат предвид като допълнителни спрямо доминантната. Но ако една от допълнителните интерпретационни стратегии на свой ред стане водеща, то тази, която е била доминантна, става допълнителна спрямо нея и т. н. Този комплементарен принцип намира широко приложение в множество области на познанието: в биологията, психологията, философията, културологията, а както ще видим – и в литературознанието.

*

Тези са, общо взето, основните принципи на квантовата механика, поне в светлината на т. нар. *копенхагенска интерпретация*.

И тук стигаме до въпроса, който се четеше в очите на моите студенти. Каква е връзката на тези принципи със света на художествения текст?

Веднага трябва да кажа, че тази връзка в никакъв случай не е механична, а дълбоко органична. Това много добре е разбрал един от споменатите бащи на квантовата механика – Вернер Хайзенберг, който изтъква следното: „Науката се прави от хората. Това естествено обстоятелство лесно се забравя; още едно напомняне за него може да помогне за намаляването на прескръбнатата пропаст между двете култури – хуманитарно-художествената и научно-техническата“ (Гейзенберг 1989: 135). Впрочем известно е, че когато въпросът остава без еднозначен отговор, науката прибегва до широко използваната в художествената сфера *метафора*, защото метафорите „...представят никога неузнаваемото, никога необозримото цяло на реалността“ (Блуменберг 2015: 33, 34). Така че „...физиците (подобно на поетите – Н. Н.) могат да се надяват да обяснят своите открития единствено чрез метафори“ (Олбрайт 1997: 15 – 16). Какво, ако не образни сравнения и метафори, са изрази като „тъмна материя“, „тъмна енергия“, „Голям взрив“, „хоризонт на събитията“, „черна дупка“, „вълна на материята“ или „квантов скок“ и пр.? В крайна сметка и физическата, и художествената реалност се осъзнават и обясняват единствено и само чрез законите на общата за всички хора човешка менталност. В този смисъл „...литературата

оказва толкова голямо влияние върху научните модели, колкото и научните модели върху литературата“ (Хейлс 1984: 10).

*

И така. Краткото **определение** на квантовата литературна херменевтика гласи, че тя всъщност е *опит за квантуване на смисловия потенциал на художествения текст*. И се основава на следните **принципи**.

ПЪРВИ ПРИНЦИП: Суперпозиция на художествения текст

Нека в началото да допуснем следната аксиома. Преди всеки рецептивен акт (възприемането на текста) читателското съзнание се намира в режим на *суперпозиция* спрямо художествената творба – т. е. то е изправено пред множество от неизвестни засега интерпретативни варианти на текста. Това е така, защото и самият художествен текст също е в суперпозиция, тъй като се явява кохерентна „част“ от Единния Информационен Текст на Полето. Следва да подчертаем още веднъж, че Полето, което изпълва Вселената, е „...по-скоро източник на *информация*, отколкото на *енергия*“ (Брек 2022: 106) и тази информация се предава не просто „мигновено“, тя се „...предава свръхсветлинно“ (Оперман 2002: 57). Но тъй като „експериментално и неопровержимо“ е доказано, че „...реалността е единно цяло“ и „...всяка част от Вселената съдържа информация за цялата Вселена“, следователно **нелокалността** е „...главният принцип на Вселената“ (Брек 2022: 42 и сл.), то подобно на холографското изображение/структура, всеки „истински“ художествен текст (независимо от неговия обем или формално-поетологични особености!) съдържа в себе си (по един или друг начин; в една или друга степен; явно, „експлицитно“, или скрито, „имплицитно“) **цялата** информация за реалността. Разбира се, казаното е в сила единствено за преднаблюдаемия етап (или в случая – етапа на предчетенето), т. е. преди ефекта на декохеренция (колапса на вълновата/смисловата функция).

Идеята, че художественият текст се намира в състояние на суперпозиция, може принципно да се опита да отговори поне на три щекотливи проблема, стоящи пред литературознанието.

Първият се състои в следното. Ако *художественият текст е в суперпозиция*, това означава, че той се подчинява на фундаменталната *нелокалност* на информационното поле. От гледна точка на „концепцията за полето“, създаващо своеобразна „космическа мрежа“, всяко нещо „...е свързано с всичко останало чрез посредничеството на полето; автономията, приписвана на отделните събития от езика, е *иллю-*

зорна. Когато полето се разглежда като неотделимо от езика, ситуацията става още по-сложна, тъй като тогава всяко твърдение потенциално се отнася до всяко друго твърдение, включително и до самото себе си“ (Хейлс 1984: 9 – 10). Впрочем още представителите на „старата херменевтика“ много добре са разбирали това. Например Вилхелм Дилтай (*Wilhelm Dilthey*, 1833 – 1911) отбелязва: „Както всяка част от произведението е само момент от цялото, така и самото произведение също е само част от по-обширно цяло...“ (Дилтей 2001, т. 4: 89).

Оттук може да намери обяснение архисложният и заплетен в литературната наука проблем за интертекстуалността; за интерференцията между различните художествени творби независимо от техния формално-съдържателен характер и времева отдалеченост една от друга, защото те всъщност отразяват в „съкратен“ вид единния Текст на Битието.

Вторият е, че ако Текстът на Битието – единното информационно поле – е в състояние на кохерентност, това означава, че по принцип и Текстът е *преди* автора, т. е. *предхожда* всяко авторство. Иначе не бихме могли да си обясним факта защо като правило авторът не е в състояние да обясни най-адекватно „своята“ творба, а се налага още бащата на съвременната херменевтика Фридрих Шлайермахер (*Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*, 1768 – 1834) да постулира, че тълкувателят „...разбира автора по-добре, отколкото той сам разбира себе си, тъй като той не осъзнава много от това, което се осъзнава от нас“ (Шлейермахер 2004: 77). В противен случай, подчертавам, ние, филолозите литературоведи, пък и в не по-малка степен и езиковедите, не би трябвало да имаме работа в университета. Следователно художественият текст не съществува единствено ако е фиксиран на листа, той „... може да съществува, *преди* поетът да го е вербализирал, и може да остане в съзнанието на читателя, *след* като точната словесна формулировка на стихотворението бъде забравена“ (Олбрайт 1997: 1). И още нещо съществено. Многобройни са сведенията, които дават писателите за това, че сякаш текстът си има свои закони и логика, които не позволяват на автора да налага своеволието си върху художествената реалност. Например Пушкин е имал намерението да събере Онегин и Татьяна, но логиката на художествената реалност не му позволява това – той е изненадан; Толстой е не по-малко изненадан от решението на Анна Каренина да се самоубие, макар че той е търсил и други възможности; стиховете на поета Яворов му се явяват първо като някаква неясна музика, която той запълва с думи, и пр. Следователно предположението, че у художника съществува предварителна „тенденция“, че той иска да внуши нещо точно определено на читателя, до голяма степен се компрометира, за-

щото в крайна сметка излиза нещо напълно неочаквано дори за самия автор, особено когато това засяга някое велико *художествено* творение. Пък и всеки от нас, който по един или друг начин се е занимавал със създаването на текст (не само художествен), е усещал тази зависимост от страна на текста.

Третият проблем се състои в следното. Фактът, че в квантовата механика при нарастването на масата обектът губи все повече от вълновите си свойства, т. е. състоянието си на суперпозиция, и става все по-определен и близък до нашата наблюдаема реалност (от предметите, които ни заобикалят, та до масивните планети и звезди), се проявява и като съотношение в художествената литература. Колкото един художествен текст е по-обемен, толкова той е по-логически определен и по-близък до нашата реалност. С намаляването на обема на текста неговата логическа неопределеност нараства експоненциално. Например колосалният текст на „Война и мир“ е в много по-голяма степен логически определен и непротиворечащ на нашата наблюдавана действителност, отколкото, да речем, един произволен стих от творбата на Боб Дилън „Страшен дъжд ще падне“ (*A Hard Rain's A-Gonna Fall*, 1962): „(...) и знам, че страшен дъжд ще падне (...) видях много хора / с топори кървящи / и стълбища бели / под мътна вода (Дилън 2010: 435). Макар че в цитираните редове смътно се долавя апокалиптичната проблематика и на „Война и мир“, той „говори“ още и за много други неща: и за библейския Потоп, и за Страшния съд, и за човешката жестокост по принцип, и за потъналата ангелска стълба, водеща към небето, и т. н., и т. н. В този смисъл „...едно стихотворение е разширяваща се Вселена“ (Катанцано 2022: 140). Горните асоциации се пораждаат дори ако приведем само един стих от творбата – например: *страшен дъжд ще падне, стълбища бели под мътна вода*, защото цялото значение на поетическата творба не е концентрирано само в едно „ядро“, а е „...равномерно разпределено върху целия текст“, подобно на вълновия модел на Вселената (Олбрайт 1997: 19). Затова лириката е много по-близо до състоянието на суперпозиция и задава неизмеримо по-голяма степен на логическа неопределеност, която пък я доближава до единния първичен информационен текст на битието, а оттам и до логически необяснимата мощ на истинската поезия.

ВТОРИ ПРИНЦИП: Колапс на смисловата текстова суперпозиция

Тезата, че текстът предхожда автора, по никакъв начин не омаловажава ролята на твореца, дори напротив, всеки творчески акт неизбежно предизвиква редукция (колапс) в първичния единен информационен „текст“ на Битието и именно авторът е този, който „извежда“ текста от виртуално или потенциално състояние в актуално състояние; извежда го от „не-битие“ към „битие“ – от виртуална реалност към актуализирана реалност. Разбира се, резултатът от този акт на декохеренция, превеждащ текста от състояние на „суперпозиция“ в „позиция“, е различен за различните автори и зависи от таланта, възпитанието, миогледа, трудолюбието и пр. на всеки творец.

В същата степен това може да се каже и за читателя. Преди за първи път да отвори непозната книга, той също се намира в състояние на суперпозиция, т. е. няма никаква представа нито за информационния потенциал, нито за художествената реалност на творбата. Дори да предположим, че един читател (например любознателен студент), който е чел книгата, разкаже на друг, който не я е чел (примерно на свой колега, който дори няма и намерението да я прочете за предстоящия изпит), та дори да разкаже своето впечатление от четенето, основната фабула, герои и финал на творбата, това не може да изведе втория от състоянието му на суперпозиция (т. е. от незнание). Това е така, защото прочелият разказва резултата, получен от осъществената негова собствена редукция на смислово-вълновия потенциал на текста, който може да се окаже несъществен и ограничен. Дори ако нечелият студент научи, че в „Престъпление и наказание“ на Достоевски убиецът е Расколников, с това той измерва квантовото състояние и суперпозицията на челия студент, а не извършва собствен колапс на смислово-естетическия капацитет на романа. Научаването на това кой е убиецът в случая с романа на Достоевски, не е от значение; важна е личната среща с глъбинната социално-психологическа реалност на художествения текст и осъществяването на собствен колапс на текстовата суперпозиция, което не може да бъде предадено от друг читател. Затова, за да запазят суперпозицията на световните текстове, героите на Рей Бредбъри от романа „451 градуса по Фаренхайт“ (*Fahrenheit 451*, 1953) наизустяват целите книги, а не техните интерпретации, персонажи, сюжетни линии или фабули. Но дори и лично осъщественият колапс на текстовата суперпозиция е проблематичен и понася съществени загуби. Ето какво имаме предвид.

Предприемането на всеки рецептивен акт (бил той аналитичен, или интуитивен) спрямо текста, когато читателят за първи път отваря непозната книга, акт, който по необходимост се явява смислово-тълкувателен, неизбежно предизвиква „срив“ на неизбродимия смислов потенциал на творбата и от състоянието на суперпозиция се избира, издига или налага само *една*, разбира се, непротиворечаща на избраната (предварително или интуитивно) херменевнична стратегия, доминантна интерпретация или разбиране, а другите, които ѝ противоречат, остават не-реализирани – без значение дали това е следствие от така наречения феномен на „пред-разбирането“, който поражда съответно подвеждащи „пред-мнения“ и „пред-съждения“ при херменевтичните операции върху текста (вж. Гадамер 1988: 320 – 321, 619 – 620). Феноменът, при който предпоставеното съзнание неизбежно „деформира“ *възприемането* на творбата, напомня много за *неотстранимото влияние на наблюдателя върху резултатите от квантовомеханичния експеримент*, водещ до колапс на вълновата функция (за което стана вече дума).

ТРЕТИ ПРИНЦИП: Смеслова неопределеност при тълкуването на художествен текст

Интерпретаторът/читателят (подобно на измервателния уред при физическия експеримент) оказва влияние, разбира се, не върху самия текст (неговите наративни структура и пр. остават неизменни), а върху неговия *смисъл*. Така всеки път при опита за интерпретация спонтанно се задейства *принципът на неопределеността*, при който неизбежно се стига до смислова *непълнота* (т. е. до някаква херменевтична недостатъчност), тъй като доминантна става една линия на тълкуване, а други възможни интерпретации на творбата се релативизират. Тоест тези „други интерпретации“ не могат да бъдат „измерени“ с достатъчно голяма точност **едновременно** с доминантната, защото започват да влияят на точността на изследваната доминантна величина поради противоречието си с нея (например съотношението в художествения текст между комично и трагично; между реалистично и фантастично и пр.). Защото (образно казано) с факта, че сме открянали „вратата“ (за да видим дали котката от мисловния експеримент на Шрьодингер е жива, или мъртва), ние вече сме нарушили целостта и безкрайната сложност на художествения свят, в който не е ясно дали котката е жива, или мъртва.

Ще се опитам да обясня казаното само с един, но показателен пример. Нека това бъде широкоизвестната повест на Гогол „Шинел“ – текст, многократно подлаган на различни и противоречащи една на друга интерпретации. Например *социалната* осъществява колапс на

смисловата флукуация, като вижда в Гоголевата повест критика на жестоката обществена действителност и трагедията на „малкия човек“, превърнал се в *жертва* на социалната несправедливост. От такава гледна точка *името* на героя, Акакий Акакиевич, е просто назована безличност и придатък към индивида, нямащ особено значение. След смъртта на Акакий вече няма кой да продължи неговото име – *така и името умира с човека*. Но **морално-етичният анализ** извършва различен колапс на смисловата функция и тълкува „Шинел“ като „повест на възпитанието“, защото открива в името на героя два пъти зададен екзистенциален *въпрос* „А как?“, „А как надо жить?“ (*А как, а как трябва да се живее?*), от което *значение на името* творбата се определя като утопично екзистенциална повест. От своя страна пък **житийната интерпретация** осъществява противоположен на горните два колапс на текстовата суперпозиция и разбира „Шинел“ първоначално като житиен текст, тълкувайки името на Акакий от гр. *ἄ-κακος* = „незлоблив“, „добър“, „невинен“, а след бунта на Башмачкин – като антижитиен зъл персонаж – *каκος*. „**Формалната школа**“ на ОПОЯЗ рязко се противопоставя на горните три тълкувания и схваща повестта като своеобразна гротесково-смехова „машина“, конструирана да „произвежда“ комично настроение. Така от позицията на формалистичния подход *името* Акакий Акакиевич не носи нито социална, нито екзистенциална, нито пък агиологическа семантика, а е „преднамерено“ избрано от Гогол, който чрез „честата съседна употреба на буквата *к*“ търси „определен звуков подбор“ с цел постигането на „акустичен ефект“ при неговата *артикуляция*. Така писателят цели единствено произвеждането на „каламбур“. Съвсем друга визия към Гоголевата повест предлага **психоаналитичният** подход. В стремежа си да разгадаят причините, довели Акакий до неговата трагична съдба, критиците правят опит да реконструират детството на героя. За тях това е трудно, „разплакано“ детство, което поставя малкия Акакий в безсемејна, нездрава и като цяло – безлюбовна ситуация. Психоаналитичната екзегеза тълкува *името* Акакий Акакиевич в контекста на „анално-еротичната“ трактовка на повестта и открива в името на героя фекална символика – детското „ака-ака“⁶ (*Ака-кий Ака-киевич*), или така да се каже – „нааканото“ детство на героя. Шести колапс на текстовата суперпозиция реализира **психиатричният подход**, според който „...чиновникът Акакий Акакиевич, героят от „Шинел“, е не само една педантична личност, но даже тежък **ананкаст**“. Теза, която намира потвърждение в постоянните „ритуални“

⁶ На руски пейоративният израз е „кака“, „какашка“.

ананкастични **повторения**, така характерни за поведението на педанта. В този смисъл и причината за *удвояването* на името, Акакий Акакиевич, би могла да се обясни в контекста на натрапчивото ритуално ананкастично *повторение*. От тази гледна точка образът на Акакий Акакиевич, както и на цялата творба биха могли да се разчетат, от една страна, като своеобразна художествено представена *епикриза* на личната патология на героя, а от друга – като *диагноза* на цялото общество. От своя страна **библейско-алегоричният подход** осъществява седми колапс на текстовата суперпозиция и разглежда „Шинел“ като съвременен притчов вариант на старозаветния библейски мотив за „кожите“, с които били облечени първочовеците Адам и Ева при изгонването им от рая (вж. Бит. 3: 21 – 23). Разгледана в такава светлина, Гоголевата повест добива облика на алегория, чийто „истински“ скрит смисъл може да бъде постигнат само ако *шинелът* се схваща не просто като дреха, а като *завеса*, прикриваща човешката греховност. В този смисъл сцената със свличането на шинелите от страна на героя придобива апокалиптични измерения. Така Гоголевиет герой може да се тълкува като оръдие както на човешкия, така и на божествения гняв. Оттук и неговата „наказателна“ функция прозрачно се разкрива в „какийната“ част от *името* му: А-какий А-какиев-ич, т. е. носи цял комплекс от пейоративни значения, които се образуват от лексемата *какíā*: „злослови“, „хули“, „порицава“, „обвинява“. Несъвместима с нито една от предходните интерпретации на повестта ни дава осмият колапс на текстовата суперпозиция, известен като **историко-символен подход**. Като вземат предвид обстоятелството за изключителния интерес и широките познания, които проявява Гогол в областта на историята, поради което през юли 1834 г. той е избран за помощник-професор в катедрата по всеобща история в Санктпетербургския университет, където преподава *средновековна история* до септември същата година (вж. Золотуски 1982: 150, 158 – 166, 224), поддържащите историко-символния подход разкриват друго значение на *името* Акакий, а оттам и на творбата като цяло. Те свързват името на героя с една от основните регалии на византийския император – червената копринена торбичка, пълна с пръст, която той държи обикновено в лявата си ръка и която е наречена *акакия*. Тази регалия е изключително важна и е повсеместно разпространена; носена е не само от византийския император, но и от всички православни балкански царе и крале. Следователно нейното значение би следвало да е много добре известно и на Гогол. Акакията символизира смирението на земния владетел и му напомня за библейския израз „...защото пръст си и в пръст ще се върнеш“ (Бит. 3: 19). В този смисъл Акакий е като предуп-

реждане за всеки един от останалите персонажи, а повестта като цяло се тълкува като алегорична илюстрация на изреча *Memento mori* („Помни, че си смъртен“), обърната и към нас, читателите.

Всяка от изброените херменевтични стратегии сама по себе си е вярна и законна, защото се доказва непротиворечиво чрез текста на анализираната творба. Но те „измерват“ само една смислова доминанта на творбата, затова се явяват *непълни* интерпретации. Ако обаче се опитаме да ги представим *едновременно*, това се оказва невъзможно, тъй като тази процедура спонтанно предизвиква принципа на неопределеността поради факта, че тълкуванията са несъвместими и противоположни едно на друго и взаимно се опровергават. Създава се непреодолимо противоречие.

Този рецептивно-херменевтичен етап е характерен с така наречената от нас *първична неопределеност*, която пък поражда феномена, при който *тоталният* литературнокритически анализ на всяко значимо произведение на изкуството (водещ до абсолютната пълнота на разбирането) е принципно *невъзможен* и (за добро или за лошо) е предварително обречен на неуспех. Изводът в никакъв случай не бива да се разбира като проява на **агностицизъм**, а е **логично следствие от обективно съществуващия закон на херменевтичната недостатъчност**. Не бива да се схваща и като отказ от интерпретация. Защото всеки опит е стремеж да се постигне все по-дълбоко и адекватно разбиране на безкрайната сложност на художествената реалност.

Оттук стигаме до следващия принцип на квантовата литературна херменевтика.

ЧЕТВЪРТИ ПРИНЦИП: *Обезсмисляне на идеята за свръхинтерпретация*

Нека зададем следния въпрос: Защо понякога става така, че след определен период от време при повторно (или многократно) завръщане към даден художествен текст откриваме в него нещо „ново“, което преди не сме забелязвали? Защо се случва дори да стигнем до *противоположна* на предишната ни интерпретация? Та нали текстът не се променя?! Дори след адаптацията му (поради, да речем, остаряване на лексикалния състав на езика или промени в ортографията, или нов превод и пр.) това не променя (подобно на мита) същността на творбата. Логично е да предположим, както по принцип традиционно се смята, че изменението се отнашаване към смисъла на текста е следствие от *промени* в нашето възприятие, светоглед, идеология, натрупан житейски опит и пр., което ни дава различен поглед към творбата. Но това съвсем не от-

меня обстоятелството, че се срещаме с един и същи текст. Следователно отгук се налага да направим друго логично допускане – че в текста съществуват заложен и са *предварително* „налични“ тези *нови* „неща“ или *различни* „интерпретации“, които откриваме или до които стигаме при по-късните ни срещи с него. В противен случай ние не бихме „открили“ нищо ново независимо от нашата променена менталност. Казано по друг начин, квантовата литературна херменевтика приема, че *дълбоката реалност* на текста изключва възможността в него да съществува някаква точно определена *статична* информация, а само такава, каквато се разкрива на едно или друго съзнание. Тази хипотеза се поддържа от авторитетни учени. „Строго погледнато – подчертава Михаил Розов, – не съществува никакво веднъж завинаги дадено съдържание на текста, всеки път то отново се създава от говорещия и разбиращия“ (Розов 1995: 213). Или, както правилно допуска изследователката на „когнитивната херменевтика“ Елена Шульга, „...хипотетичната множественост и многозначност на разбирането (тълкуването) *може да се съдържа в самия текст на произведението*“ (Шульга 2002: 56).

Нещо повече. Ние твърдим, че дори и т. нар. свръхинтерпретации са възможни именно защото текстът ги „позволява“. Впрочем под пейоративното „свръхинтерпретация“ обикновено се разбира тълкувание, което се различава от нашето собствено схващане за посланието на творбата. Дори ако „привнесем“ външни по отношение на текста мисли, те също са законни, защото той ги е провокирал, т. е. те имплицитно са съществували в него, иначе не биха се породили и в нашето съзнание. И понеже в текста не съществува нищо „обективно“, защото той се намира в състояние на суперпозиция, „обективна“ е само нечия интерпретация, осъществила редукция на неговата вълнова/смислова функция.

Обаче и всяка интерпретация на художествения текст по принцип е *непълна*, защото неизменно се подчинява на закона за неопределеността, което по необходимост предизвиква появата на следващия принцип на квантовата литературна херменевтика.

ПЕТИ ПРИНЦИП: *Комплементарност при тълкуването на художествения текст*

Последствията от неопределеността при интерпретацията на литературната творба задължително налагат, когато се осъществява херменевтичната процедура, да се използва *принципът на допълнителността*, чрез който да се „компенсира“, доколкото е възможно, появата се смислова *непълнота*. Тоест, за да се постигне възможно най-пълно разбиране на художествената реалност, следва да се вземат пред-

вид и другите (макар и взаимно изключващи се) интерпретации, като те се явяват *допълнителни* спрямо доминантната и създават, така да се каже, своеобразна *контекстна сянка*, образувана от комплементарните значения, гравитиращи като *смислов облак* около „привилегированата“ доминантна интерпретация. Например, ако резултатът от доминантната гледна точка към изследвания обект влиза в противоречие с резултатите от други гледни точки, то те следва да се имат предвид като допълнителни спрямо „основната“, а не да се „премълчават“ или направо „изключват“ (каквато е обикновено практиката, целяща спазването на методологичната „чистота“ при анализа). И ако една от допълнителните интерпретационни стратегии стане водеща (поради възприета различна методология на тълкуване), то тази, която е била доминантна, вече става само допълнителна спрямо нея и т. н.

ШЕСТИ ПРИНЦИП: Когнитивни функции на художествения текст

Когато две (и повече) различни (и несъвместими) картини на реалността (в случая – художествената) се „измерят“ с достатъчна степен на достоверност, се налага преход от едната действителност към другата, за да се постигне по-голяма пълнота на разбирането. И именно тогава, когато преминаването на съзнанието от едната към другата картина на действителността (и обратно) не е осъществено напълно, т. е. нито една от двете картини не е в доминантна позиция (следователно все още не се е реализирал „квантов скок“ чрез прилагането на принципа на допълнителността), рецептивното съзнание, попаднало на границата *между* „реалностите“, се намира в особеното състояние на *логическа флукуация*, което пък поражда феномена на *вторичната неопределеност*. Да поясним, че *вторичната неопределеност* се различава от класическата (първична) *неопределеност* (в смисъла на Хайзенберг, според която е *невъзможно* двете реалности адекватно да се измерят *едновременно*) по това, че вторичната неопределеност се проявява, *след* като вече сме „измерили“ *поотделно* параметрите на две (и повече) възможни (макар и противоположни) картини на реалността, но в момента на прехода от едната (без *напълно* да сме я напуснали) към другата (без *напълно* да сме навлезли в нея) – тоест тогава, когато все още не се е осъществил изцяло принципът на допълнителността на Бор (в смисъл, че преминаването от едната към другата картина на действителността и обратно не е осъществено напълно), и чрез интерференция (тоест чрез вълновата функция, даваща възможността за суперпозиция в смисъла на Шрьодингер) се поражда третата възможност, която

е *неопределена*, но не защото е непълна, а защото се явява нещо като *ganz andere* („напълно различен“) свят. Или – казано по друг начин – тълкуването се издига (вече след рецептивния акт) до нова степен на суперпозиция, т. е. то не може да се установи в категорична „монологична“ херменевтична позиция и е отворено за възприемането на други възможни смислови послания на творбата. Да подчертаем, че това „трето“ не е резултат от механичен сбор или „наслагване“ на две (и повече) реалности, а е нещо, което няма нищо общо с това, което вече ни е известно. Именно в озоваването на съзнанието сред тези нови и неведоми духовни пространства квантовата литературна херменевтика вижда и когнитивните функции на художествената литература.

В заключение ще кажем следното. Различните гледни точки към художествената реалност, представена в текста, не означават агностична релативизация на истината, а все по-пълното доближаване до нея. Това не означава, че няма истина или че истината е относителна, а само това, че нашето разбиране за нея *е* и може би завинаги ще си остане *непълно*.

ЛИТЕРАТУРА

- Ал-Халили 2019:** Ал-Халили, Д. *Пътеводител в квантовия свят*. [Al-Halili, D. *Patevoditel v kvantoviya svyat.*] София: Издателство „Дамян Яков“, 2019.
- Аспе 2002:** Аспе, А. Теорема Белла: наивный взгляд экспериментатора. [=Alain Aspect. *Bell's theorem: the naive view of an experimentalist.* // *Quantum [Un]speakables – From Bell to Quantum information.* Springer (2002): R. A. Bertlman, A. Zeilinger.] <http://scorcher.ru/art/theory/quants_entanglement/aspect_teorema_bella.pdf> (4.07.2017).
- Блуменберг 2015:** Блуменберг, Х. *Парадигми към една метафорология*. [Blumenberg, H. *Paradigmi kam edna metaforologiya.*] София: ИК „Критика и хуманизъм“, 2015.
- Бор 1971:** Бор, Н. *Избранные научные труды. В 2-х томах*. [Bohr, N. *Izbrannye nauchnye trudy. V 2-h tomah.*] Т. 2. Москва: Наука, 1971.
- Брек 2022:** Брек, Дж. *Отвъд тези хоризонти. Квантовата теория и християнската вяра* (превод от английски: Тодор Велчев). [Breck, J. *Otvad tezi horizonti. Kvantovata teoriya i hristiyanskata vyara.*] София: Фондация „Покров Богородичен“, 2022.

- Бройль 1965:** Де Бройль, Л. *Революция в физике (Новая физика и кванты)*. [De Broglie, L. *Revolyutsiya v fizike (Novaya fizika i kvanty)*.] Москва: Атомиздат, 1965.
- Гадамер 1988:** Гадамер, Х.-Г. *Истина и метод. Основы философской герменевтики*. [Gadamer, H.-G. *Istina i metod. Osnovy filosofskoj germenevtiki*.] Москва: Прогресс, 1988.
- Гейзенберг 1989:** Гейзенберг, В. *Физика и философия. Часть и целое*. [Heisenberg, W. *Fizika i filozofiya. Chast' i tseloe*.] Москва: Наука, 1989.
- Гейзенберг 2001:** Гейзенберг, В. *Избранные труды* (пер. с нем. Ю. А. Данилова и А. А. Сазыкина). [Heisenberg, W. *Izbrannye trudy*.] Москва: Эдиториал УРСС, 2001.
- Дилън 2010:** Дилън, Б. *Страшен дъжд ще падне*. [Dylan, B. *A Hard Rain's A-Gonna Fall*.] (Превод: Леда Милева.) // *Американски поети*. София: Захарий Стоянов, 2010, 435 – 437.
- Дилтей 2001:** Дилтей, В. *Герменевтика и теория литературы*. [Dilthey, W. *Germenevtika i teoriya literatury*.] // Вильгельм Дилтей. *Собрание сочинений в шести томах*. Москва: Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. 4.
- Дирак 1979:** Дирак, П. *Принципы квантовой механики*. [Dirac, P. *Printsipy kvantovoj mehaniki*.] Москва: Наука, 1979.
- Золотуски 1982:** Золотуски, И. *Гогол*. [Zolotusskij, I. *Gogol*.] София: Народна култура, 1982.
- Катанцано 2022:** Catanzano A. *Poetry in Superposition: An Essay-Poem in Quantum Poetics*. // *Crisis and Critique*, Vol. 9, Issue 1, August 2022, pp. 139 – 140.
<<https://www.crisiscritique.org/storage/app/media/2022-08-31/amy-catanzano.pdf>> (26.11.2023).
- Одреч 2007:** Audretsch, J. *Non-Local Effects: „Spooky Action at a Distance“?* // *Entangled systems: new directions in quantum physics*. Bonn: Wiley-VCH, 2007. <https://books.google.bg/books?id=8NxIgwAOU6IC&lpg=PA130&pg=PA130&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> (7. 06. 2017).
- Олбрайт 1997:** Albright, D. *Quantum Poetics: Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. <<https://books.google.bg/books?id=7MTaurYdngkC&printsec=frontcover&hl=bg#v=onepage&q&f=true>> (26.11.2023).
- Оперман 2002:** Oppermann, S. *Are We Really Interconnected? Ecophilosophy and Quantum Theory From a Postmodern Perspective*. // *Journal of American Studies of Turkey*. 2002, № 16, pp. 51 – 64.

- <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/996214>>
(26.11.2023).
- Полак 1976:** Полак, Л. С. Эрвин Шредингер и возникновение квантовой механики. [Polack, L. S. Erwin Schrödinger i vzniknovenie kvantovoj mehaniki.] // Э. Шредингер. *Избранные труды по квантовой механике*. Москва: Наука, 1976, с. 347 – 392.
- Райчев 1973:** Райчев, П. *Атомното ядро*. [Raychev, P. Atomnoto yadro.] София: Народна просвета, 1973.
- Розов 1995:** Розов, М. А. Явление дополнителности в гуманитарных науках. [Rozov, M. A. Yavlenie dopolnitel'nosti v gumanitarnyh naukah.] // *Теория познания: В 4 т. Т. 4. Познанию социальной реальности*. Москва: Мысль, 1995, 208 – 227.
- Хайзенберг 1927:** Heisenberg, W. Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik. // *Zeitschrift für Physik*, 1927, Volume 43, Issue 3 – 4, s. 172 – 198. <<https://people.isy.liu.se/jalar/kurser/QF/references/Heisenberg1927.pdf>> (14.12.2016).
- Хейлс 1984:** Hayles, K. N. *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984. <<https://ecommons.cornell.edu/bitstreams/9c9bae56-90a9-4587-b299-2623292d6b3a/download>> (2.12.2023).
- Шлейермахер 2004:** Шлейермахер, Ф. *Герменевтика*. [Schleiermacher, F. Hermenevtika.] Санкт-Петербург: Европейский Дом, 2004.
- Шредингер 1976:** Шредингер, Э. *Избранные труды по квантовой механике*. [Schrödinger, E. Izbrannye trudy po kvantovoj mehanike.] Москва: Наука, 1976.
- Шрьодингер 1935:** Schrödinger, E. Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik. // *Die Naturwissenschaften*, 1935, № 23 (29 November), pp. 807 – 812. <<http://www.thep.physik.uni-ainz.de/~matschul/rot/schroedinger.pdf>> (10.04.2017).
- Шульга 2002:** Шульга, Е. Н. *Когнитивная герменевтика*. [Shul'ga, E. N. Kognitivnaya hermenevtika.] Москва: Российская Академия Наук, 2002.

INTERKULTURELLE NARRATIVE DER GEGENWART

Nikolina Burneva

Hil. Kyrill-und-Method-Universität Veliko Tarnovo

INTERCULTURAL CONTEMPORARY NARRATIVES

Nikolina Burneva

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

The terminology of narrative text analysis refers to aspects of literary history and pedagogical motifs in literary and cultural studies. They justify the scientific and didactic potential of the research field: using concrete examples from contemporary Bulgarian literature, aesthetic transformations and real-historical experiences are related to each other with regard to contact relationships between the authors and typological parallels of subjects and artistic concepts. Their analysis establishes today's worldviews and images of humanity, which point to future prospects.

Key words: narrative, philosophy of history, aestheticizing landscape and people as a utopic refuge, civilization of future

Ist die Begrifflichkeit ästhetischer und kulturphilosophischer Reflexionen überzeitlich und allgemein verbindlich? Dieser grundsätzlichen Fragestellung haben sich schon Diskursbegründer der europäischen Antike gewidmet und zahlreiche, heute noch viel zitierte und leidenschaftlich diskutierte Konzepte entworfen. Horaz erblickte im Bild des Dichters den Visionär, der Epochen zu durchkreuzen vermochte und in der Poesie jenes Denkmal hinterließ, das überzeitlich und allgemein verbindlich zu sein schien. Die deutsche Aufklärung gab dem Romancier Christoph Martin Wieland die Begründung für die Interpretation des Literaten als „Weltmann“ (und damit als Wanderer über Kulturgrenzen hinweg). Und der als Olympier gefeierte Kaufmannssohn und später geadelte Beamte und Vorzeigepoet am Weimarer Hof Johann Wolfgang (von) Goethe arbeitete an der vormodernen

Idee von der „Weltliteratur“ – einem kosmopolitischen Konzept, in dem er das Schillersche „Seid umschlungen Millionen!“ in einer nüchterneren und zugleich wohl kalkulierten Fassung die transregionale Humanität als Lebensprinzip der menschlichen Zivilisation durchsetzen wollte.

Der nur cursorischen Auswahl von namhaften Autoren der europäischen Kunstgeschichte mag die Neugierde und das analytische Interesse der Künstler andeuten, die eigenen ästhetischen Produkte auch abstrakter ergründen zu können. Spätestens seit der Renaissance ziehen ihnen auch die Literatur- und Kulturtheoretiker nach. Aristoteles wird als der antike Diskursbegründer theoretischer Reflexion gefeiert. Seine zu Dogmen herauspräparierten Postulate müssen aber dem Drang zum Umdenken weichen, weil die Erfahrungen der Kulturschaffenden diesen altehrwürdigen Vorgaben sich nicht beugen können. Am Vorabend der europäischen Moderne erblickt Gotthold Ephraim Lessing die rein pragmatische Begründung der ‚drei Einheiten‘ und entlarvt mit soziologischen Argumenten die Gegenüberstellung von Tragödie und Komödie, die aristokratisches Machtbestreben und die Segregation des Bürgertums stützen sollte. Von diesem Punkt an gerät die Theorie der Literatur ins Rollen, um recht schnell die Unvergänglichkeit der ästhetischen Normen zu verwerfen. Die eigene Lebenserfahrung des Künstlers wird am realen Leben orientiert, die „nicht mehr schönen Künste“ treten auf den Plan, um realistisch und autonom zu sein. Und damit wird die Kunstgeschichte begründet. Ein Jahrhundert später wird am Ausstellungsgebäude der Wiener Secession die Losung zu lesen sein: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“.

Angesichts der gebotenen Kürze vorliegenden Beitrags ist es nicht möglich, den Wandel im europäischen Denken von Kunst detailliert darzustellen. Obiger Abriss sollte vielmehr darauf hinweisen, dass das Attribut „europäisch“ mit Vor- und Nachsicht zu gebrauchen ist. Während in Zentraleuropa das Licht der Illuminaten sehr bald in der Euphorie der sozialpolitischen Umwälzungen und daraus erwachsenden, proletarisch definierten Literatur aufgeht, ist in den Ländern von Südosteuropa noch das Ideal der nationalen Befreiungsbewegung der Dreh- und Angelpunkt des geschichtsphilosophischen Denkens. Das Denken von Geschichte geht etwa den Bulgaren von einer primitiv pragmatischen Periodisierung der Zeitläufe aus: „vor den Türken“ verweist auf die (vage) Erinnerung an glorreiche Zarenreiche vor fast 500 Jahren Fremdherrschaft, und „nach den Türken“ verweist auf ein utopisch anmutendes Ideal, das in vielen, periodisch ausbrechenden Aufständen bloß und immerzu die nationale Erniedrigung der Niederlagen erlebt hat. Diese Besonderheit des Denkens von Geschichte erklärt die selektive Vorliebe des bulgarischen Publikums im 19. Jahrhunderts

für Schiller – den Befreiungsdichter des „Wilhelm Tell“, oder Heine – den Korrespondenten über „Französische Zustände“ aus Paris.

Die national-ethnische und sozial-politische Grundlage der bulgarischen Literatur bleibt als unverrückbare Motivation auch in den späteren Perioden ihrer Entwicklung. Die ästhetische Avantgarde französischer und deutschsprachiger Künstler hat zwar ihre Nachfolger auch auf dem Balkan. Aber es sind relativ wenige, die sich verständnisvoll und leidenschaftlich dem Zauber der künstlerischen Phantasiewelt verschreiben. Die -Ismen der europäischen Avantgarde bleiben Kulturimport, und die emphatischen Texte der Impressionisten und Expressionisten befremden eher als dass sie das Publikum begeistern.

Vor diesem Hintergrund ist auch die Literatur in Bulgarien von heute zu sehen. Sie bleibt fest in der nationalen Vergangenheit verwurzelt, und die Wurzeln nähren sich von der Trauer über die Niederlagen und von der leidenden Teilhabe an jenen Versuchen zur Befreiung von der Fremdherrschaft, in denen schwere Opfer sich hingegeben haben für eine aussichtslose Causa. Diese fünf Jahrhunderte andauernde Fremdherrschaft des Osmanischen Reichs ist das dominierende nationale Trauma im Kulturgedächtnis der Bulgaren. Auch jüngsten literarischen Werken ist dieser Hintergrund eine narrative Struktur, die sowohl die Komposition als auch die Handlungsmotive und das Figurenensemble prägt. Im Folgenden dürfte eine begrenzte Auswahl an Texten die Illustration für diese These bieten.

Kapka Kassabovas Roman „Grenze“ (2017) ist ein auffälliges Beispiel für die nationalgeschichtliche Reflexion, die in der Form eines Reisebildes vielfach geschichtsphilosophische Standardfiguren verarbeitet. Allein schon die Beschreibung der Landschaft markiert sowohl die melancholische Perspektive auf die als verdinglichte Nostalgie beschriebene, naturgewachsene Schönheit im Strandzha-Gebirge. Die Ich-Erzählerin ist Emigrantin, die bei ihrer Rückkehr ins Gebirge geht, um sich der eigenen Herkunft zu vergewissern, aber auch die Ursachen ihrer mentalen Einstellungen zu ergründen. Fast menschenleer sind die Wege, die sie geht, und dennoch begegnet sie eigensinnigen Einheimischen, die in besinnlicher Selbstgenügsamkeit ihrem unkomplizierten Lebenslauf folgen. Einer hingenommenen Vergangenheit entwachsen, leben sie in Einklang mit der Natur und in passiver Erduldung der kargen Lebensumstände, die sie nicht zu verändern trachten. Das Gebirge mit seinen naturgewachsenen und existentiell notwendigen Bedingungen ist den Menschen gegeben, sie rebellieren nicht gegen die Außenwelt, und sie betrachten die gelegentlich dort vorbeiziehende Fremde nicht als Aufdringling. Das unproblematische Einvernehmen unter den Einheimischen erscheint als die Vorgabe einer

kosmischen Ordnung, in die sich die Menschen fügen. Die in der Erzählung reichlich verstreuten Episoden erscheinen dagegen als Enklaven moderner geschichtlicher Interpretationen, die unterschiedliche Lebenspraktiken der Einheimischen in Ereignissen darstellen, aus der kulturellen Perspektive moderner Geschichtsphilosophie gedeutet. So erzeugt die romanhafte, relativ ereignisarme „Grenze“ die Erfahrung einer doppelten geschichtlichen Optik – die der Einheimischen („Es ist halt so.“) und die der Ich-Erzählerin („Ich sehe das aber anders.“). Aus ihr ergibt sich die paradoxe Disproportion, die jede auch so harmonisch anmutende Darstellung durch die Skepsis verunsichert und den Leser anregt, die fiktive Welt dauernd zu hinterfragen. Die utopische Landschaft, die einen dazu anregt, in dieser abgeschiedenen Welt unter diesen ruhigen, passiven Menschen zu verbleiben, verkehrt sich in den unterschwelligem Sog der unaufgeklärten Verluste, Wirrsalen und kleinen Verbrechen, die gegebenenfalls an die Grenze zum Schauerroman geraten. Unter strahlender Sonne schimmern nur angedeutete Begebenheiten, die aufzudecken die Ich-Erzählerin keine Gelegenheit findet.

Über der harmonischen Oberflächenstruktur und in der komplizierten Tiefenstruktur des Romantextes schwebt das Leitmotiv „Grenze“. Es ist ein polyfunktionales Symbol, aber auch das reale Denotat dürfte nicht übergangen werden – Kassabovas Ich-Erzählerin wandert im Strandzha-Gebirge, das den Schnittpunkt der geopolitischen Grenzen von Bulgarien, Griechenland und der Türkei ist, aber auch die Grenze der Europäischen Union. Eine Szene in der entlegenen, belanglos erscheinenden Kneipe im Gebirge verweist auf mehrere Standardfiguren des Migrantendiskurses von heute: Schieberei, Ausweglosigkeit der heimatlos Gewordenen, Gleichgültigkeit und Erpressungen, unregelmäßiger Handel mit allem und allen, jenseits der juristischen Vorschriften. Verkommene Menschen mit vager Erinnerung an ihre abhanden gekommene Heimat, gerissene, grausame Zuhälter und hilflose Beobachter ungerechter Behandlung von Wehrlosen – das Zitat der realen Zeitgenossenschaft durchbricht die Fiktion und erinnert den Leser an den Realitätsbezug des Romans.

Verhält sich die Ich-Erzählerin in Kassabovas Roman häufig wie eine recherchierende Journalistin, kann sich der Ich-Erzähler in Miroslav Penkovs Erzählungsband „Östlich vom Westen“ (2011) auf anscheinend handfeste Erinnerungen aus seiner Kindheit und Jugendzeit verlassen. Auch hier ist die Erzählerinstanz vom Migrantenschicksal gezeichnet. Allerdings erfolgt die autobiografisch strukturierte Erzählung rückblickend, aus der Perspektive des nach Amerika Ausgewanderten. Auch in diesem Roman ist das geopolitische Grenzgebiet Schauplatz der Handlung – die Bodenstreifen zwischen Bulgarien und Serbien, eine unruhige Gegend, die Jahrhunderte lang unter

osmanischer Fremdherrschaft als homogene, multiethnisch bevölkerte Landschaft existiert. Die meisten der acht Erzählungen in diesem Band spielen sich allerdings in den Nachkriegsjahren, Mitte des 20. Jahrhunderts ab. Im Band „Östlich vom Westen“ ist die gleichnamige Erzählung eine gute Illustration für die mythopoetische Transformation eines Naturobjekts. Der Fluss, der durch das Heimatdorf des Ich-Erzählers fließt, ist in der unmittelbaren Vorgeschichte der Handlung infolge der letzten politischen Grenzziehung als naturgegebener Marker der Aufteilung der Region unter Serbien und Bulgarien umfunktioniert worden. Nur zweimal im Jahr kann er, und das mit der Sondergenehmigung der Behörde, noch seine angestammte Gastfreundschaft für Jahrmarkt und Hochzeiten bieten. Sonst haben die Menschen und die Institutionen umgelernt und sehen den Fluss als Grenze an. Inmitten des Flusses ragen die Ruinen einer Kirche empor, die bis vor kurzem dem Gottesdienst geweiht gewesen ist. Diese sehr eingegrenzte Landschaft wird zum Spielraum der Handlung. Hier begegnen einander die Bewohner des Dorfes – verstohlen und schlechten Gewissens, weil sie gegen die institutionellen Regeln verstoßen. Hier entfaltet sich die fast verbotene, heimliche Liebesgeschichte des Ich-Erzählers und einer bis vor kurzem unmittelbaren Nachbarin, die nunmehr nur als rechtlich Ungeschützte vom Jenseits des Flusses zum Liebestreffen kommen kann. Hier wird auch Schwarzmarkt-Handel abgewickelt, um die im realsozialistischen Bulgarien verbliebenen Jugendlichen „im Osten“ mit Jeans und Make up zu versorgen. Auch schießen ortsfremde und eifrige Grenzsoldaten auf jene Einheimischen, die in naiver Selbstverständlichkeit ihren Geburtsort als ihnen zustehende, eigene Landschaft wahrnehmen und beiderseits der Staatsgrenze lustwandeln zu dürfen glauben.

Die Kirche inmitten des Flusses selbst wird – mit historischer Semantik aufgeladen – zum Symbol. Sie steht als Mahnmal der religiösen Intoleranz im realgeschichtlichen Sozialismus, als Ort der Angst vor politischer Repression und zugleich als Treffpunkt der Verliebten, als abenteuerliches Raritätenkasten für die Überbleibsel einer untergegangenen Welt des Wohlstandes und der Normalität. So wird die auf der Oberflächenstruktur als geordnete, übersichtlich ablaufende Handlung unterlaufen durch spontane, sozialpolitisch nicht akzeptable Begebenheiten. Auch hier kompliziert sich die Struktur der Erzählung durch zwei Tendenzen – die ‚ordentliche‘ der vorgeschriebenen öffentlichen Kommunikation und die verstohlene, gegen die Vorschriften bestehende Beziehung des Liebespaars.

Auch in dieser Erzählung wird eine doppelte Optik eingerichtet, die gelegentlich das Pikareske streift. Und dennoch verbindet sich diese oft ironische Erzählweise mit der tragischen Perspektive auf die Unmöglichkeit,

dass die unbefangenen Menschen in der abgelegenen Provinz ihre spontane, ursprüngliche Normalität leben. Die Schönheit der Natur wird hier – anders als bei Kassabova – nicht sonderlich hervorgehoben, sie erscheint vielmehr als niedlicher Hintergrund der Handlung, die in Facetten zersplitterte Lebensgeschichten nur selten zusammenhalten kann. Die übergeordneten Obrigkeiten, von denen im Text kaum die Rede ist, zeichnen unsichtbar, aber aufdringlich ihre Ordnungen und leiten die Bahnen des Lebenswandels unzähliger ‚einfacher‘ Menschen in von ihnen unbeabsichtigte Richtungen um. Darauf verweisen die Erzählungen im Band „Östlich vom Westen“: im angeblichen Stillstand der Geschichte ist die Dynamik der flüchtigen Begegnungen und ungewollten Abschiede eine fremdgesteuerte Handlung hinter den Kulissen, und die Tiefenstruktur der Texte verbiegt die angebliche Kontinuität der Handlung mit Vorschriften einer durch die ‚große Politik‘ vorgegebenen Notwendigkeit.

Abschließend sei an Maria Lalevas Roman „Leben in den Felsen“ (2018) eine weitere Landschaft der Distanzierung von der Normalität beobachtet. Eine unheilbar kranke Mutter und ihr heranwachsender Sohn ziehen sich zurück aus dem gewohnten Leben der Großstadt in „die Felsen“ am Meer, wo wenige Aussteiger/innen eine Art Einsiedelei eingerichtet haben. Jede/r des Personals dieser Gruppe dürfte als gescheiterte Existenz betrachtet werden. Der Text beschreibt sie aber als eine Gemeinschaft von Individuen, die sich bewusst den allgemein verbindlichen, gesellschaftlichen Normen verweigern und in der gewonnenen Freiheit der kollektiven Einsamkeit die neue, freiheitliche und zugleich selbstgewählte Genossenschaft einzurichten vermögen. Anstelle der angeborenen Verwandtschaft tritt die unkonventionelle, nirgendwo festgeschriebene, aber von den Einsiedlern anerkannte Teilhabe an ihrem kollektiven Menschenbund. Die enigmatische Andeutung auf eine vermutete Unterwelt unbekannter Lebewesen gibt eine weitere Ebene der Welterfahrung hinzu. Unter der Oberfläche der für die in den Felsen Lebenden sichtbaren Realität durchzieht als roter Faden die irrationale Idee vom kosmischen Zusammenhalt der Differenzen die schlichte Lebensweise der Sonderlinge und hebt ihre philosophischen Reflexionen in die Sphäre des Glaubens an Parallelwelten auf. Diese mystisch verklärte Utopie ist weder banal noch überzeugend. Sie ist – ähnlich wie die mythopoetische Landschaft an der Küste des griechischen Mittelmeers in Emiliya Dvoryanovas „Die irdischen Gärten von Gottes Mutter“ (2006) – eine nicht glaubwürdige und dennoch ergreifende Erzählung von der erstrebten Unbeschwertheit und Einbildungskraft und dem Glauben an das schöpferische Potenzial des Ichs.

Die hier kommentierten narrativen Strukturen lassen sich als typologisch verwandte interpretieren. Sie sind sich gleich in den alternativen Welten, die sie an Spuren in der alltäglichen Realität zu erkennen glauben – an Spuren, die tief in die historische Vergangenheit und/oder perspektivisch geahnte, mögliche Welten der Zukunft reichen. Sie sind verbunden in einer angeborenen und engagierten, nicht angezweifelten Menschlichkeit, die keinem Lebewesen seine Existenz in Frage stellt. Sie trachten nach der Anerkennung der individuellen Freiheit der Seele und des Geistes. Und zugleich sind sie dem utopischen Weltbild des anderen Zustands einer konfliktlosen, zusammenhängenden Gemeinschaft verschrieben.

Diese ideale Verfassung der Welt wird – auch das eine ausgeprägte Manier gegenwärtiger Prosa – nicht in analoger Erzählweise vermittelt. Sie ist nur die ferne Zukunft der fiktiven Welten, die in den Romanen beschrieben werden. Disharmonien, Dekonstruktionen, Ablehnung von konservativen Kulturreferenzen bei gleichzeitiger Unwegsamkeit der Annäherung an das Ideal realisieren sich in der gebrochenen Sprache, in disparaten Komponenten von Spiegelbildern von Personen und *mise-en-scènes*. Im Mittelpunkt steht meistens eine Hauptfigur, die oft als Ich-Erzähler/in fungiert. Es ist aber ein Ich am Kreuzweg zum Nirgendwo. Dort klaffen die Wunden der zerrissenen Welt auf. Keine Scheu vor Disharmonien, vor unschönen Konflikten und Krisen, sondern die kühle Beobachterrolle wird der Erzählerinstanz auferlegt und sie erfüllt diesen Auftrag mit Fassung und Verständnis. Die dystopische Tendenz der Beschreibungen, die gelegentlich durchschimmernde Vanitas-Idee werden abgeschwächt bzw. neutralisiert durch Fantastik und Utopie. Selbst die künstliche Intelligenz und technologische Innovationen werden interpretiert als neues, kosmisches Instrumentarium zur Humanisierung der Welt. Die Psychologisierung der Weltbilder und die mythopoetische Funktion von Naturobjekten vertiefen die philosophische Reflexion der disharmonischen Momente, was eine romantisch anmutende Melancholie erzeugt. Doch wird sie ausgeglichen mit der prinzipiell positiven Grundlage der fiktiven Welt, deren nachhaltige Existenz im humanen Ethos wurzelt.

Eingangs haben wir darauf hingewiesen, dass die fünf Jahrhunderte andauernde Fremdherrschaft des Osmanischen Reichs das nachhaltige und dominierende nationale Trauma im Kulturgedächtnis der Bulgaren ist. Dieses Trauma ist in jedem der hier kommentierten Bücher thematisiert. Die Autor/innen versuchen allerdings die gängigen patriotischen Standardfiguren zu vermeiden und eine neue Perspektive auf das Thema zu gestalten. An die Stelle der immer währenden Opferrolle des Volkes tritt der Einzelne mit seinen gegenwärtigen Problemen, die sich nicht von der nationalen Vergangenheit, sondern von der defizitären Gegenwart bestimmen lassen.

Anstelle des heroischen Widerstandskämpfers um nationale Unabhängigkeit tritt der Emigrant, der die Bande zu seinem Herkunftsland nicht abgeschnitten hat und es mit der doppelten Optik des hier gewesenen Einheimischen und nunmehr ausländischen Gastes betrachtet.

Diese doppelte Optik verleiht dem Interkulturellen der hier kommentierten narrativen Funktionen ein neues Format. Es liegt nicht – wie sonst sehr häufig im Migrantendiskurs anzutreffen – im Ethnischen oder Territorialen. Es ist ein feines Durchwachsen des alltäglich-gewöhnlichen Habitats der Menschen mit ihrem Erträumten. In ihrem utopischen Potenzial ist die Bereitschaft verwurzelt, aus dem Banalen auszusteigen, sowie der Mut zur Selbstausschöpfung des alten und zur Erschaffung des neuen Selbst. Der hier kommentierte Romantypus transformiert den traditionellen Bildungsroman der Evolution des Ichs in einen Grenzgänger-Roman der sprunghaften Veränderung. Das Ich als feinfühler Beobachter geht nicht in der beobachteten Welt auf, sondern transformiert seine Lebensweise in eine parallele Existenz der gewünschten Identität.

Nicht zu verkennen ist auch der Hang zur globalen Perspektivierung der Darstellung. Nur vordergründig ist die Grenzerfahrung die dramatische Grundlage des Sujets. Hinter diesem abenteuerlichen Bildschirm verlaufen andere Prozesse mit tieferer Bedeutung. Sie benennen oder deuten Standardfiguren an, die sich aus der Globalisierung der Welt unserer Gegenwart ergeben. Die interkulturellen Narrative werden selten *expressis verbis* benannt, aber ausgiebig gezeigt und beleuchtet. Drogenschmuggel, Migration und Flüchtlingstraumata, Jahrhunderte alte Fremdherrschaft und aktiver Widerstand dagegen sind, in einzelnen Episoden verstreut, oft nur flüchtig angedeutet, so dass die Narrative des Interkulturellen dem Leser eine deutende Rolle des Interpretieren auferlegen. Das Risiko, nicht alle verkappten Zitate der interkulturellen Missverständnisse und/oder Kooperationen zu erkennen und über deren praktische Erscheinungsformen hinwegzulesen ist unumgänglich, auch daraus ergibt sich eine fast dramatische Spannung des Erzählten – das Gefühl, das Erahnte nicht immer und nicht vollständig erkennen zu können.

Ist die Begrifflichkeit ästhetischer und kulturphilosophischer Reflexionen überzeitlich und allgemein verbindlich? Keineswegs. Ihre nachhaltigen Fragen werden aber immerzu gestellt und neu beantwortet. Auch die Belletristik unserer Zeit rechnet mit der Neugierde des Publikums. Ihre didaktische bzw. pädagogische Funktion hat sich nicht verflüchtigt, ist aber dezenter geworden und vielfältiger in ihrem Anliegen, die Begrifflichkeit im Sinne der Postmoderne als weiche Polysemie zu gestalten. Interkulturalität verwirklicht sich in der Betrachtung der ‚exotisch‘ scheinenden Welt der

abgelegenen Provinz durch das Prisma der Bürger der globalen Megalopolen der Gegenwart mit ihren hochgezüchteten technologischen Anwendungen. Sie ist am Gegensatz zwischen der Hauptstadt und der abgeschiedenen und saganumwobenen Felsenwelt an der Meerküste erkennbar. Oder sie lebt in der Konkurrenz der geerbten, großmütterlichen Nationaltracht mit den Jeans der modischen Szene. Diese detaillierte und zugleich unaufdringliche Überschreibung des Gewohnten mit dem immer wieder überraschenden und provozierenden Unerwarteten ist der Nährboden auch des Interkulturellen als Begegnung zwischen verschiedenen Habitaten von Menschen mit entsprechend unterschiedlicher Weltempfindung und Mentalität. Ob sich die Begegnungen als sokratischer Dialog gestalten können – darüber und deshalb werden Romane geschrieben...

LITERATUR

- Birus 2004:** Birus, H. Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung (19.01.2004). // *Goethezeitportal*. URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf> (7.12.2023).
- Dvoryanova 2006:** Дворянова, Е. *Земните градини на Богородица*. [Dvoryanova, E. *Zemnite gradini na Bogoroditsa*.] София: Обсидиан, 2006.
- Kassabova 2017:** Касабова, К. *Граница*. [Kassabova, K. *Granitsa*.] Пловдив: Жанет-45, 2017.
- Laleva 2018:** Лалева, М. *Живот в скалите*. [Laleva, M. *Zhivot v skalite*.] онлайн: Книгомания, 2018.
- Penkov 2011:** Пенков, М. *На изток от Запада*. [Penkov, M. *Na iztok ot Zapada*.] София: ciela, 2011.
- Schiller 1786:** Schiller, Fr. *An die Freude*. URL: <<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/gedichte-schillers/highlights/an-die-freude/>> (7.12.2023).
- Wieland 1781:** Wieland Ch. M. *Ueber den Hang der Menschen, an Magie und Geistererscheinungen zu glauben*. URL: <<https://www.projekt-gutenberg.org/wieland/geister/geister.html>> (7.12.2023).

DOI 10.69085/ntf2024c044

**INTERKULTURELLE PERSPEKTIVE AUF DIE
AUTORINNEN UND IHRE SELBSTPRÄSENTATION IN DER
INTERNATIONALEN KINDER- UND JUGENDLITERATUR**

Ksenia Kuzminykh
Georg-August-Universität Göttingen

**AN INTERCULTURAL PERSPECTIVE ON THE AUTHORS
AND THEIR SELF-PRESENTATION IN INTERNATIONAL
CHILDREN'S AND YOUTH LITERATURE**

Ksenia Kuzminykh
Georg August University of Göttingen

The intended contribution focuses on the complex process of author construction in children's and young adult literature. The focus is on both the concise excerpts from the texts of internationally active authors as well as their interviews on social media and comments in the peritext. The following questions play a guiding role: How can authorial intentions be recognized in authors' literary and non-literary texts? Is there a discrepancy between the statements in the peritext, interviews and in the literary texts? Can cultural specifics be identified? The choice of authors can be determined by their auratic media presence.

Key words: models of authors, intentions, children's and young adults books, interviews

Einleitung

Die Diskussion über die Rolle des Konzepts ‚Autor‘ wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von den Argumenten dreier einflussreicher Texte dominiert, nämlich *Intentionaler Fehlschluss* von William Wimsatt und Monroe Beardsley (Wimsatt/Beardsley 2000), *Was ist ein Autor?* von Michel Foucault (Foucault 1988) und *Tod eines Autors* von Roland Barthes (Barthes 2000). Ihre unterschiedlich pointierten Argumentationen zur Unbrauchbarkeit des Begriffs petrifizierten sich derart, dass seine Verwendung im literaturtheoretischen Diskurs mit

theoretischer Naivität assoziiert wurde. Erst um die Jahrtausendwende wurde es dank einer akribischen Revision erneut möglich, sich des Terminus bar jeglicher Verdächtigung zu bedienen (Hoffmann/Kaiser 2014).

Für die historische und kulturelle Situierung eines Textes scheint der Begriff nach wie vor brauchbar zu sein. Deutlich umstrittener und komplexer ist die Frage, welche Rolle der Autor und seine Intentionen bei der Analyse von literarischen Texten spielen sollen. Der intendierte Beitrag fokussiert den komplexen Prozess der Autorkonstruktion in der Kinder- und Jugendliteratur. In den Blick kommen dabei sowohl die prägnanten Ausschnitte aus den Werken der international agierenden Autorinnen als auch ihre Interviews sowie Kommentare im Peritext. Die Wahl der Autorinnen lässt sich durch ihre auratische mediale Präsenz begründen: Zoulfa Katouh ist eine syrischstämmige Kanadierin, die derzeit Pharmazie in der Schweiz studiert. Ihr Buch *As Long As The Lemon Trees Grow* (Katouh 2022)/*Alle Farben, die ich dir versprach* (Katouh 2022a) erfreut sich im europäischen Kulturraum einer positiven Resonanz. Malala Yousafzai ist eine Kinderaktivistin und Friedensnobelpreisträgerin, die in ihrem autobiografisch inspirierten Werk *I am Malala* (Yousafzai 2013) ihr Plädoyer für die Mädchenbildung formuliert. Kirsten Boie ist eine erfolgreiche deutsche Jugendbuchschriftstellerin, die sich in ihrem historischen Narrativ *Heul doch nicht, du lebst ja noch* einem schwierigen historischen Thema widmet und neue Akzente setzt (Boie 2022). Die britische Kinderbuchautorin Hannah Gold lenkt in ihrem preisgekrönten Kinderbuch *The last Bear* (Gold 2022)/*Der letzte Bär* (Gold 2022a) die Aufmerksamkeit auf klimapolitische Aspekte.

Theoretische Überlegungen: Modell eines Autors

Der Begriff des Autors lässt sich in seiner ternären Ausprägung konzipieren: Zum einen ist der reale Autor gemeint, zum anderen ist an ein Autorbild zu denken, das die Summe allen Wissens, welches ein Leser über einen realen Autor besitzt, impliziert und schließlich ist die Autorintention in den Blick zu nehmen. Die Vorstellung von dem realen Autor steht stets in einem Konnex zu seiner nicht vorhandenen Greifbarkeit. Selbst bei den Schriftstellerinnen und Schriftsteller der Gegenwartsliteratur sind ihre Intentionen nicht ermittelbar. Allerdings evozieren bestimmte Texte wie Briefe, Tagebücher, Konversationen und Interviews sowie andere Varianten der Selbstinszenierung wie eine Autorenlesung oder Bühnen- und Medienauftritte eine Impression der Authentizität. Diese Textformen, die ein Changieren zwischen dem autobiografischen und dem fiktiven Schreiben inhärieren, gelten als intrikat (Meyer 2013: 10). Hinzu kommt das

Faktum der doppelten Autorenschaft. Für die Potenzierung des eigenen Bekanntheitsgrades wird zum einen ein persönlicher Habitus kreiert, zum anderen wird die Selbstpräsentation ebenso wie die Selbststilisierung perfektioniert (Meyer 2013: 10). Analysierbar sind lediglich zum einen die Zeichen, welche ein Autor hinterlässt, zum anderen die Vorstellungen von einer Autorfunktion (Jannidis 2002: 27).

Unter der Autorfunktion verbirgt sich eine kognitive Operation, die dem Autor zugeschrieben wird. Diese besteht in der Auswahl des sprachlichen oder des thematischen Materials aus der Menge aller zeitgenössisch verfügbaren Signifikate, Wörter und Themen für einen Text. Die Intention wird dem linguistisch-kognitionspsychologischen *construction-interaction*-Modell zu Folge von der lesenden Person als eine *online-inference* (i. e. Schlussfolgerung während der Rezeption) oder aber als eine *off-line inference* (i. e. Schlussfolgerung nach der Rezeption) konstruiert und dem Konstrukt ‚Autor‘ beziehungsweise dem Autorbild attestiert. Dabei sind dieser Inferenzprozess wie auch der Prozess der Sinnkonstruktion des Textes fallibel sowie probabilistisch. Sie erfolgen vor dem Hintergrund einer Kombination der wahrgenommenen Textzeichen mit den diversen Wissensbeständen, Rationalitätsannahmen sowie Intentionsunterstellungen. Die Fallibilität resultiert aus der Polyvalenz sprachlicher Zeichen, die mit der Impossibilität ihrer Monosemierung korreliert und zugleich gegen die „Verschmelzungsphantasien der Intuitionsphilologie“ (Jannidis 2002: 34) opponiert. Ferner konstituiert sich das Image des Autors aus den personalisierten, typologischen und narrativen Aspekten. Somit partizipieren an dem Prozess der literarischen Kommunikation mehrere Instanzen. Diese sind: der konkrete Autor, der abstrakte Autor, der fiktive Erzähler, Figuren, der fiktive Leser, der unterstellte Adressat und der ideale Rezipient sowie der konkrete Leser (Schmid 2014: 67). Es handelt sich bei diesen ‚Partizipanten‘ jedoch nicht um pragmatische Kommunikationsinstanzen, sondern um abstrakte Größen, die nicht in Kontakt miteinander treten.

In der westlichen Narratologie ist das Konzept des *implied author* Wayne C. Booths (Booth 1961) weit verbreitet. Dieser Ansatz korreliert mit der Konzeptualisierung des *unreliable narrator*. Booth zielt auf die unwillkürliche und unvermeidbare indiziale Mit-Darstellung eines jeglichen Urhebers in seinem Produkt, jedoch nicht auf die intentionale Schaffung eines Selbstbilds des Autors. Allerdings sind Booths Worte im Sinne eines vom Autor intentional geschaffenen „Selbstbilds“ gedeutet worden. Man hat ferner zwischen dieser Definition und der bei Booth zu findenden Auffassung vom *implied author* als einer Inferenz des Lesers einen nicht zu

überbrückenden Widerspruch gesehen (Kindt/Müller 2006a: 167). Es existieren äquivalente Termini wie z. B. der Modellautor als eine Interpretationshypothese des empirischen Lesers (Eco 1979), das *subject of enunciation* von Antony Easthope (Easthope 1983: 30–72), der *hypothetical or postulated author* (Kindt/Müller 2006: 181) oder die hypothetische Perspektive (Köppe/Kindt 2014: 153).

Konsensfähig ist die Definition des abstrakten Autors als Korrelats aller auf den Autor verweisenden indizialen Zeichen des Textes. Diese Zeichen entwerfen sowohl eine weltanschauliche Position als auch eine ästhetische Konzeption. Der abstrakte Autor ist keine dargestellte Instanz sowie keine intendierte Schöpfung des konkreten Autors und insofern unterscheidet er sich kategorial vom Erzähler, der immer eine – entweder explizit oder nur implizit – dargestellte Instanz ist. Der abstrakte Autor ist auf einer anderen Ebene des Werks als der Erzähler angesiedelt, er repräsentiert das Prinzip des Fingierens eines Erzählers und der gesamten dargestellten Welt. Er hat keine eigene Stimme sowie keinen Text (Chatman 1978: 148). Sein Wort ist der ganze Text mit allen Ebenen, das ganze Werk in seiner Komposition. Seine Position umfasst ideologische wie ästhetische Normen. Der abstrakte Autor ist nur die anthropomorphe Hypostase des das Werk prägenden Konstruktionsprinzips.

Die Existenz des abstrakten Autors im Kommunikationsmodell verdeutlicht die Konstruktion des Erzählers, seines Textes und der in ihm ausgedrückten Sinnpositionen. Diese Bedeutungen erhalten ihre für das Werk finale Sinnintention erst auf dem Niveau des abstrakten Autors, dessen Präsenz im Werk über der figuralen und der narratorialen Bedeutungsebene eine eigene das ganze Werk überwölbende Ebene, die auktoriale, etabliert (Schmid 2014: 69). Alle Artikulationen der Figuren und des Erzählers drücken figuren- beziehungsweise erzählerbezogene Inhalte aus und tragen dadurch dazu bei, die Bedeutungsintentionen des Autors zu expressieren. Dies sei an einigen Beispielen erklärt.

Beispiel 1: Heul doch nicht, du lebst ja noch von Kirsten Boie (2022)

In ihrem historischen Narrativ *Heul doch nicht, du lebst ja noch* wird der Leser mit vier jugendlichen Figuren konfrontiert, nämlich mit dem jüdischen Jungen Jakob und mit den deutschen Heranwachsenden Hermann, Max und Traute. Die Narration übernimmt jedoch ein zuverlässiger nichtdiegetischer Erzähler. Diese kompositorische Entscheidung marginalisiert die der kindlichen Sicht inhärente Infantilität. Zugleich bedingt die Wahl dieser souveränen narrativen Instanz eine metaphorische Diffamierung, indem die

kindlichen Subjekte zu Objekten des grausamen Geschehens werden, und augmentiert die auktoriale Position, die in vielzähligen, jedoch similär aufgebauten Interviews expliziert wird (Horn 2022; Müller-Bardorff 2022). Darin geht Boie auf die unerträgliche Situation der Kinder während des Zweiten Weltkrieges in Deutschland explizit ein. Sie will „Mitgefühl“ auslösen sowie ihr Lesepublikum affizieren:

Ihnen [den Jugendlichen] möchte ich erzählen, wie die NS-Jahre geendet haben, wie furchtbar die Konsequenzen nicht nur für die Verfolgten und Opfer des Nationalsozialismus, sondern auch für praktisch alle anderen Deutschen waren. Und ich habe die Hoffnung, dass so ein erweiterter Blick sie [die Jugendlichen] vielleicht nachdenklicher macht (Horn 2022).

Im Text wiederum gehen in der Hervorbringung der Figurenreden durch den Erzähler die figuralen Zeichen und Bedeutungen als Signifikanten in die komplexeren Zeichen des übergeordneten Erzählerkontextes ein und helfen der Bedeutungsintention des Erzählers sich zu verwirklichen. Ein vergleichbares Verhältnis herrscht zwischen Erzähler und Autor. Die Zeichen, die sich im Erzählen – unter anderem auch durch die Integration der figuralen Zeichen – aufbauen, werden wiederum vom Autor zum Ausdruck seiner Bedeutungsintention benutzt.

Hermann war damals noch jünger [...], was hat er da schon verstanden? Aber er erinnert sich trotzdem noch genau daran, wie er gegrübelt hat, ob das, was Ärzte tun, wohl keine Arbeit ist (Boie 2022:150). Hatte er danach wirklich niemals mehr darüber nachgedacht? Sich niemals gefragt, wo all die geblieben waren, denen die Geschäfte gehört hatten? (Boie 2022: 154).

Und Hermann spürt eine Wut, so groß, noch größer als die auf den Vater, eine Wut, von der er nicht einmal sagen kann, wem sie gilt; dem ganzen Leben. Das ist doch alles falsch! (Boie 2022: 154).

„Für mehr Brot hat der Frieden jedenfalls nicht gesorgt!“, hat ihr [Trautes] Vater grimmig gesagt [...] Im Laden schimpfen die Menschen beim Einkaufen: „Die Tommys wollen uns aushungern!“ Kaum tausend Kalorien am Tag für einen Erwachsenen! Und dann gibt es in den Läden noch nicht mal, was ihnen auf den Karten zusteht. [...] Die Tommys wollen sie wohl bestrafen [...] (Boie 2022, 28).

Die kindliche Figur Hermanns erscheint in diesen Passagen als naiv. Hermann kann die Situation aufgrund seines jungen Alters nicht

durchschauen und er hat keine kompetente Person, die ihn über die vorherrschende Ideologie mit ihren Manipulationsstrategien aufklären konnte. Der (unterstellte) Adressat und der ideale Rezipient konstruieren eine andere Version des Geschehens, die potenziell mit der der abstrakten Autorin korreliert. Die Kommentare des nichtdiegetischen, allwissenden Erzählers stimmen wiederum mit den Aussagen der abstrakten und der realen Autorin überein, wenn man sie als authentische Bekundungen nimmt.

Beispiel 2: As Long As The Lemon Trees Grow von Zoulfa Katouh (2022)

Zoulfa Katouh gestaltet ein historisches Narrativ, in dessen Vordergrund die syrische Revolution steht. Die Geschichte wird von der figuralen diegetischen Erzählerin Salama erzählt. Die Siebzehnjährige leidet an dem posttraumatischen Syndrom. Als Indizien des Traumas fungieren ihre Gespräche mit Khawf und mit ihrer besten Freundin Layla.

In Abhängigkeit von dem Wert- und Normmaßstab kann Salama als eine unzuverlässige oder aber als eine zuverlässige Erzählerin gelten. Wird das Geschehen in der erzählten Welt als Maßstab herangezogen, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass die figurale diegetische narrative Instanz unzuverlässig ist. Die junge Frau legitimiert ihre Flucht sowie ihre Kündigung als Krankenschwester mit dem Wunsch, ihre schwangere Schwägerin zu retten. Der reale Leser konstruiert aufgrund dramatischer Ereignisse eine andere Version des Geschehens. Das Moven, das Land zu verlassen, erweist sich als obsolet, als es sich herausstellt, dass der Modus der Figur der Schwägerin Layla subjektiv ist. Sie existiert demgemäß nur in der Überzeugung und in der Vorstellung von Salama. Es wird eine Revision des Status dieser Figur notwendig sein, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

“Salama.” Kenan’s voice comes out firmer, and I look at him.

“What?” I snap. “Why are you still here?”

He hesitates. “I came over because I heard you talking, and no one was answering. I thought something had happened.”

Now I’m confused. “What? I’m talking to Layla.”

He steps toward me gently as if approaching a wounded deer. “No, you’re not.”

My arms fall heavily to my sides. “Excuse me?”

Kenan reaches for my hands, enveloping them in his warm ones. “Salama, no one’s here. There’s no Layla. I can’t see her” (Kathou 2023: 305).

“Kenan,” I say in a hollow voice. “I’m *begging* you. Please tell me you see her.”

Kenan shifts behind me. “I don’t”, he says softly. “It’s just the couch.”
Layla brushes my cheek. ‘I’m real in your heart’ (Katouh 2023: 306).

Ein anderes Ergebnis bezüglich der (Un-)Zuverlässigkeit des Erzählers wird jedoch erzeugt, wenn die ethisch-moralischen Werte der abstrakten Autorin den Gradmesser bilden. Das Wertesystem Salamas (ihre Gutherzigkeit, ihr Altruismus und ihr Wunsch, den Kranken und Verletzten, besonders den Kindern, zu helfen) steht über dem der anderen, negativ gezeichneten Figuren. Dabei geht es um den Schleuser Am und die Apologeten des Assad-Regimes. Insofern kann das Fazit gezogen werden, dass Salama eine zuverlässige Erzählerin ist, obwohl sie das Geschehen in der Diegese falsch bewertet, da ihre Werte den Werten der abstrakten Autorin, wie die vielzähligen Interviews schließen lassen, entsprechen (Kaiser 2022; Bloomsbury 2022; Ulatowski 2022; Kashvi 2022; Weidlich 2022). Dabei ist zu beachten, dass die unterschiedlichen Maßstäbe (erzählte Welt und die Werte der abstrakten Autorin) nicht mit der Unterscheidung von faktualer Unzuverlässigkeit (falsche Darstellung der Fakten) und normativer Unzuverlässigkeit (falsche Bewertung der Fakten) gleichgesetzt werden können. So kann eine Erzählerin – wie die in Katouhs Text – das Geschehen partiell fragwürdig bewerten, aber dennoch mit den Werten und Normen der abstrakten Autorin übereinstimmen.

Aus ihren zahlreichen Interviews lässt sich die Intention der abstrakten Autorin ablesen, die zum einen darin besteht, die Schrecken der Diktatur zu explizieren und zum anderen aber die Schwere der Entscheidungsfindung zwischen der Loyalität sowie dem Patriotismus einerseits und der Sicherheit in der Ferne (beispielsweise in Europa) andererseits darzustellen. Schließlich akzentuiert sie den Aspekt der Resilienz der Syrer und ihr Bestreben nach Freiheit (Kaiser 2022; Bloomsbury 2022; Ulatowski 2022; Kashvi 2022; Weidlich 2022)

Beispiel 3: Der letzte Bär von Hannah Gold (2023)

Im Zentrum des Katastrophennarrativs stehen drei tragische Figuren, und zwar das Mädchen April Wood, ihr Vater und der Eisbär namens Bär. Topografisch ist die Handlung auf der norwegischen Bäreninsel in der Barentssee situiert. Nach dem Tod der Mutter von April flüchtet ihr Vater in seine Arbeit als Meteorologe und vernachlässigt darüber seine Tochter. Auch Bärs Mutter ist gestorben. Der Grund für den Tod der Eisbärin und den schlechten Zustand des Eisbären liegt in der Klimaerwärmung, insbesondere in der Eisschmelze (Gold 2022: 180) sowie in der Verschmutzung der Meere (Gold 2022: 65). Zwar weiß Aprils Vater um

diese gravierenden Veränderungen der Umwelt, aber er unternimmt nichts dagegen (Gold 2022: 180–183). Es liegt an dem elfjährigen Mädchen, die Revaluation der Tiere zu initiieren. Ihre Mittel sind zwar unkonventionell, aber wirksam (Gold 2022: 220, 247). Dank ihres resoluten Agierens ist für alle handelnden Figuren ein glücklicher Ausgang möglich.

Die emotional nuancierten Kommentare des nichtdiegetischen zuverlässigen Erzählers und die Wiedergabe von Aprils Gedanken aus ihrer figuralen Perspektive vertiefen die Empathie für den Eisbären. Zugleich fokalisiert der Erzähler in die Figur Aprils und legt ihre Wut über den desaströsen Zustand des Eisbären, seinen zerstörten Lebensraum und seinen antizipierbaren Tod wegen des daraus resultierenden Nahrungsmangels offen (Gold 2022: 59). Bärs antizipierbarer Tod, der eine unvermeidbare Konsequenz des globalen Klimawandels darstellt, soll durch gezielt evozierte Affekte einen mentalen Umschwung bewirken (vgl. Gold 2022: 59, 130–138, 146, 220, 236–237). Dabei geht die moralisierende auktoriale, narratorische und auch figurale Attitüde über das bloße Erkennen hinaus und avisiert das aktive Eingreifen zur Rettung des Planeten:

Vater mit seiner schönsten Lehrerstimme. „Die Polkappen sind in den letzten zwanzig Jahren sogar mehr geschmolzen als in den letzten zehntausend Jahren zusammen.“

„Dann müssen wir etwas dagegen tun!“, schrie April und gab jede Anstrengung auf, ruhig zu bleiben. „Wir müssen das irgendwie wieder umkehren! Ihnen ihr Eis zurückgeben. Warum unternehmen die Menschen nichts dagegen? Warum tust du nicht mehr?“

Ihr Vater runzelte die Stirn. Ihm war anzusehen, dass er sich diese Frage noch nie gestellt hatte, und seine buschigen Augenbrauen zogen sich zusammen wie eine verwirrte Raupe. „Ich weiß nicht.“ (Gold 2022: 180–181).

[Vater] „Wir messen die Temperaturen und stellen fest, welche Unterschiede es im Laufe des Jahres gibt.“

[April] „Ja“, sagte sie und wedelte ungeduldig mit der Hand. „Das weiß ich alles. Aber was genau machen sie damit? Wenn sie die Ergebnisse haben.“

„Machen?“, fragte der Vater (Gold 2022: 179).

Es entwickelt sich zwischen den Figuren des Mädchens und des Bärs eine innige Freundschaft. Diese temporäre und räumlich beschränkte Idylle ist die Konstruktion eines Gegenentwurfs zu den bestehenden Mensch-Natur-Verhältnissen. Im Text wird das Tier weder als ein exotisches Objekt noch als ein zu beseitigender Konkurrent (Berger 2015), sondern als ein Subjekt mit eigenem Geist (Jaeger 2020) wahrgenommen. In dieser

Aufwertung der Tiere liegt der Schlüssel zum aktiven Eingreifen in den Prozess des Klimawandels (Gold 2022: 243). Ferner manifestiert sich in dieser narrativen Konstruktion die Attitude der abstrakten Autorin. Diese korreliert mit der in Interviews geäußerten Position der abstrakten Autorin, die sich für den Klimaschutz einsetzt:

I write because I honestly do want to make the world a better place and use my voice for change. My books are born out of a deep, unabiding love of animals and a sensitivity I feel to the harm we, as humans, seem to be constantly doing to them (Doherty 2022).

On a wider, societal level, I really do hope the book inspires everyone (child and grown-up!) to recognise that many parts of the world are in serious peril and that you are never too young or too small to make a difference. I don't want my book just to be read. I want it to inspire action so we really can make the world better and create a greener, more sustainable tomorrow. (Teacher's Pet 2021)

The Last Bear is a battle cry for the planet. [...] The Last Bear is set in the present day and ultimately has a very inspiring, hopeful message at its core. And that's something I'm incredibly passionate about – how to empower our younger generation with the confidence, the tools and the courage to stand up and make a difference about the causes you believe in (The Reading Realm 2021).

Although, it's first and foremost an adventure story, there is a very important environmental message to the book – and this reflects my values and my own attempts to live as greenly as possible. [...] Many teachers have already used the book in the classroom to showcase the dramatic loss of sea-ice in the Arctic and how this is impacting the polar bear population. This just makes my heart sing because one of my primary goals behind *The Last Bear* has always been to empower our children to find their roar and know that no-one is too small to make a difference. [...] That would encourage children and grown-ups to realise it's not too late. We don't have to sit and wait for someone else to make change – we can be that change first. (Paper Bound Magazine 2021)

Im Nachwort versieht Hannah Gold ihre Leser mit konkreten Ratschlägen, deren Befolgen den unaufhaltsamen Prozess des Klimawandels zu verlangsamten helfen könnte.

Beispiel 4: I am Malala von Malala Yousafzai (2013)

In dem autobiografischen Text *I am Malala* von der Friedensnobelpreisträgerin Malala Yousafzai opponiert die diegetische Erzählerin gegen starre, genderbedingte subordinierende Rollenzuschreibungen und plädiert für die Schulbildung, die den benachteiligten Bevölkerungsschichten, besonders den Mädchen zukommen soll. Ihre Geschichte beginnt mit den anonymen Blogeinträgen, in denen sie die Defizite des aufoktroierten Systems und insbesondere das anvisierte Bildungsverbot expliziert. Die Auszeichnung mit einem Preis führt zum Aufdecken ihrer Identität und letztendlich zu einem Anschlag auf die Elfjährige. Sie stellt dieses Ereignis ins Zentrum ihrer Autobiografie sowie ihrer vielzähligen Interviews (Gantenbrink 2014). Dabei wird der Kontrast zwischen dem Wunsch nach Bildung mit den scharfen Restriktionen des patriarchalischen Weltbildes, dessen Apologeten das Festhalten an dem tradierten Ordnungssystem als Prävention vor der Komplexität und Kontingenz des bedrohlich wirkenden Fremden einsetzen, akzentuiert. Diese Kontrastierung zwischen der Selbstverständlichkeit des Zugangs zur Bildung und der Alterität ist leitmotivisch für alle medialen Auftritte Malalas und fungiert als eine (weitere) aufmerksamkeitsgenerierende Strategie. Die offen kommunizierten Ziele korrelieren sowohl in der Autobiographie als auch in den Interviews sowie den Reden.

Ich bin gegen niemanden, auch bin ich nicht hier, um aus persönlicher Rache gegen die Taliban oder irgendeine andere terroristische Gruppe zu sprechen. Ich bin hier, um meine Meinung zu sagen für das Recht auf Bildung für alle Kinder. Ich wünsche mir Bildung für die Söhne und Töchter der Taliban und aller Terroristen und Extremisten (Yousafzai 2013).

Die kritischen Stimmen fokussieren sich auf das Pathos ihrer Selbstpräsentation, stellen die Authentizität ihrer Äußerungen in Frage oder attestieren ihrem Vater die Rolle eines Managers, der seine Tochter als ein Maskottchen präsentieren würde. Die zuletzt genannte Perspektive ist für den Film *He Named me Malala* von Davis Guggenheim handlungskonstituierend. Solche Spekulationen sind von sekundärer Natur, da die Perspektive der realen Autorin von der der abstrakten Autorin differieren kann. Selbst in Autobiografien sind die Autorinnen und Autoren nicht daran gebunden, ihre wahre Auffassung explizit oder implizit darzulegen. Die Intentionen der abstrakten Autorin sind zweifelsfrei erkennbar und spiegeln sich in allen medialen Auftritten wider. In dem Text *I am Malala* weist die auktoriale Perspektive Similaritäten zu der autodiegetischen Erzählerin auf. Aufgrund dieser durchgehenden,

transmedialen Übereinstimmungen lässt sich eine Hypothese über eine bestimmte Perspektive aufstellen, die im Text beziehungsweise in Texten zum Ausdruck kommt und die einem abstrakten Autor attestiert werden kann. Die Frage, ob diese hypothetische Perspektive tatsächlich der Perspektive der realen Autorin entspricht, kann offenbleiben.

Ferner werden Parallelen zu dem bereits besprochenen Text von Zoufa Katouh deutlich: Es ist der Wunsch nach Rückkehr in die verlorene Heimat sowie das Bestreben, nach einer Optimierung der dortigen Lebensverhältnisse.

Fazit

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der abstrakte Autor als das Korrelat aller auf den Autor verweisenden indizialen Zeichen des Textes aufzufassen ist. Diese Zeichen entwerfen sowohl eine weltanschauliche Position als auch eine ästhetische Konzeption. Der abstrakte Autor ist keine dargestellte Instanz, keine intendierte Schöpfung des konkreten Autors und insofern unterscheidet er sich kategorial vom Erzähler, der immer eine – entweder explizit oder nur implizit – dargestellte Instanz ist. Aus den analysierten Text- und Interviewpassagen wird deutlich, dass sich der abstrakte Autor von zwei Seiten her bestimmen lässt, vom Text her und unter dem Aspekt des werktranszendenten konkreten Autors. In der ersten Perspektive ist der abstrakte Autor die Vergegenständlichung des das Werk prägenden Konstruktionsprinzips. In der zweiten Sichtweise ist er die Spur des konkreten Autors im Werk, sein werkimmanenter Repräsentant. Die Relation von abstraktem und konkretem Autor ist jedoch nicht in Kategorien der Spiegelung oder Abbildung zu denken, auch wenn der Terminus ‚Autorbild‘ diese Denkart nahelegt. Den werkimmanenten Repräsentanten kann man auch nicht als ‚Sprachrohr‘ des konkreten Autors modellieren, was der Begriff ‚impliziter Autor‘ präsupponiert.

In den betrachteten literarischen Texten und Interviews fällt es nicht schwer, die Normen- und Wertperspektiven der Erzählinstanzen und die der abstrakten Autorinnen zu bestimmen. Damit tendieren die betrachteten Texte zum Pol der heteronomen Kinder- und Jugendliteratur mit den konkreten Zielen des *movere* und *docere*. Ferner lässt sich die Transparenz der Perspektive des abstrakten Autors sowie die Dominanz der zuverlässigen Narration zum einen auf die Spezifika der primären Adressatengruppe, zum anderen aber auf die Seriosität der kommunizierten Themen in historischen und politischen Narrativen zurückführen.

LITERATUR

- Barthes 2000:** Barthes, R. *Der Tod des Autors.* // *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Hrsg. v. F. Jannidis. Stuttgart: Reclam, 2000, 185 – 193.
- Berger 2015:** Berger, J. *Warum sehen wir Tiere an?* // *Texte zur Tiertheorie.* Hrsg. v. R. Borgards. Stuttgart: Reclam, 2015, 163 – 188.
- Boie 2022:** Boie, K. *Heul doch nicht, du lebst ja noch.* Hamburg: Oettinger, 2022.
- Chatman 1978:** Chatman, S. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca: Chicago University Press, 1978.
- Easthope 1983:** Easthope, A. *Poetry as Discourse.* London: Routledge, 1983.
- Foucault 1988:** Foucault, M. *Was ist ein Autor?* // *Schriften zur Literatur.* Hrsg. v. M. Foucault. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, 7 – 31.
- Gold 2022:** Gold, H. *The last Bear.* London: Harper and Collins, 2022.
- Gold 2022a:** Gold, H. *Der letzte Bär.* Hamburg: von Hacht Verlag GmbH, 2022a.
- Hoffmann, Kaiser 2014:** Hoffmann, T., Kaiser, G. 2014. *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb.* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2014.
- Jaeger 2020:** Jaeger, F. *Die Human-Animal Studies als Herausforderung der Kulturwissenschaften.* // *Menschen und Tiere. Grundlagen und Herausforderungen der Human-Animal Studies.* Hrsg. v. F. Jaeger. Stuttgart: Metzler, 2020, 1 – 21.
- Jannidis 2002:** Jannidis, F. *Autor, Autorbild und Autorintention.* // *Editio,* 2003, № 16, 26 – 35.
- Katouh 2022:** Katouh, Z. *As Long As The Lemon Trees Grow.* New York: Penguin, 2022.
- Katouh 2022a:** Katouh, Z. *Alle Farben, die ich dir versprach.* Hamburg: Dressler, 2022a
- Kindt, Müller 2006:** Kindt, T., Müller, H.-H. *The Implied Author. Concept and Controversy.* Berlin: de Gruyter, 2006.
- Kindt, Müller 2006a:** Kindt, T., Müller, H.-H. *Der implizite Autor. Zur Karriere und Kritik eines Begriffs zwischen Narratologie und Interpretationstheorie.* // *Archiv für Begriffsgeschichte,* 2006 a, № 48, 163 – 190.
- Köppe, Kindt 2014:** Köppe, T., Kindt, T. *Erzähltheorie: eine Einführung.* Stuttgart: Reclam, 2014.
- Meyer 2013:** Meyer, U. *Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von*

Autorschaft. // *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-) Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview.* Hrsg. v. L. M, Gisi, U. Meyer, R. Sorg. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, 9 – 15.

Schmid 2014: Schmid, W. *Elemente der Narratologie.* Berlin: de Gruyter, 2014.

Wimsatt, Beardsley 2000: Wimsatt, W. K., Beardsley, M. C. Der intentionale Fehlschluß. // *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Hrsg. v. F. Jannidis. Stuttgart: Reclam, 2000, 84 – 101.

Yousafzai 2013: Yousafzai, M. *I am Malala.* London: Penguin, 2013.

Internetquellen

Bloomsbury 2022: Interview mit Zoulfa Katouh. “I hope I was able to wedge the door open a bit for others!” Zoulfa Katouh on being the first Syrian writer to publish a YA novel in the UK. <<https://www.bloomsbury.com/uk/discover/articles/interviews/interview-with-zoulfa-katouh/>> (13.11.2023).

Doherty 2022: Doherty, B. Hannah Gold: The Last Bear, The Lost Whale and Finding Bear + interview. <<https://berliedoherty.com/hannah-gold-last-bear-lost-whale-finding-bear/>> (13.11.2023).

Gantenbrink 2014: Gantenbrink, N. Ich bin Malala. Und ich habe Ziele // Stern. Okt. 2014 <<https://www.stern.de/politik/ausland/friedensnobelpreistraegerin-in-stern-interview---ich-bin-malala--ich-habe-ziele--3304302.html>> (13.11.2023).

Horn 2022: Horn, N. Kirsten Boie über „Heul doch nicht, du lebst ja noch. <<https://www.kirsten-boie.de/wp-content/uploads/2022/03/heuldochnicht-interview-kirsten-boie-F22.pdf>> (13.11.2023).

Kaiser 2022: Kaiser, J. Eine hochtalentiertere junge Autorin mit einzigartiger Stimme. < https://www.oetinger.de/sites/default/files/download/Presseinformation_Zoulfa%20Katouh_All%20die%20Farben%20die%20ich%20dir%20versprach_Dressler_H22_0.pdf> (13.11.2023).

Kashvi 2022: Kashvi. Tales Of The Realm: Interview With Zoulfa Katouh – Author Of As Long As The Lemon Trees Grow. <<https://mistyrealms.blog/2022/07/01/interview-with-zoulfa-katouh/>> (13.11.2023).

Müller-Bardorff 2022: Müller-Bardorff, B. Alles hing immer mit dem Krieg zusammen. <<https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/>>

interview-kirstin-boie-alles-hing-immer-mit-dem-krieg-zusammen-id61450116.html> (13.11.2023).

Paper Bound Magazine 2021: Interview with children's author Hannah Gold. Okt. 2021 <<https://paperboundmag.com/2021/10/14/author-interview-with-childrens-author-hannah-gold/>> (13.11.2023).

Teacher's Pet 2022: National Storytelling Week – An Interview with Hannah Gold. Jan. 2022 < <https://tpet.co.uk/classroom-environment/national-storytelling-week-an-interview-with-hannah-gold/>> (13.11.2023).

The Reading Realm 2021: The Last Bear: An interview with Hannah Gold Jun. 2021 < <https://thereadingrealm.co.uk/2021/06/15/the-last-bear-an-interview-with-hannah-gold/>> (13.11.2023).

Ulatowski 2022: Ulatowski, R. Interview: Zoulfa Katouh Talks Revolution & Muslim Representation in 'As Long as the Lemon Trees Grow'. <<https://www.themarysue.com/interview-zoulfa-katouh-talks-revolution-muslim-representation-in-as-long-as-the-lemon-trees-grow/>> (13.11.2023).

Weidlich 2022: Weidlich, L. Gehen oder Bleiben? <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/kinderbuch/zoulfa-katouhs-roman-all-die-farben-die-ich-dir-versprach-18707932.html>> (3.11.2023).

Yousafzai 2013: Yousafzai, M. Malalas Rede am 12. Juli 2013 // SWR Kindernetz. Jul. 2013 <<https://www.kindernetz.de/wissen/malalas-rede-104.html>> (13.11.2023).

DOI 10.69085/ntf2024c058

**МЕЖДУ ГОЛЕМИТЕ И МАЛКИТЕ В ЛИТЕРАТУРАТА:
ПЪТЯТ НА АНДРЕЙ ГЕРМАНОВ**

Елка Димитрова

Институт за литература, Българска академия на науките

**BETWEEN THE BIG AND THE SMALL IN LITERATURE:
THE PATH OF ANDREY GERMANOV**

Elka Dimitrova

Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences

The paper explores Andrey Germanov's (1932 – 1981) poetry from the collection of poems "Sprouts" ["Kalnove"] (1959) to the memoir book "Russet Boys" ["Shayachni Momcheta"] (1981). The study is developed with a view to the context of the changing political and sociocultural situation in Bulgaria in the period from 1944 to the beginning of the 1980s. Germanov's writings are interpreted within the thematic frame of the path *from the ideologically orthodox texts to the criticism of the political system*. A thesis is proposed that Germanov's eventual place between the "big" and the "small" Bulgarian writers of the period is predisposed by his ideological "transgression".

Key words: modern Bulgarian literature, communist regime, lyrics, memoirs

Метафората за „големите“ и „малките“ в литературата за мен неочаквано се оказва изследователски провокативна. Може би по начин, различен от този, по който би провокирала мнозина други. Оказа се провокативна с оглед на онова „между“ – предлога, чрез който е синтактично и семантично структурирана в наслова на тази конферентна тема. Това ме накара да се замисля съответно и за „междинните“ в литературата.

Въпросът за „големите“ и „малките“ писатели (който, разбира се, съвсем не съвпада с този за „големите и малките в литературата“), макар да звучи тривиално, би могъл да отведе към много и различни отговори.

При това той си остава трайно щекотлив въпрос. Хипотетичните „средни“ обаче не са особено ефектна и притегателна, а съответно – и разработвана тема. Затова реших да се насоча към тях, уточнявайки, че в случая разглеждам определението по-скоро „пространствено“, отколкото ценностно – като онези, останали някъде по средата между „големите“ и „малките“, без това на всяка цена да означава посредствена (средна) стойност на творчеството им.

И така, тук ще ме интересуват писателите, които не могат да бъдат определени нито като „големи“, нито като „малки“. По-точно – насочвам се към Андрей Германов. А още по-конкретно – към въпроса: Защо и как той някак мигрира между определенията „голям“ и „малък“?

Разглеждам творчеството му в рамките на един проект, по който от известно време работя – „Острови на неблажените. История на неконвенционалната българска литература от 1944 до 1989 година в нейния социокултурен контекст“ (<https://alterlitbg.com/>). Заедно с екипа на проекта (Георги Господинов, Надежда Стоянова и Мария Русева) в тази доста едра концепция сме обособили дванадесет тематични острова в българската литература от периода на комунистическия режим. Това са дванадесет концептуални „места“, събиращи автори и текстове, чието съществуване в литературата от периода е повече или по-малко самоосъзнато като неуютно. Занимават ни противоречията и условностите на опозициите между канон и не-канон, между официозно и алтернативно, между конвенционално и неконвенционално. Занимават ни и миграциите между тях, и тяхната взаимна пропускливост, и процесите на взаимното им моделиране, които впрочем са от значение и за настоящия аналитичен прочит. Тук само ще спомена няколко „острова“, които по някакъв начин се оказват релевантни за неговия герой – лирика, рубаиста, белетриста, мемоариста и шаржиста Андрей Германов. Става дума за: Лирическият остров, Етническият остров, Острова на жанровете, Провинциалният остров, с малко уговорки – и Смешният остров, и Детският остров. (Виждаме, че в нашия проект един писател може да обитава по няколко острова наведнъж, важно е да е налична радикалната единствена причина за това. А въпросните острови са симптоматичните „места“, на които/чрез които се самомаргинализират или биват маргинализирани редица писатели, стоящи противоречиво в течението на социалистическия реализъм.)

В рамките на този тип концептуализация прави впечатление фактът, че мнозина автори остават някак именно на *средна* позиция в социолитературен план: нито големи, нито малки (ако се позовем на кон-

ферентната метафора); нито канонизирани, нито низвергвани по партийна линия (преди 1989 г.); нито героизирани като бунтари, нито отявлено клеймени като конформисти (след 1989 г.). Веселин Ханчев, Добри Жотев, Андрей Германов, Петър Алипиев, Петър Анастасов са бързи и лесни примери за това.

Тук, разбира се, ще се спра най-вече на Андрей Германов, за когото в българското литературознание има всичко на всичко една очерково-изследователска книга – „В художествения свят на Андрей Германов“ на Дора Колева (Колева 2000), и един мемоарно-биографичен сборник, включващ и писма, съставен от съпругата му Рима Германова четири години след смъртта му – „Книга за Андрей Германов“ (Германова 1985).

За мен динамиката на идеите и убежденията в творчеството на Андрей Германов дава една много интересна и показателна картина за съдбата на редовия (клонящ към голям) представител на Априлското поколение. И тъй като самата визия за поколение в литературата води до волна или неволна уравниловка, тук ще направя и уточнението, че според мен мнозина от така наречените „априлци“ биват автоматично подложени на подценяване в съвремието ни именно заради вкарването им в тази – някога престижна – твърде обща категория.

От първата си стихосбирка – „Кълнове“ (1959), до мемоарната си книга „Шаячни момчета“ (1981, издадена посмъртно) Германов минава път, който съвсем не е еднозначен и еднопосочен. Особено интересно е да се наблюдава този път в активен паралел с контекста на променящата се политическа и социокултурна ситуация в България в периода от 1944 г. до началото на 80-те години.

В този смисъл ще обърна внимание на следната последователност. Андрей Германов започва като идеологически правоверен автор на поезия: „Кълнове“ (1959), „Работнически влак“ (1962), „Родов герб“ (1964). В „Равноденствие“ (1965) и „Преображения“ (1968) вече наистина има някакво „равноденствие“ и „преображение“ – и като лирическо бягство в природното съзерцание, и като абстрактна (критична) равносметка за живота на привидно успяващия в политическата система на времето човек.

Тази линия на неуютно пребиваване на индивида в социалния живот се задълбочава. Тук, в този тематичен план, стъпка по стъпка се залагат питання, които ще се разраснат в ясно артикулирани критики в по-късни текстове на поета. Тези питання започват като изрази на субективен дискомфорт, по-скоро – като усъмнявания на субекта („Преодолявам радостта у себе си“), за да се развият в отчетливо назовани

проблеми – негови и на обществото, – да се превърнат в саморазобличения и разобличения на нещастливия индивид в едно общество с видими дефекти, като при това през цялото време имаме предвид (напомня ни се), че става дума за успяващ човек в проспериращо общество (стихотворенията от „Самоубийствено живеем“, 1979).

Паралелно с това все по-ясно звучи, все по-видимо се развива линията на буколически осмисляната природа, на съзерцанието на природата като вселена, алтернативна на социалното битие на човека. Природата, спомените от детството, селото като идеален етически топос – това са основните убежища на зрелия Германов.

В някои от текстовете на „Самоубийствено живеем“ той вече е и откровено критичен към политическата система автор.

А в посмъртно издадената си мемоарна книга „Шаячни момчета“ (1981) Германов с особена яснота ревизира, дори сам се противопоставя и на еднозначния етно-патриотичен план (и плам), с който така бойко е започнал пътя си на надежден млад поет.

Изобщо патетичната принадлежност към официалната партийна линия; усъмняванията в нея; разочарованията и критичният поглед – това са основните етапи, през които поетът минава в отношенията си със „системата“, за да се окаже в крайна сметка на свой ред подценен от нея, да бъде уравниен някъде между големите и малките, без да е „равен“, без да е „среден“ по никакъв начин като поет.

Защото векторът на социалистическата целеустременост за Германов от една своя точка нататък се оказва прекъснат, отклонен, разклонен в различни посоки. Консистентността на човека се пропуква, разпада, трансформира се в самоубийствена безпосочност, от която излез е само ясната критика на причината – проблемно устроеното общество и конформизма на индивида спрямо него.

Пак тук трябва да се споменат и неговите специфични рубаи, импулсирани от Омар Хаям (към персийския поет Германов се обръща и в свое отделно, класическо стихотворение).

Пак тук трябва да се обърне внимание и на процеса на сриване на етно-патриотичния план в текстовете му. Едрият начален план на абстрактния патриотизъм при Германов постъпателно се препъва и срива в конкретните стъпки на ежедневието. (А той е една от носещите идеологеми на ранното му творчество!) Така се стига до етническата споменна идилия от „Шаячни момчета“ за прекръстеното на Яворово село Потрушан – идилия, която заменя антитурските и натъртено български стихове от цикъла „България“ в „Кълнове“ например и от още много

текстове в същия валидиращ патриотичен дух от края на 50-те и първата половина на 60-те години.

Пак тук само споменавам бягството на поета в шаржа – книгата „Парнас около нас“ (1974), създадена в тандем с Иван Николов (Германов, Николов 1974).

И конкретно в този контекст добавям следното: по ирония на съдбата умаленият от системата А. Германов става действително голям именно в спомените си за детството – „Шаячни момчета“ (1981) (ако обърнем *и* по този начин метафората за големите и малките).

Ще завърша това изложение с два поетически примера, ясно онагледяващи пътя на поета, предпоставил трудната определимост на неговото позициониране. Първият е стихотворението „Българско“ от цикъла „България“ на стихосбирката „Кълнове“ (Германов 1959: 7):

Българско

Моят працядо бил тракиец,
един българин твърдоглав.
Той с кръвта си платил в робията
свойто българско име и нрав.

Дядо цял живот с ниви се борил
и една му била радостта –
че в игрите под стария орех
трима българи нови растат.

Тате гледал със радост, че сучат
синовете от българска гръд,
че от българска книга учат,
че под българска песен спят.

А аз четох за Левски и Ботев,
аз премислих не един век
и разбрах, че трябва в живота
да съм българин и човек.

Може аз по земята стара
да не мина навред, ала знам,
че за моята млада България
свойта младост и сили ще дам.
Да я видя цъфтяща, прекрасна

и в пръстта ѝ да легна без скръб,
ако знам, че над мен ще порасне
един плещест
балкански
дъб.

Срещу него, в антитеза, бих поставила „Приятелско събиране“ от двадесет години по-късно излязлата стихосбирка „Самоубийствено живеем“ (Германов 1979: 43):

Приятелско събиране

Един от вас е писал против мен.
Плика наплюнчил, пуснал е писмото.
Погледал телевизия успокоен
и при жена си легнал във леглото.

Той с нас яде и пие в тоя час.
И готви тихо, неразкаян Каин,
нов донос против някого от нас.
Окалян съм. Окаян съм.
Отчаян.
Един от вас е писал против мен.

И така, виждаме един автор с привидно безпроблемна съдба в литературата и в живота си (1932 – 1981 г.), автор, чиято творческа дейност преминава в „най-социалистическите“ години на българската култура (от края на 50-те до началото на 80-те). Непреследван, несанкциониран, но подмолно изтласкван от „големите“ към „малките“ в рамките на режима заради ясно изказаната си и искрено преживяна етика, Германов по силата на същата *относителна* политическа безпроблемност остава в редиците на „средните“ и след промените през 1989 г. И това е колкото поетически спорно, толкова и политически репресивно – макар и на малки стъпки, макар и в малки дози – самоубийствено, но все пак – живеене, живеене, но самоубийствено. Бих казала, в този приглушен откъм интерес и осветеност контекст остават пренебрегнати редица автори от поколението на Германов. А вглеждането в детайлите на тяхното поетическо ежедневие носи реалност, която не е изключено да се превърне от банална в екзотична – с все по-голямото отдалечаване от тяхното време, от един живот, структуриран в система, която

за достатъчно отдалечените поколения ще звучи повече дистопично, отколкото исторично.

ЛИТЕРАТУРА

- Германов 1959:** Германов, А. *Кълнове*. [Germanov, A. Kalnove.] София: Народна младеж, 1959.
- Германов 1962:** Германов, А. *Работнически влак*. [Germanov, A. Rabotnicheski vlak.] Варна: Държавно издателство, 1962.
- Германов 1964:** Германов, А. *Родов герб*. [Germanov, A. Rodov gerb.] Варна: Държавно издателство, 1964.
- Германов 1965:** Германов, А. *Равноденствие*. [Germanov, A. Ravnodenstvie.] София: Български писател, 1965.
- Германов 1968:** Германов, А. *Преображения*. [Germanov, A. Preobrazheniya.] Варна: Държавно издателство, 1968.
- Германов, Николов 1974:** Германов, А., Николов, Ив. *Парнас около нас: Дружески шаржове, пародии и епиграми*. [Germanov, A., Nikolov, Iv. Parnas okolo nas: Druzheski sharzhove, parodii i epigrami.] Пловдив: Христо Г. Данов, 1974.
- Германов 1979:** Германов, А. *Самоубийствено живеем*. [Germanov, A. Samoubiystveno zhiveem.] Пловдив: Христо Г. Данов, 1979.
- Германов 1981:** Германов, А. *Шаячни момчета*. [Спомени]. [Germanov, A. Shayachni momcheta. [Spomeni].] Варна: Георги Бакалов, 1981.
- Германова 1985:** Германова, Р., и др. *Книга за Андрей Германов*. [Germanova, R., i dr. Kniga za Andrey Germanov.] София: Отечествен фронт, 1985.
- Колева 2000:** Колева, Д. *В художествения свят на Андрей Германов*. [Koleva, D. V hudozhestveniya svyat na Andrey Germanov.] Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2000.

DOI 10.69085/ntf2024c065

ИЗМЕРЕНИЯ НА СТАРОСТТА В ТЕКСТОВЕТЕ НА АТАНАС ДАЛЧЕВ

Татяна Ичевска
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

DIMENSIONS OF OLD AGE IN THE TEXTS OF ATANAS DALCHEV

Tatyana Ichevska
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this paper, by way of comparing Atanas Dalchev's "Fragments" with some of his individual poems, written in the period 1920s – 1960s, we will try to trace how old age gets (re)interpreted, including the causes of aging. Another aim is to bring out the author's preferred images through which he visualizes and concretizes his ideas about old age and about life in general.

Key words: Dalchev's poetry, Dalchev's fragments, old age, aging, life as a journey, age, anthology of old age

Още в самото начало трябва да отбележим, че Далчевите текстове, писани в различни периоди от личностното и поетическото израстване на твореца, подсказват интереса му не толкова към старостта сама по себе си, колкото към процеса на остаряване. Човекът остарява, защото овременява своето съществуване (Лишаев 2018: 96). Остаряването предполага движение във и през времето, то започва далеч преди да е настъпила старостта, която е вече достигнатата крайна точка по този път, обозначаваща последния етап от човешкото развитие. Почти винаги в своите разсъждения Далчев обвързва остаряването с други два проблема – за възрастта¹ и за живеенето, така че и в

¹ Както посочва Б. Курташева, Далчевото писане проявява особена чувствителност към възрастта с нейните биологични и символни измерения (Курташева 2006: 69).

нашите наблюдения те неизбежно ще се пресичат. Налага се да направим и уточнението, че в рамките на този текст няма да разглеждаме нито въпроса за превръщането на концептите „старост“ и „възраст“ в призми, през които Далчев оглежда същността на литературните процеси, нито отношенията литературна мода – харесване – остаряване, още по-малко проблема за знаковото според твореца отсъствие на зрялата възраст в българската литература. И още една последна, но необходима уговорка – тук няма да следваме стриктно литературно-историческата хронология на разглежданите текстове, по-скоро, успоредявайки „Фрагментите“² с отделни стихотворения на Далчев, ще се опитаме да проследим как в тях се (пре)осмисля старостта, респ. причините за остаряването, както и да изведем предпочитаните от автора образи, посредством които той визуализира и конкретизира представите си за старостта и за живота като цяло.

Наблюденията ни ще тръгнат от един лингвистичен ракурс към интересуващия ни проблем. Думата „старост“ представлява суфиксален дериват от прилагателното „стар“, което пък води началото си от праславянската дума „старъ“ (Български етимологичен речник 2010: 433, ел. публ.; Блинова 2011: 251). В някои етимологични речници тази дума се извежда от праиндоевропейския корен *ста-, който има значението на „ставам“, но и на „стоя“³. С оглед на това думата „стар“ може да означава „(е) станал“ – друг⁴, различен от преди, но и „стоящ“, вертикално, но и неподвижно⁵, на едно място, бездействено. Както се вижда, изначално думата „стар“ не обозначава биологическата възраст на човека, както е в съвременния език (Блинова 2011: 252)⁶. Напредналата възраст по-скоро е била изразявана с думата

² Върху проблема за остаряването и старостта Далчев основно разсъждава в т.нар. от Св. Игов житейско-моралистични фрагменти – вж. Игов 2000: 276.

³ Вж. Крилова – ел. публ. <https://lexicography.online/etymology/krylov/>; Фасмер 1986: <https://vasmer.slovaronline.com/> (12.09.2023); Семенцов 2017 – ел. публ. <https://pervobraz.ru/about> (15.10.2023).

⁴ Интересно е да се види, че английската дума old (стар) води началото си от праиндоевропейския корен *al-, от който са образувани старогръцката дума „алос“ – „друг, чужд“, и латинската „alius“ – „различен, друг“ – вж. Семенцов 2017 – https://pervobraz.ru/slova/article_post/starost (15.10.2023).

⁵ Тук приемаме именно това тълкуване, макар че трябва да отбележим, че има и учени, които оспорват значението „неподвижност“ – подробно за това вж. Български етимологически речник, т. 7, 2010: 433 – https://ibl.bas.bg/lib/ber_7_000-976/#page/433/mode/1up (12.09.2023).

⁶ Причините за това се търсят, първо, във факта, че в древността старите хора са предствалявали сравнително малка група, съществуването и проблемите на коя-

„вехт“, която обаче с течение на годините изгубва този семантичен признак, като днес се употребява не толкова за лица, колкото за предмети – в значението на употребявани продължително време неща; прекалено стари, овехтели; отдавнашни, старинни.⁷ Ако се вгледаме в текстовете на Далчев, ще забележим, че самият той рядко употребява прилагателното „вехт“, а в случаите, когато прибъгва до него, то е, за да се подчертае износването, негодността на материята (вж. например „вехти хижи“, „миризма на вехто“).⁸ Когато трябва да назове промените, ставащи с човека, Далчев предпочита да използва думите „стар“, „старост“ и/или техни производни. Ако се върнем към изведените по-горе значения на „стар“ и си разрешим да засрещнем двете етимологични линии, с оглед на Далчевите творби бихме могли да кажем така – в тях „стар“ е всеки, който е навлязъл в състояние, отличаващо се качествено от младостта и зрелостта, както и всеки, който е станал статичен.

През 1914 г. в разказа на К. Константинов „Заник“ побелелият доктор Маринкович прилага всичките си медицински познания, за да убеди своя пациент бай Димитраки, че тревогите, безсънието, задухът му се дължат на възрастта, защото всичко остарява – хората, даже и звездите („Годините, годините-е, Димитре – поклати бавно глава докторът. – Машината върви, колелата се изхабяват... остаряхме вече...“). Научните аргументи обаче не успяват да променят разбирането на бай Димитраки за старостта – за него остаряването няма отношение към броя на отминалите години, то не е физиологически процес, а емоционално-психологически: „...человек от сърцето старее, не от възрастта... А пък мене сърцето ме боли, сиреч чувства – не е старо...“. През 1956 г. в стихотворението „И сърцето най-сетне умира“ Далчев недвусмислено прокарва аналогична идея: старостта настъпва тогава, когато у човека изчезне желанието да иска и да дири и стане неподвижен – и в прекия, и в метафоричния смисъл на думата. Спирането, отказът от дирене са в основата още на стихосбирките „Прозорец“ (1926) и „Стихотворения“ (1928). В стихотворението „Дяволско“ Далчевият лирически субект ще направи признанието: „аз съм една ненужна ста-

то не са били актуален за социума проблем, и второ, в неопределеността на признака „старост“ (Блинова 2011: 252).

⁷ По-подробно вж. Речник на българския език – ел. ресурс: <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/ВЕХТ/> (12.09.2023).

⁸ Това прилагателно се среща само в стихосбирката „Прозорец“.

ра мърша“⁹, метафората насочва вниманието колкото към възрастта и приближаващия край, толкова и към неподвижността на индивида, тъй като в преносната си употреба думата „мърша“ означава именно недействения, безжизнения човек.¹⁰ В поетическите текстове на Далчев работи следният механизъм: през погледа на остарелия (респ. статичния) човек и светът изглежда стар, вехт, неподвижен. Старостта на вещите (подказана от пожълтяването, покриването с прах, олющването, гниенето, разяждането от ръжда и др.) не само подчертава отминалото време, но и още повече засилва усещането на лирическият субект за празнотата на собственото му съществуване, за еднообразието и студенината, сред които го е „зазидала“ самотата. Проблемът старост – статика обаче ще остане встрани от нашето внимание, тъй като по един или друг начин той вече е засяган в критически разработки върху Далчевата поезия.¹¹

Тук ще разгледаме някои аспекти, свързани с първата от очертаните по-горе линии – остаряването като качествена промяна. В началото обърнахме внимание върху факта, че Далчев се интересува от темпоралността на остаряването, защото за него животът е (като) пътуване. В своите „Фрагменти“ Далчев защитава тезата, че всяка една от възрастите, през които човек преминава в пътуването си към старостта (детството, младостта, зрелостта¹²), има своята „старост“, като под „старост“ очевидно се разбира порастването на човека (например падането на млечните зъби на 6 години маркира старостта на детството), сдобиването му с някакъв практически или нравствен опит. Т.е. в случая Далчев превръща старостта в метафора, обозначаваща границите, които индивидът достига и прекрочва в хода на своето развитие. В контекста на казаното вече можем да си обясним и твърдението на твореца, че последният от етапите – старостта, има своите предимства пред младостта и зрелостта: тя предполага опит и мъдрост (Далчев 1984: 73). Неслучайно Далчев е категоричен, че децата стават по-умни

⁹ Цитатът е по стихосбирката от 1928 г. В текста използваме следните издания на Далчев: Далчев 1926; Далчев 1928; Далчев 1930; Далчев 1984, т. 1 – 2.

¹⁰ Тук няма да обръщаме внимание на редакциите, които Далчев прави на своите стихотворения, и на внесените корекции, защото конкретно в „Дяволско“ замената на „стара мърша“ с „жалка мърша“ (в изданието от 1984 г.) не променя цялостното внушение на творбата.

¹¹ Вж. Кунчев 2003, Стефанов 2000; Димитрова 2001; вж. също: сб. „Атанас Далчев: текст и интерпретация“, 2001; сб. „Да четем Далчев“, 2006.

¹² Превръщането на зрелостта в категория, посредством която Далчев осмисля ставането на автора и ставането на културата (в частност литературата), е разгледано подробно от Б. Курташева – вж. Курташева 2006: 69 – 75.

не в училище, а с годините, защото порастват и вече са „по-възрастни“ (Далчев 1984: 66).

За Далчев най-важното както в живота, така и в изкуството е да има развитие. Това свое виждане той онагледява посредством аналогията между човешките възрасти и растежа на дървото („Дървото се раззеленява, цъфти, завързва, наесен се отрупва с плодове... продължава да се развива, докато осъществи всички възможности, вложени в него“ – Далчев 1984: 72 – 73). Авторът е категоричен, че човек остарява, когато започне да долавя полъха на старостта, а не когато тя реално настъпи. Ето защо според него на 40 г. човек е по-стар, отколкото на 60, защото вече чувства „първия есенен полъх, който сваля листата на дърветата“ (Далчев 1984: 44). Не е трудно да видим, че във „Фрагментите“ старостта много последователно се осмисля посредством образа на есента и падащите листа от дърветата. Тази фигурализация, обърната към поетическите текстове на Далчев, ни обяснява и трайното присъствие в тях на есента и свързаните с този сезон стихии. Както отбелязва и Надежда Стоянова, есента става знак за отмиращо време (Стоянова 2015: 80). Така например благодарение на подобни образи в ранните поетически творби на Далчев, включени в сб. „Мост“ (1923), се създава представата за тоталитета на старостта. В три от стихотворенията внушенията за нея са преки – лексемата „стар“ е изведена още в техните заглавия („Старата книга“, „Старци“, „Старите моми“), а в останалите творби те са индиректни, засилени от присъствието на природните стихии: дъждът е сравнен с безпомощен старец („и коси посребрени разпуснал / – като старец с повехнали устни – / той върви и покрусен ридай“ – „Дъжд“), есенните вихри погребват полята „в гроб от жълта проклета мъгла“, превръщат света в „жертвеник“ и отвяват човека „като лист“ („Есенни вихри“), те са „часовникът“, оповестяващ „остаряването на света“ (Стоянова 2015: 80). Усещането за старост в текстовете от „Мост“ индиректно ни е подсказано и от образа на нощта (вж. стих. „Жената в черно“, „Старата книга“, „Есенни вихри“, „Старци“, „Проказан“). Не е трудно да се направи и аналогия с глава 12 на Еклесиаста, в която старостта е представена посредством образите на мрака (потъмняващите слънце, звезди и месечина; черните облаци) и на есента (дъжда и покритото с черни облаци небе след него). В библейския текст старостта е видяна не само като време на тъмнина, но и като труден период – „тежки дни“, изпълнени с мъка. Тежестта на самотата, на която е обречена старостта, се внушава недвусмислено от образите на обезлюдяващата се, замлъкващата, изпразващата се къща (стихове 3 – 4) и на затварящите се

врати. Повече от очевидно е, че точно тези два образа са важна част от образно-смысловия фундамент, от който израства още първата стихосбирка на Далчев. Ако погледнем включените в нея стихотворения, ще открием и още един образ, свързан с коментирания дотук, подсказващ старостта – този на сухите клони. Този образ ни кара да си припомним, че праиндоевропейските корени *ger- и *sen-, от които се извеждат думите за старост в неславянските езици, означават едновременно и биологическата възраст на човека, и изсъхването на дърво или трева.¹³ Ще забележим, че често в текстовете от стихосбирката „Прозорец“ се използва прилагателното „сух“ (самостоятелно или като част от сравнение, в което допълва образа на клоните) при характеризирането на човека: „съсхурени лица“ („Хижи“), „сухите и тънки пръсти“ като „сухи клони“ („Старите моми“), „сухи ръце“, като „черни оголени клони“ („Болница“). „Сух“ в контекста на стихосбирката едновременно изразява както слабостта, бедността, болестта на индивида, така и неговата остарялост. В този смисъл дори когато директно в стихотворенията не се споменават думите „стар“ или „старост“, техните значения се отключват чрез прилагателното „сух“. Същото внушение се постига и посредством употребата на глагола „вехна“, подсказващ остаряването не само на човешката плът, но и на материята (вж. например „вехне къщата“). Още по-натрапчиво идеята за остаряването се прокарва чрез метафората за вехнешото есенно слънце, в която сякаш се засрещат всички коментирани дотук значения. В стихотворението „Камък“, с което завършва стихосбирката „Прозорец“, лирическият говорител дори директно ще направи обобщението: „остаряват хора и дървета“, което отново ни припомня и изведената по-горе аналогия на човешките възрасти с дървото.

В поетическите текстове от сб. „Мост“ младостта и старостта са показани като напълно противоположни по своята същност възрасти. Младостта е представена като страст, смях, радост, празничност, неспирна енергия, движение навън – из града, безгрижие, безкрайна пролет, светлина, черни къдри, емоционална връзка с другите („Старци“). Тази представа Далчев доразвива и в първата си стихосбирка, като в стихотворението „Младост“ добавя и нови характеристики към вече изброените: младостта е фантазия, въображение, мечтание, творчество. За разлика от нея старостта е видяна като безстрастност, скръб, безотрадность, безпомощност, залезли очи, бръчки, хлътнали страни,

¹³ Вж. по-подробно по въпроса Семенцов 2017 – ел. публ. <https://pervobraz.ru/about> (15.10.2023).

статика, затваряне вътре в стаята – зад потъмнелите прозорци, студ, есен. А в стихотворението „Дъжд“ посредством вече споменатото погоре сравнение на дъжда със старец Далчев извежда на преден план и други белези на старостта – повехнали устни, посребрени коси. В „Старци“ старост и изоставеност функционират като контекстови синоними – остарявайки, човек се оказва забравен от всички, а забравата е равна на символична смърт. Неслучайно старците са характеризирани като отдавна умрели, а предстоящата им физическа смърт – като „ненужна втора смърт“. Старците гледат света през прозореца, но самите те са скрити за погледа на другите. Години по-късно в един от своите фрагменти Далчев асоциативно ще ни накара да си припомним ключовата за стихотворението двойка: старост – забравата, разказвайки за самотно дърво, на което се натъква случайно. След градоустроитвени промени това дърво, красяло години наред една софийска улица, се озовава във вътрешен двор и става невидимо за минувачите, които не подозират за съществуването му. Във фрагмента Далчев сравнява съдбата на дървото с тази на болните от неизлечима болест, които постепенно изчезват от погледа на здравите, докато накрая биват напълно забравени от тях (Далчев 1984: 32). Ако продължим по линията на асоциациите, бихме могли да кажем, че в „Старци“ старостта е видяна и като болест, която приковава човека към стаята, изличава го от света.

В „Старите моми“ и „Хижи“ обаче Далчев подсказва възможността остаряването да се мисли и в един по-широк план – като своего рода отпадане от ритъма на живота, което невинаги се (пред)определя от физиологическата старост на човека. В този смисъл всеки, който по някаква причина се окаже в позицията на чужд на света, бива белязан и със знаците на старостта. В стихотворението „Старци“ физиологическата и психологическата старост се препокриват за лирическите герои. Те са стари както заради броя на преминалите през и край тях години, така и заради своята изолация от света, а белите коси са недвусмислен знак за възрастта им. В „Старите моми“ и „Хижи“ вниманието е насочено към друг тип отчужденост от света – в първото стихотворение оксиморонът от заглавието подсказва не толкова реалната възраст на жените, а неосъществеността на насочените към тях общностни очаквания, в „Хижи“ пък е подсказана драмата на социалните аутсайдери. Когато конципира първата си стихосбирка „Прозорец“, Далчев не включва „Старци“, но пък пренася в нея „Старите моми“ и „Хижи“, с което ясно подсказва, че старостта за него е важна не толкова с нейните физиологически характеристики, колкото в символно-

метафоричните си измерения. Невидимият за другите, забравеният от тях е стар, никому непотребен. Т.е. към даденото в началото определение за старостта в Далчевите текстове можем да прибавим и това, че тя обозначава отдалечеността на индивида от света.

Във „Фрагментите“ си Далчев вече задава една друга посока на мислене, търсейки не раздалечаването, а сближаването на младостта и старостта. Посредством метафоричните сравнения на живота със сезоните и растежа на дървото творецът осмисля младостта като естествена и логична прелюдия към старостта. Както отбелязва във фрагмент № 252, листата на дърветата не пожълтяват от есента, а от огъня и страстите на лятото (Далчев 1984: 79). В гледната точка на Далчев да се живее, означава да се остарява. До голяма степен неговите виждания се препокриват с тези на Монтен, автор, многократно споменаван и цитиран във „Фрагментите“. Според френския философ подготовката за старостта трае през целия живот, тя не е рязък скок. Неслучайно в „Опитите“ си той говори за живеенето като процес на свикване на човека с промените, които стават с тялото и душата му (Монтен 1979: 152). За Далчев детството и младостта са важни възрасти, защото тогава индивидът често живее извън утвърдените от традицията стандарти, социални роли, правила. Това, което Далчев нарича „избутване“ към старостта, започва още през тези първи два етапа от живота – колкото повече задължения ни се вменяват (вкъщи, в училище, на работното място), толкова по-бързо п(р)опадаме в капана на делничната рутина, респ. стареем. В контекста на казаното повече от логично започва да изглежда и Далчевото твърдение, че детството и младостта са не подготовка за живота, а самият живот. Така можем да си обясним и направената в един от фрагментите фигурализация на живота с клечка кибрит, подчертаваща неговата мимолетност, както и невъзможността ни да задържим по-дълго безгрижието, веселието, самоувереността, нехайството към възрасти и авторитети, т.е. всичко онова, което е присъщо единствено на младостта. Вероятно това разбиране за живеенето (и остаряването) предопределя и негативното отношение на твореца към спомените – те ни напомнят за изгубеното, но не ни го дават повторно (Далчев 1984: 105). Ето защо Далчев признава във „Фрагментите“, че не обича да се връща на места, на които някога е бил, защото това му напомня „отиване на гробища“ (Далчев 1984: 105).

Разсъждавайки върху възрастите, Далчев си дава сметка, че в детството човек вижда и интуитивно научава много неща, но прозира техния истински смисъл едва когато стане възрастен. И тук няма как да не видим парадокса, който е в основата и на цялата Далчева поезия –

бидейки „опитна“ и „мъдра“, старостта вече е изгубила спонтанността и непринудеността на началото, защото, както отбелязва творецът, намеси ли се съзнанието, изчезва естествеността (Далчев 1984: 121). В „Нищият духом“ естествеността е приравнена с представата на лирическият субект за истински живот, който обаче той наблюдава само отстрани. Посивяващата му коса е следствие не от преживяното (или от т.нар. от Далчев страсти на лятото), а от неизживяното. Човекът е затрупал – погребал младостта си сред праха на прочетените книги, а в старостта си се е превърнал в тъжен архивар на непотребни (неприложени) знания. Остарявайки, индивидът все повече осъзнава, че – ако си разрешим да пренапишем казаното от Борхес, не раят, а адът е библиотека.¹⁴ Ето защо лирическият субект често изразява съмнението в собственото си съществуване.¹⁵ Вероятно затова, години по-късно, самокоригирайки твърдението си за предимствата, с които се отличава старостта, във фрагмента „Мъдростта на старите“ авторът вече ще характеризира старческата мъдрост като „констатирано безсилие“ (Далчев 1984: 145). Както в „Мост“, така и в „Прозорец“ старостта се свързва и с неведнъж коментиранията представа, последователно разгръщаща се в Далчевите творби, за живота (като) книга. В стихотворението „Старата книга“ (от „Мост“) старостта се символизира от „последната жълта страница“ на старата „отколешна книга“. Важна роля в случая играе тавтологията стара – отколешна¹⁶, която, от една страна, функционира като възрастов определител, но от друга,

¹⁴ Когато е назначен за библиотекар, слепият Борхес, давайки си сметка за „странната ирония на събитията“, пише: „Аз винаги си бях представял Рая във вид на библиотека. Други хора си мислят за градина, трети могат да си представят дворец. Там бях аз. Аз бях, по някакъв начин, средоточието на деветстотинте хиляди тома на различни езици“ – Борхес 1994: 311. Същата метафора – рая библиотека, Борхес използва и в своето интервю с Фернандо Сорентино, за да визуализира представите си за рай, в него той споменава и стихотворението си „Поема за дарбите“, в което е направил аналогично признание: „Аз, който си представях Рая / във вид на библиотека...“ – вж. Сорентино 2011: 51.

¹⁵ Аналогични идеи споделя и Борхес. В своите интервюта Борхес неведнъж посочва, че си спомня повече това, което е прочел, отколкото това, което е преживял. Както признава, „...ако се замисля за собствения си живот, имам склонност да го забравям“, „Всъщност не съм сигурен, че съществувам. Аз съм всички писатели, които съм чел, всички хора, които съм срещнал, всички жени, които съм обичал, и всички градове, които съм посетил“ – вж. Сорентино 2011: 116.

¹⁶ Отколешен означава отдавнашен, предишен, далечен, минал, стар, остарял, преминал, отдавна минал, ланшен, овехтял – вж. Речник на българския език, <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/отколешен/> (12.09.2023).

подчертава отдръпването, отдалечеността на остаряващия човек от заобикалящата го действителност.

Във „Фрагментите“ ясно е открит и най-големият негатив на остаряването – то е представено като постепенно чезнене на тялото и душата, като постоянна загуба: човекът губи зъбите, косите, блясъка на очите, силите и богатствата на душата си, губи способности, привързаности, чувства, желания (Далчев 1984: 145). И така, ако в младостта са концентрирани силата, красотата, героизмът, радостта, надеждата, любовта, т.е. там е самият живот (Далчев 1984: 45), то с остаряването си отива всичко. Осъзнаването на подобен факт кара Далчев да характеризира старостта като „страшно и отвратително явление в човешкото съществуване“ (Далчев 1984: 44) и дори иронично да я назове безобразна възраст, придаваща безобразен вид на индивида (космите падат от главата и никнат в ушите). И колкото повече се доближава до старостта, толкова повече човек се нуждае от младите хора, за да може чрез тях да усети полъха на живота и да надникне в бъдещето (Далчев 1984: 26).

На много места във „Фрагментите“ Далчев прокарва и идеята за живота като непрекъснато повторение – остарявайки, дори без да осъзнават това, децата поразително започват да приличат на своите родители, усвояват навиците им. Самият Далчев признава, че в редица моменти повтаря баща си като поведение и начин на мислене.

Повторението, за което говори творецът, произтича и от вече неколккратно споменатото Далчево разбиране за живота като пътуване, което не просто има начало и край, но крайт припомня началото – „...това, което е било в началото, се повтаря отново пред тебе и ти разбираш, че е дошъл крайт“ (Далчев 1984: 88). Във фрагмент № 284 началото на нашия живот е оприличено с пристигане в непознат град, а крайт му – със заминаване, с напускане на този град. Старостта е оня период в живота, в който човек се подготвя за заминаването, защото е осъзнал своята крайност – „тук свършва всичко“ (Далчев 1984: 45). Хоризонтът на смъртта заостря отново вниманието върху разликите между остарелия и младия човек – първият вече притежава знанието за пътя (и пътуването), който вторият тепърва предстои да извърви. Навлизайки в тази последна възраст, индивидът превръща смъртта от теоретична постановка в лично събитие, което напрегнато очаква.

Както вече отбелязахме, не само във „Фрагментите“, но и в поетическите си текстове Далчев прокарва идеи, близки до тези на Мон-

тен.¹⁷ В своите „Опити“ Монтен многократно защитава тезата, че смъртта не произтича от възрастта, т.е. старост и смърт не е задължително да бъдат вдвоявани. Според него да се умре на старини, е привилегия, която, за жалост, малцина получават (Монтен 1979: 434). За Монтен по-жестоко и страшно от физическото умирање, т.е. от това, което той нарича скок от старостта към небитието, е умирањето на младостта у човека (или скокът от едно цъфтящо състояние към състояние на мъки и страдания – Монтен 1979: 152). Именно съзнанието за навеки погребаната младост е това, което кара лирическите герои в Далчевото стихотворение „Старци“ да се чувстват „отдавна... умрели“, а смъртта на тяхната младост е внушена посредством реторичните въпроси „де са прежните години“, „де са прежните им дни“, както и от метафората за залязващите очи („очите вече са залезли...“).

В стихотворенията от „Мост“ („Старата книга“, „Есенни вихри“) смъртта е превърната в същност на старостта, или казано с други думи, старостта неизбежно ни води към смъртта. Ще забележим, че Далчев дори използва едни и същи образи, за да внуши както навлизането в старостта, така и приближаването на смъртта – есенните вихри, вятъра, нощта.¹⁸ За лирическият субект смъртта е гост, чието (нежелано) идване поражда тревога и ужас (това е подсказано от действията на аза – напрегнато се ослушва, струва му се, че сякаш чува глас отвън, който го зове, смутен е, „разтреперан и ням“ от стъпките на прага). Представата за смъртта (като) гост откриваме и в „Старите моми“ посредством образа на последния жених. Впоследствие Далчев я доразвива и в част от текстовете от „Прозорец“ (вж. „Вратите“, „Зимният студ“, „Убийство“). В „Мост“, както и в някои творби от „Прозорец“ (вж. например „Път“, „Коли“), доминира страхът от смъртта. Като цяло обаче в „Прозорец“ и в „Стихотворения“ причините за човешкия страх започват да се преформулират – страх поражда не самото умирање, а мисълта, че смъртта може да настъпи, преди на практика човек да е живял – идея, също до голяма степен аналогична с разбирането на Монтен, че стойността на живота произтича не от неговата продължителност, а от начина, по който е използван. Във „Фрагментите“ вече този страх е изцяло преодолян, смъртта не плаши човека, защото в оптиката на остарелия, но и умъдрения човек

¹⁷ В наблюденията си върху „Фрагментите“ на Далчев Св. Игов обръща внимание, че редица от „психологическите размисли на Далчев“ напомнят за „резигнираната мъдрост на Монтен“ – Игов 2000: 275.

¹⁸ Подробно за функционирането на този образ в поетическите текстове на 20-те години на ХХ век вж. Стоянова 2015: 79 – 85.

тя се схваща като възможност за среща с отдавна изгубените любими същества.¹⁹

По думите на Монтен, пребивавайки в живота, ние всъщност пребиваваме в смъртта, защото всички дни ни водят към нея (Монтен 1979: 160). Това кара философа да направи и обобщението, че живеейки, ние умираме (Монтен 1979: 155). Години преди това до същата идея достига и папа Инокентий III: „Ние умираме, докато живеем, и едва когато спрем да умираме, спираме да живеем“.²⁰ По свой начин двамата всъщност говорят за вплетеността на живота и смъртта. Тази вплетеност по-късно ще използва и Фуко (добавяйки към живота и смъртта и болестта), за да обясни раждането на клиниката и да покаже как чрез смъртта се разкрива истината за живота.²¹ Аналогична на Монтеновата позиция застъпва и Далчев в своите фрагменти – не старостта е причината да се примирим със смъртта, а по-скоро приемането на факта, че смъртта е нещо вътрешно за живота, но и нещо, което е по-силно от него, което във всеки момент го гради и разгражда. Неслучайно и в поетическите си текстове (главно от 30-те години) Далчев прокарва същата идея, представявайки живеенето като непрекъснато чезнене, като постоянно умирање (вж. например стихотворението „Вечер“ от стихосбирката „Париж“).

В заключение можем да кажем, че вероятно без да си дава сметка, Далчев сбъдва голямото си желание да състави антология на старостта (вж. фрагмент № 127). Цялото му творчество представлява своеобразна антология от разкази за остаряването и понасянето на старостта, от различни нейни образни конкретизации (есен, природна стихия, нощ, празна къща, сухи клони, болест, невидимост, последна жълта страница от стара книга, мъдрост...), подсказващи, че през годините Далчев активно преосмисля едни или други свои представи за тази възраст. Така например, ако младият Далчев възприема старостта като „постепенна и тъжна алиенация“ (Цанева 1984: 26), то в зрелостта си той открива и друго нейно измерение – като битие за другите. В стихотворението „Дъжд“ дъждът функционира като символно-метафоричен образ на старостта, това се препотвърждава и от внушенията на останалите текстове в „Мост“ (особено „Старци“) – подобно на остарелия човек дъждът е „от всички отвърнат“, самотен, покру-

¹⁹ Подобна идея напомня за разбирането на Йовковите герои за смъртта като пътуване и среща с мъртвите близки (вж. „Песента на колелетата“, „При своите си“ и др. под.), като своеобразно завръщане у дома (особено в „Земляци“).

²⁰ Цитираме тази мисъл по Козелек – Козелек 2002: 127.

²¹ Подробно за това вж. Ичевска 2019: 18 – 26.

сен, обречен на скръб и неволи. Посредством природната стихия се прокарва идеята за невъзможността на стареещия индивид да се впише в заобикалящия го свят, а осъзнаването на този факт ражда едновременно молитви и проклетия. В „Дъждобранът“ (1960) вече виждаме действената старост. Но дейтелността на стария човек е с променена посока – не „към него самия“, а „в името на“: остарелият човек открива магическата си сила да променя света, той е избрал да бъде пазачът не просто на хубавото време, но и на радостта и безгрижието на детството и младостта. А може би това е истинската мъдрост, която се постига с остаряването – човек просто да живее с чувство на вътрешен покой.²²

Размишлявайки върху проблемите за преминаването на живота и през живота, Далчев многократно преформулира и предимствата, и недостатъците на старческата възраст. Идеята, която в крайна сметка творецът утвърждава както във „Фрагментите“, така и в поетическите си текстове, е за вращаването не само на живота и смъртта, но и на младостта и старостта в една обща канава, благодарение на която ясно могат да бъдат видени същностни страни от измеренията на човешкото, както и смисълът да се живее – въпреки мисълта за нашата крайност и крайностите, до които достигаме в желанието си да я надмогнем.

ЛИТЕРАТУРА

- Атанас... 2001:** *Атанас Далчев: Текст и интерпретация*. Редактор: Любен Бумбалов. [Atanas Dalchev: Tekst i interpretatsiya.] София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2001.
- Блинова 2011:** Блинова, И. С. Концепт „старост“ в руской и немецкой лингвокултурах. [Blinova, I. S. Kontsept „starost“ v russkoj i nemetskoj lingvokul'turah.] // *Антология концептов*. Т. 8. Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. Волгоград: Парадигма, 2011, 247 – 264.
- Борхес 1994:** Борхес, Х. Л. *История на вечността. Есета и разкази*. [Borhes, H. L. Istoriya na vechnostta. Eseta i razkazi.] София: Парадокс, 1994.
- Български 2010:** *Български етимологичен речник*. Т. 7. Отг. ред. Мария Рачева, Тодор Ат. Тодоров. [Balgarski etimologichen rechnik.] София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2010,

²² За битието на мъдрия старец вж. по-подробно Лишаев 2018: 23 – 24.

- електронно издание: <https://ibl.bas.bg/lib/ber_7_000-976/#page/433/mode/1up> (13.10.2023).
- Да четем... 2006:** *Да четем Далчев. Сборник от научна конференция по случай 100 години от рождението на Атанас Далчев.* Съст.: доц. Михаил Неделчев, ст. ас. Биляна Курташева, ст. ас. Йордан Ефтимов. [Da chetem Dalchev. Sbornik ot nauchna konferentsiya po sluchay 100 godini ot rozhdenieto na Atanas Dalchev.] София: Издателство на Нов български университет, 2006.
- Далчев 1926:** Далчев, Ат. *Прозорец.* [Dalchev, At. Prozorets.] София: Литературен кръг „Стрелец“, 1926.
- Далчев 1928:** Далчев, Ат. *Стихотворения. Книга втора.* [Dalchev, At. Stihotvorenija. Kniga vtora.] София: Книгоиздателство Т. Ф. Чипев, 1928.
- Далчев 1930:** Далчев, Ат. *Париж.* [Dalchev, At. Parizh.] София: Печатница „Гладстон“, 1930.
- Далчев 1984:** Далчев, Ат. *Съчинения. Т. 1 – 2.* [Dalchev, At. Sachinenija. T. 1 – 2.] София: Български писател, 1984.
- Димитрова 2001:** Димитрова, Е. *Изгубената история.* [Dimitrova, E. Izgubenata istoriya.] София: Издателство „Боян Пенев“, 2001, 307 – 315.
- Игов 2000:** Игов, Св. *Фрагментите на Атанас Далчев.* [Igov, Sv. Fragmentite na Atanas Dalchev.] // *Българската литература ХХ век. От Алеко Константинов до Атанас Далчев.* София: ИК „Бендида“, 2000, 270 – 282.
- Ичевска 2019:** Ичевска, Т. *Медицината в българската литература.* [Ichevska, T. Meditsinata v balgarskata literatura.] София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2019.
- Козелек 2002:** Козелек, Р. *Пластовете на времето.* [Kozelek, R. Plastovete na vremeto.] София: Дом на науките за човека и обществото, 2002.
- Крилова:** Крылова, Г. А. *Этимологический онлайн-словарь русского языка.* [Krylova, G. A. Etimologicheskij onlayn-slovar' ruskogo yazika.] <<https://lexicography.online/etymology/krylov/>> (6.10.2023).
- Курташева 2006:** Курташева, Б. Далчев: политики на зрелостта. [Kurtasheva, B. Dalchev: politiki na zrelostta.] // *Да четем Далчев. Сборник от научна конференция по случай 100 години от рождението на Атанас Далчев.* Съст.: доц. Михаил Неделчев, ст. ас. Биляна Курташева, ст. ас. Йордан Ефтимов. София: Издателство на Нов български университет, 2006, 69 – 75.

- Кунчев 2003:** Кунчев, Б. *Човешката участ.* [Kunchev, B. Choveshkata uchast.] София: Орбел, 2003.
- Лишаев 2018:** Лишаев, С. А. К феноменологии старости. [Lishaev, S. A. K fenomenologii starosti.] // *Диагностика современности: глобальные вызовы – индивидуальные ответы: сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием.* Отв. ред. Ю. А. Разинов. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2018, 96 – 105.
- Монтен 1979:** Монтен, М. *Опиту. Книга първа.* [Monten, M. Opiti. Kniga parva.] София: Наука и изкуство, 1979.
- Речник:** *Речник на българския език.* [Rechnik na balgarskiya ezik.] София: БАН, <<https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/BEХТ/>>, <<https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/отколешен/>> (30.08.2023).
- Семенцов:** Семенцов, В. *Интернет-словарь „Глаголь“* [Sementsov, V. Internet-slovar' „Glagol“.] <<https://pervobraz.ru/about>> (15.10.2023).
- Сорентино 2011:** Сорентино, Ф. *Седем разговора с Хорхе Луис Борхес.* [Sorentino, F. Sedem razgovora s Horhe Luis Borhes.] София: Enthusiast, 2011.
- Стефанов 2000:** Стефанов, В. *Участта Вавилон.* [Stefanov, V. Uchastta Vavilon.] София: ИК „Анубис“, 2000.
- Стойнова 2015:** Стойнова, Н. *Възходът на слънчогледите. Българската литература от 20-те и 30-те години на XX век: опити с времето.* [Stoyanova, N. Vazhodat na slanchogledite. Balgarskata literatura ot 20-te i 30-te godini na XX vek: opiti s vremeto.] София: Унив. изд. „Свети Климент Охридски“, 2015.
- Фасмер 1986:** Фасмер, М. *Этимологический словарь русского языка.* [Fasmer, M. Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka.] 1986: <<https://vasmer.slovaronline.com/>> (12.09.2023).
- Цанева 1984:** Цанева, М. Атанас Далчев. [Tsaneva, M. Atanas Dalchev.] // В: *Атанас Далчев. Том Първи. Поезия.* София: БП, 1984, 5 – 28.

DOI 10.69085/ntf2024c080

**RETRADUCTION LITTÉRAIRE ET INTERCULTURALITÉ:
LES LIAISONS DANGEREUSES DE CHODERLOS DE
LACLOS EN GREC AU 21^E SIÈCLE**

Maria Bairaktari
Université Nationale et Capodistrienne d’Athènes

**RETRANSLATION AND INTERCULTURAL
COMMUNICATION: *LES LIAISONS DANGEREUSES*
BY CHODERLOS DE LACLOS INTO GREEK
IN THE 21ST CENTURY**

Maria Bairaktari
National and Kapodistrian University of Athens

The challenge of retranslating fundamental texts of French literature holds is of particular interest in the intercultural dialogue which develops through the transition from the source text to the target text at different periods. The notion of retranslation will be our common thread in our analysis of the translation process followed by the Greek translator Kostas Katsoularis in the case of the epistolary novel by Pierre Choderlos de Laclos *Les Liaisons Dangereuses*. Why a new translation? Based on theoretical approaches of Translation Studies, we will focus on the translator’s strategy adapted to the needs of the Greek language through a style consistent with the language needs of the 21st century, which involves the major question of updating the target text in our time.

Key words: translation studies, intercultural communication, retranslation, Cholderos de Laclos, *Liaisons dangereuses*, Kostas Katsoularis

Introduction

Le défi de la retraduction d’œuvres fondamentales de la littérature française porte un intérêt particulier sur le dialogue interculturel qui se développe à travers le passage du texte-source au texte-cible à différentes

périodes. La retraduction, étant considérée comme « une nouvelle traduction, dans la même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie [...] liée à la notion de réactualisation de textes » (Gambier 1994: 413), sera notre fil conducteur afin de développer le processus traductif suivi par le traducteur grec Kostas Katsoularis dans le cas du roman épistolaire de Pierre Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses* (traduction publiée en 2021 par les éditions Psychoyios). En se fondant sur les approches théoriques de la traductologie, d'Antoine Berman à Lawrence Venuti, nous nous concentrerons ainsi sur les caractéristiques de cette proposition traductive sous l'angle de l'interculturalité. Nous allons aborder la « position traductive » du traducteur, au sens bermanien, sa stratégie adaptée aux besoins de la langue grecque à travers une stylistique conforme aux besoins langagiers du 21^e siècle – ce qui implique la question majeure de la réactualisation du texte-cible à notre époque.

Retraduction et interculturalité

Jean-René Ladmiral écrit dans son œuvre fondamentale intitulé *Traduire: théorèmes pour la traduction* que « la traduction est censée remplacer le texte-source par le “même” texte en langue-cible. C'est le caractère problématique de cette identité qui fait toute la difficulté d'une théorie de la traduction: on parlera d'“équivalence” » (Ladmiral 1979: 15). Dans ce processus de passage d'un texte à l'autre, l'entropie, la perte de signifiés, surtout dans le cas de la première traduction, est un phénomène assez fréquent puisque le premier traducteur porte le poids de la première interprétation du texte-source. Antoine Berman parle ainsi d'une « défaillance originelle » et de « forces anti-traductives » qui caractérisent les premières traductions (Berman 1990: 5). Sous une autre optique, celle de la réécriture (Lefevre 1992) d'un texte littéraire dans une autre langue est un défi polyvalent, qui se déploie en vue de plusieurs niveaux d'équivalence entre les microstructures et les macrostructures des deux textes.

La retraduction, à son tour, a les traces d'une nécessité à plusieurs axes possibles à cause de la « temporalité limitée du texte traduit » (Papadima 2012: 28-35). Il s'agit de la nécessité de la correction des erreurs dans la traduction précédente ou la direction vers une nouvelle interprétation du texte-source, la nécessité de la réactualisation des stratégies traductives par rapport au développement de la langue-cible à travers les décennies et des critères de choix de techniques de traduction, afin de présenter un texte littéraire dans une autre langue et culture. Par conséquent, le processus de la retraduction est lié à l'idéologie, la culture, le *habitus* du retraducteur,

encadré dans la société à laquelle il appartient et le moment historique de la retraduction: « Comme traduire, retraduire est à la fois un acte individuel et une pratique culturelle. Comme celle du traducteur, l'écriture du re-traducteur est traversée par la langue de son époque » (Bensimon 1990).

Le défi du roman épistolaire de Laclos en grec

Le roman épistolaire fut un genre littéraire dont les chapitres sont composés par la correspondance fictive ou non (une lettre par chapitre) entre deux ou plusieurs personnages. Au 18^e siècle « *Les Liaisons dangereuses* héritent d'une tradition romanesque où se conjuguent la littérature « de relation » et le texte des relations entre les sexes, de la liaison amoureuse à la déliaison tragique » (Grapa Jacot 1997: 22). André Malraux, dans sa préface de l'œuvre remarque que : « chaque personnage de Laclos ne vit que par son ton, n'est que ton » (Malraux 1972: 17).

Dans ce livre de 175 lettres, la stylistique possède une place primordiale et sa réception après sa publication l'a presque classé parmi les œuvres littéraires illégales. *Les Liaisons* sont le récit d'une *intrigue* (Comme par hasard, ce mot désigne à la fois l'organisation dans un ouvrage de fiction, et un ensemble efficace et orienté de tromperies.) « [...] toute intrigue est une architecture de mensonges... Croire à l'intrigue, c'est croire d'abord qu'on peut agir sur les hommes – par leurs passions qui sont leurs faiblesses » (Malraux 1972: 7).

Personnages principaux, la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont dont la rivalité grandit tout le long du roman. Tout commence quand la marquise de Merteuil décide de corrompre la jeune Cécile de Volanges qui vient de sortir du couvent, alors que sa mère la destine comme épouse du comte de Gercourt, l'ancien amant de la marquise (elle veut regagner son cœur). Le vicomte de Valmont décide de séduire la Présidente de Tourvel, femme mariée et vertueuse qui séjourne chez sa tante pendant que son mari est absent. Cécile étant amoureuse du chevalier Danceny (son jeune professeur de musique), la marquise de Merteuil et Valmont font semblant d'aider les amants secrets afin de gagner leur confiance et de les manipuler plus tard au profit de leurs propres projets. Le roman se termine avec la mort de Valmont, blessé par Danceny et la révélation de l'implication de la marquise à travers ses propres lettres, remises à Danceny par Valmont avant sa mort. La marquise est défigurée à jamais à cause de la petite vérole et s'enfuit à la campagne avec sa réputation ruinée. La Présidente de Tourvel

meurt de chagrin, accablée par ses sentiments de culpabilité alors que Cécile, déshonorée, retourne au couvent.

Brève présentation de la première traduction

La première traduction des *Liaisons dangereuses* en grec fut présentée par Andréas Staïkos (dramaturge, traducteur, et metteur en scène de ses propres pièces), publiée en deux tomes, en 1988 et en 1990 par les éditions Agra. Presque dix ans plus tard, en 2009, la traduction fut révisée par le traducteur et rééditée par la même maison d'édition (Sofronidou 2016: 162). La première retraduction fut effectuée par Margarita Dounia en 2006 par les éditions DeAgostini, livre disponible seulement dans les kiosques de presse, et maintenant retirée de toute diffusion. La deuxième retraduction et sur laquelle nous nous concentrons dans notre article ci-présent, fut effectuée par Kostas Katsoularis, publiée en 2021.

Ce qui est intéressant de mentionner c'est que pendant la même année, 2021, les éditions Agra, à court d'exemplaires, ont fait un nouveau tirage de la traduction de Staïkos en un seul tome, démarche qui pourrait être, à notre avis, soit une coïncidence temporelle par rapport à la parution de la nouvelle retraduction soit un geste éditorial, voire commercial. D'ailleurs, la traduction de Staïkos est réputée et surtout couramment lue par les lecteurs grecs. L'étude comparative du texte-source avec la première traduction que nous avons effectuée et que nous n'allons pas aborder à présent en détail, prouve que loin de mettre en fonctionnement une approche traductive touchée par les traces des décennies qui sont passées, le texte de Laclos par Staïkos donne l'impression d'une œuvre littéraire transcrite dans la langue-cible de façon, jusqu'à présent, fonctionnelle. Sous cette perspective, nous pourrions mettre en question, en ce cas précis, l'idée assez commune du vieillissement total de la première traduction après une période de vingt à trente ans (période approximative entre deux générations de traducteurs et lecteurs). Rappelons que d'après Berman, « toute traduction est défailante, c'est-à-dire entropique, quels que soient ses principes. Ce qui veut dire : toute traduction est marquée par de la 'non-traduction' » (Berman 1990: 5). Et il ajoute:

D'ordinaire, on cherche le fondement de la nécessité des retraductions dans un phénomène lui-même assez mystérieux : alors que les originaux restent éternellement jeunes (quel que soit le degré d'intérêt que nous leur portons, leur proximité ou leur éloignement culturel), les traductions, elles, « vieillissent ». Correspondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, il arrive, souvent

assez vite, qu'elles ne répondent plus à l'état suivant. Il faut, alors, retraduire [...] (Berman 1990: 1).

D'après nous, la stratégie de Staïkos, centrée sur l'élégance de la langue ainsi que la stylistique subtile et soignée, n'hésite pas à intervenir dans le texte au niveau morphosyntaxique afin de trouver des équivalences stylistiques qui favorisent la promotion de l'esprit du texte par rapport à la lettre, l'économie de mots et l'exactitude contextuelle¹. Il proposa ainsi au lecteur grec une version résistante au fil du temps, capable d'éviter un « vieillissement » au 21^e siècle. Par ailleurs, la décision d'une révision de la traduction de la part de Staïkos en 2009 prouve probablement l'effort de « remplir » toute lacune éventuelle du texte grec avec de la « matière première » linguistique, pragmatique et stylistique.

Pourquoi alors une nouvelle traduction ?

Elzbieta Skibinska dénombre plusieurs facteurs qui conduisent à la nécessité d'une retraduction. Hors la « course » contre le temps et l'évolution de la langue et la culture cibles, il y a aussi l'évolution « des conventions littéraires, celle de l'histoire et des idéologies, l'enrichissement des connaissances sur l'œuvre originale, son auteur, son langage, mais aussi la transformation des normes régissant la traduction [paramètres qui] façonnent à nouveau les attentes du public » (Skibinska 2006: 393). Toutes ces pistes conduisent inévitablement à une propre et nouvelle interprétation de l'original, offrant une ouverture à de nouvelles perspectives d'équivalence. Nous rappelons sur ce point l'optique de Yves Gambier qui déclare que « les retraductions ne sont pas les diverses étapes d'une traduction par un même traducteur (dimension génétique) mais un ensemble d'efforts souvent successifs, pour arriver si possible à une « grande traduction » (Gambier 2011: 54). Nous pensons ainsi que les deux traductions des *Liaisons*, par Staïkos et par Katsoularis, chacune séparément et différemment, se font l'écho de deux lectures particulières au niveau stylistique. Nous allons par la suite examiner cette conclusion de près en nous focalisant sur la retraduction de Katsoularis.

¹ Exemple caractéristique (Lettre 76) : « Ou votre lettre est un persiflage, que je n'ai pas compris ; ou vous étiez en me l'écrivant, dans un délire très dangereux », « Ἡ με εἰρωνεύεστε ἢ παραληρεῖτε επικίνδυνα ».

Le portrait du traducteur Kostas Katsoularis

Katsoularis est né à Arta en 1968. Il a étudié l'économie à Athènes, le cinéma à Paris et la littérature à Thessalonique. Traducteur de seize œuvres (dont Balzac, Lagarce, Houellebecq, Todorov, Sollers, etc.), il est également auteur de plusieurs romans et nouvelles ainsi que d'une pièce de théâtre. Parallèlement, il a participé à des publications collectives et des anthologies. Sa nouvelle *L'homme qui aimait ma femme* a été traduite en turc et son livre *Chien mort à minuit* a été traduit en anglais, en espagnol et en hébreu. Membre de la Société des écrivains grecs, il est aussi primé par la Fondation Petros Charis de l'Académie d'Athènes pour son recueil de nouvelles *Courant nocturne*. Entre 2010 et 2013 il était collaborateur au Centre National du Livre (EKEBI). En juin 2009, il a fondé la revue littéraire *Bookpress*, disponible en ligne depuis l'automne 2010 (www.bookpress.gr). Il a aussi collaboré avec les journaux *To Vima/Livres* et *Eleftheros Typos* comme critique littéraire ainsi qu'avec la revue littéraire *Diavazo*.

Le péritexte de la retraduction de K. Katsoularis

Tout d'abord, l'intention novatrice de Katsoularis et de la maison d'édition Psychoyios se voit à travers le choix d'une couverture plutôt surréaliste qui rappelle les Calligrammes de Guillaume Apollinaire² : au centre, la lettre initiale « E » du titre en grec, *epsilon*, forme avec ses lignes calligraphiques une perruque grise qui fait un clin d'œil au lecteur grec concernant l'époque du roman. Le mot « dangereuses » (επικίνδυνες) est écrit verticalement en grec à la place d'un visage imaginaire, deux points d'exclamation à l'envers jouent le rôle de boucles d'oreille et le mot grec pour « liaisons » (σχέσεις) est posé en bas en tant que bouche. À gauche, le nom et le prénom de l'auteur est transcrit en lettres grecques et posé sur une sorte d'éventail bordeaux. Dans ce cadre esthétique, le dialogue interculturel et surtout temporel commence déjà par le choix de la couverture, ce qui démontre de façon explicite le contraste (ou bien le renouvellement) d'optique par rapport à la première traduction du livre sur laquelle figurait une peinture purement dix-huitiémiste, c'est-à-dire « Le verrou » de Fragonard³.

² Voir la traduction de 2021: https://biblionet.gr/titleinfo/?titleid=261183&return_url_ (12.11.2023).

³ Voir la traduction de 1988: https://biblionet.gr/titleinfo/?titleid=149655&return_url_ (12.11.2023).

Concernant le péri-texte de l'édition et dans une intention de familiariser le lecteur avec l'époque de l'auteur, on trouve une note d'Ilias Maglinis, responsable de la collection classique des éditions Psychoyios, un inventaire chronologique sur la vie et l'œuvre de Laclos, la préface de l'édition grecque par le traducteur intitulée : « Le défi de la lecture » et comme post scriptum la traduction du texte de Philippe Sollers « Apologie de la Marquise de Merteuil », publié le 28 avril 1989 dans *Le Monde*.

Dans sa préface, Katsoularis ne touche pas à la question de la retraduction, de sa stratégie ou de l'existence des précédentes éditions grecques mais il se réfère aux lectures différentes possibles, c'est-à-dire au débat et à l'interprétation différenciée des avis partagés existants sur le roman depuis sa publication. La dernière phrase de son texte résume, d'après nous, son optique envers le roman et, par extension, donne une trace centrale de sa position traductive : « Provocateur intellectuellement et moralement, merveilleusement actuel et scandaleusement divertissant, il [Laclos] se lit aujourd'hui comme s'il avait été écrit hier – sinon demain⁴ » (Laclos 2021: 28). Le traducteur vise ainsi une traduction centrée sur la recherche d'une équivalence qui soulignera l'aspect diachronique du texte-source à la langue cible, et alors dans le but de sa réactualisation.

Les défis traductifs principaux

Les défis traductifs, outre le vocabulaire et l'expression dix-huitiémiste, sont liés à une thématique construite sur un contraste graduel et perpétuel. La correspondance se balance toujours entre deux pôles : l'être et le paraître, la franchise et l'hypocrisie, les bienséances et les débauches, la moralité et l'immoralité, l'amitié et l'érotisme, les sentiments amoureux et le plaisir physique, le féminisme et le libertinage⁵ etc. Au niveau stylistique, cela engage un jeu entre l'honnêteté et l'imposture dans l'expression des personnages, la vraisemblance et l'invraisemblance des arguments, la plausibilité de la description et de la mise à l'épreuve des personnages. Axe commun tout le long du livre, le défi d'un roman polyphonique, où chaque personnage a ses propres caractéristiques antiphoniques par rapport à un autre. Nous pourrions ainsi dévoiler un système colossal de voix et leurs rapports, séparés en couples centraux (marquise de Merteuil – Valmont, Cécile – Danceny) et en couples périphériques dont la toile s'étale de façon assez complexe (Cécile – Valmont, Valmont – Présidente de Tourvel,

⁴ Notre traduction.

⁵ Sur Laclos et le libertinage, voir les actes du colloque qui porte le même titre (Pomeau 1983).

Présidente de Tourvel – Madame de Rosemonde, La maréchale de *** – marquise de Merteuil, marquise de Merteuil – Cécile, Madame de Volagnes – Madame de Rosemonde, M. Bertrand – Madame de Rosemonde, Danceny – Valmont, etc.). Dans ce monde de voix principales et internes, le traducteur doit trouver dans la langue-cible l'équivalence de cette polyphonie⁶ proposée par l'auteur.

Prenons l'exemple de la lettre 81, où la marquise, aiguissant la rivalité avec Valmont, démontre sa supériorité. Dans cette lettre autobiographique elle divulgue les principes qui dirigent ses actes – l'observation des autres et de leurs caractères, la dissimulation de ses propres sentiments et la prudence envers ses amants. L'atmosphère du roman pose, au niveau de la traduction, le défi stylistique et de sa transcription en grec au niveau de l'expression de la fureur et de la passion, le défi de la vanité et de l'ennui et en même temps celui de l'imitation de son propre soi tout le long du roman. Au niveau des microstructures, l'exemple comparatif du premier paragraphe est caractéristique :

| Texte-source | Texte-cible [trad. K. Katsoularis] |
|--|---|
| <p>Que vos craintes me causent de pitié ! Combien elles me prouvent ma supériorité sur vous ! et vous voulez m'enseigner, me conduire ? Ah ! mon pauvre Valmont, quelle distance il y a encore de vous à moi ! Non, tout l'orgueil de votre sexe ne suffirait pas pour remplir l'intervalle qui nous sépare. Parce que vous ne pourriez exécuter mes projets, vous les jugez impossibles ! Être orgueilleux et faible, il te sied bien de vouloir calculer mes moyens et juger de mes ressources ! Au vrai, vicomte, vos conseils m'ont donné de l'humeur, et je ne puis vous le cacher.</p> | <p>Οι φόβοι σας προκαλούν τον οίκτο μου! Μα είναι και τρανή απόδειξη της υπεροχής μου! Κι έχετε το θράσος να με μορφώσετε, να με κατευθύνετε! Αχ, φτωχέ μου Βαλμόν, τόση απόσταση μας χωρίζει ακόμη! Όχι, ακόμα κι ολάκερη η υπεροψία του φύλου σας δεν θα αρκούσε για να καλύψει το χάσμα ανάμεσά μας. Επειδή δεν μπορείτε να φέρετε σε πέρας τα σχέδιά μου, τα θεωρείτε απραγματοποίητα! Είστε επηρμένος και αδύναμος μαζί, αν νομίζετε ότι μπορείτε να κατανοήσετε τα μέσα μου και να εκτιμήσετε τις δυνάμεις μου! Αλήθεια, υποκόμη, οι συμβουλές σας με εξόργισαν, δεν μπορώ να σας το κρύψω.</p> |

⁶ Sur la polyphonie, le roman et Laclos, voir Versini 1968: 269, 273 – 274.

Annie Brisset, citant Meschonnic et Berman, remarque que « la retraduction racontée par la critique, c'est l'histoire d'une « quête » (structurante au sens de Greimas), celle de la « vérité » du texte original » (Brisset 2004). Kostas Katsoularis cherche ainsi cette « vérité » dans deux pistes inséparables : une mise à jour au niveau de la langue, adaptée aux exigences de la langue grecque du 21^e siècle et une activation dynamique et contemporaine au niveau stylistique, dans le but de recréer l'ambiance du roman épistolaire à notre époque. Dans l'extrait ci-dessus, qui est représentatif de la voie traductive appliquée par le traducteur tout au long du roman, le texte-cible suit la morphosyntaxe du texte-source dans la mesure du possible. Le traducteur propose une approche encadrée à l'existence de signifiés, inclus dans une correspondance prévue de condamner par la suite son auteur, Mme de Merteuil, puisque *scripta manent*. Dans ce bref extrait en grec, seule intervention deux ajouts traductifs : l'addition d'une nuance d'audace à l'interprétation de la lettre de Valmont par la Marquise à travers une légère surtraduction (« et vous voulez m'enseigner », « Κι έχετε το θράσος να με μορφώσετε ») et l'addition du mot « μαζί », c'est-à-dire « ensemble, en même temps » (« Être orgueilleux et faible », « Είστε επηρμένος και αδύναμος μαζί ») pour des raisons de rythme⁷ et d'emphase. Nous remarquons aussi le choix traductif de l'adjectif « ολάκερη » (« tout »), détail qui donne au texte-cible un aspect de langage plus soigné et littéraire.

Par conséquent, Katsoularis respecte le texte-source au niveau lexicosémantique et morpho-syntaxique, ainsi que son étendue, avec peu de transformations nécessaires, imposées par la syntaxe grecque. Il forme une base équivalente, fondée sur une sorte d'oralité soignée et le discours aussi spontané que prémédité d'une femme manipulatrice qui possède de grandes qualités d'oratrice. La subtilité de l'équivalence est dessinée dans le texte du traducteur en réconciliant ce que Ladmiral appelle « équivalence formelle » et « équivalence dynamique⁸ », entre le mot-à-mot et les « belles infidèles » (Ladmiral 1979: 14) en évoquant la considération bipolaire du processus traductif. Katsoularis, en tant que nouveau médiateur interculturel, réalise aisément un « mouvement de balancier » (ibid.) entre les deux pôles, tout en rendant le texte grec plus proche de l'esthétique littéraire contemporaine.

⁷ Pour le rythme voir Meschonnic, 1982, 1999.

⁸ Les termes cités par Ladmiral sont issus de la catégorisation de la notion d'équivalence par E. A. Nida (1964, p. 159). L'équivalence formelle se concentre sur le texte-source mettant l'accent sur le message émis dont il respecte la forme au maximum en même temps qu'au contenu. L'équivalence dynamique vise au public-cible : le message traduit doit être adapté aux priorités linguistiques et culturelles du récepteur.

RÉFÉRENCES

- Berman 1995:** Berman, A. *Pour une critique de traductions: John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.
- Berman 1990:** Berman, A. La retraduction comme espace de la traduction. // *Palimpsestes* n° 4, *Retraduire*. Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1-7, 1990.
- Brisset 2004:** Brisset, A. Retraduire ou le corps changeant de la connaissance Sur l'historicité de la traduction. // *Palimpsestes* [en ligne], 15, 2004. <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/1570>> (23.10.2023).
- Bensimon 1990 :** Bensimon, P. Présentation. // *Palimpsestes* 4, 1990. <<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.598>> (23.10.2023).
- Gambier 1994:** Gambier, Y. «La retraduction, retour et détour». // *Meta* 39/3, 1994. <<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1994-v39-n3-meta186/002799ar/>> (23.10.2023).
- Gambier 2011:** Gambier, Y. « La retraduction: Ambiguïtés et défis ». // Enrico Monti -Peter Schnyder. *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Orizons, 2011, pp. 49-66.
- Grapa Jacot 1997:** Grapa Jacot, C. *Choderlos de Laclos : Les Liaisons dangereuses*. Paris : Gallimard, 1997.
- Ladmiral 1979:** Ladmiral, J.-R. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot, 1979.
- Lefevre 1992:** Lefevre, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London, New York: Routledge/Routledge Translation Classics series 1992.
- Malraux 1972:** Malraux, A. Préface. // Choderlos de Laclos P. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Gallimard, 1972.
- Meschonnic 1982:** Meschonnic, H. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.
- Meschonnic 1999:** Meschonnic, H. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- Nida 1964:** Nida, E. A. *Towards a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill, 1964.
- Papadima 2012:** Papadima, M. *Ta πολλαπλά κάτοπτρα της μετάφρασης*. Athènes: Nefeli, 2012.
- Pomeau 1983:** Pomeau, R. *Laclos et le libertinage – Actes du colloque du bicentenaire des Liaisons dangereuses (1782 – 1982)*. Paris : Presses Universitaires de France/Grand Format, 1983.

Sofronidou 2016: Sofronidou, F. *Οι ελληνικές μεταφράσεις της Γαλλικής Λογοτεχνίας*. Athènes: Ypsilon, 2016.

Skibinska 2006: Skibinska, E. «Autour de la retraduction. Sur l'exemple des traductions françaises de Pan Tadeuz». // *Verbum Analecta Neolatina* VIII/2. 2006, pp. 392-395.

Versini 1968: Versini, L. *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*. Paris : Librairie C. Klincksiek, 1968.

Texte-source et retraductions

Choderlos de Laclos P., 1972 [1782]. *Les Liaisons dangereuses* (préface André Malraux). Paris: Gallimard.

Choderlos de Laclos P. (1988), *Οι επικίνδυνες σχέσεις*, A', trad. Andréas Staïkos. Athènes: Agra.

Choderlos de Laclos P. (1990), *Οι επικίνδυνες σχέσεις*, B', trad. Andréas Staïkos. Athènes: Agra.

Choderlos de Laclos P. (2009), *Οι επικίνδυνες σχέσεις*, trad. Andréas Staïkos. Athènes: Agra.

Choderlos de Laclos P. (2009), *Επικίνδυνες σχέσεις*, trad. Margarita Dounia. Athènes: DeAgostini Hellas.

Choderlos de Laclos P. (2021), *Οι επικίνδυνες σχέσεις*, trad. Kostas Katsoularis. Athènes: Psychogios.

Sources électroniques

Édition de 1988 <https://biblionet.gr/titleinfo/?titleid=149655&return_url> (23.10.2023).

Édition de 2021 <https://biblionet.gr/titleinfo/?titleid=261183&return_url> (23.10.2023).

UNEASILY BULGARIAN: LINES OF INQUIRY ABOUT THE RECEPTION OF *FRANKENSTEIN*

Vitana Kostadinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This essay outlines the reception of Mary Shelley’s novel *Frankenstein* in terms of translations of the text and accompanying paratexts for the Bulgarian editions in 1986 and 2012. With two translations into Bulgarian, Zhechka Georgieva’s (1981, reprinted in 1986) and Zhana Toteva’s (2012) there is room to compare and contrast lexical and grammatical choices. In addition, the rendering of the title, the presence or absence of an epigraph, the explanatory notes, and Georgi Tsankov’s critical introduction to the 1986 publication add to the overall package of text and paratexts.

Key words: Mary Shelley, *Frankenstein*, Bulgarian translations, paratexts

Years ago, while preparing to teach Translation Studies, I came across an article that made it clear how jeopardized a species the translator was. The world was not obsessed by Artificial Intelligence at the time – the terms in circulation were Machine-assisted or Computer-aided translation. The publication in question did not theorise about it; it rather laid bare the parameters of a practice that apparently had found a niche in the American market. This is how it went: a publisher would choose a foreign title to be rendered in English; instead of hiring a translator they would run the source text through a computer programme; the result would obviously have the deficiencies of non-human translation; to make it fit for publication they would turn to an editor to iron out the glitches, most often a writer who had no knowledge of the foreign language of the original; and ... *voilà!* Discrepancies between the source text and the English-language version of it were irrelevant. This got me seriously worried about the art of translation. Gradually, however, I came to realise that the underlying problem was unrelated to the use of machines – it was a question of prioritising domestication. Certainly, publishers cannot do that without the tacit assistance of the reading public. Venuti’s *The Translator’s Invisibility*

reveals the ins and outs of the industry that accommodates those preferences for a text that reads as if written in English in the first place (1995). (I wonder if the same sort of ideology lies behind the lip-synching in dubbing when it comes to audio-visual translation – but let me not digress.)

In Bulgaria we may be lulled into a sense of complacency that this does not necessarily concern the smaller languages, that translating down is very different from translating up (to borrow David Bellos' terminology), that our translation practices have always maintained a degree of foreignising. This is not exactly wrong but it is not entirely true either, if we consider how award-winning translators of literature define a good translation. At the one end we have well established translators who were schooled in the principles of translation and were actively applying them before 1989. Here I am drawing upon the interviews with the winners of the annual *Krastan Dyankov* competition organised by the *Elizabeth Kostova* Foundation. Yordan Kosturkov was awarded a prize in this contest in 2008 and to him a good translation meant and still means that people should not be very much interested in the translator, that they should read the text as if it were written in Bulgarian (Kosturkov 2008). At the other end we have the new generations of translators who developed their sensibilities in a more global world. In her interview after winning the competition in 2019, Zornitsa Hristova insists that a good translation provides its readers with what the original offers to its audiences (Hristova 2019). The focus seems to have shifted. But let me quickly add that this is not just a generational thing. Nadezhda Radulova, who was born in 1975 and won the *Krastan Dyankov* award in 2009, maintains that when reading a good translation we forget the text was translated (Radulova 2009).

While it is self-evident that translations are meant for those who cannot read the original, a less conspicuous truism is that, generally, these are people unfamiliar with the foreign culture and context. It then becomes an ideological (as well as psychological) issue how the publication should supply some of that context and handle the balance between what is familiar and what is unfamiliar to the prospective reading public; to what an extent the reading process should expose them to the foreign and thus keep them alert, and to what an extent it should reiterate the home-grown and by doing so let them relax. Inevitably, these are amongst the ingredients of the centuries-old formula that the role of literature is to teach and delight. Some translators err on the side of education (by foreignising too much), others for the sake of unobtrusiveness (by domesticating too much).

With this in mind, let me consider the Bulgarian versions of Mary Shelley's *Frankenstein* and signpost a couple of lines of inquiry that have to do with the text and its paratexts.

We have two Bulgarian translations of the original and they both go back to the 1831 edition as their source text, a revised *Frankenstein* after the death of husband Percy in 1822, and after foregoing anonymity in 1823. For the first translation into Bulgarian in 1981, Zhechka Georgieva kept the title of the novel in its entirety, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, preserving the mythological references to the Titan who tricked the supreme deity, was responsible for the creation of man (according to Lucian's "Prometheus on Caucasus"), and was sentenced to eternal suffering (Lucian 1905: 53 – 61). Mary Shelley's journals point to the fact that Percy was reading Lucian's *Works* in September – November 1816 (Feldman 1987:141 – 2, 145), while she read (some of) them in December 1816 and again in 1818, this time in translation, she says (Feldman 1987: 148 – 149, 209 – 210). In the second half of November 1816 the poet read *Paradise Lost* aloud for the benefit of his companions. Another one of his readings in August 1816 – June 1817 was Plutarch (Feldman 1987: 126, 176), an author that Mary Shelley had looked into (in Italian translation) in 1814 (Feldman 1987: 37) and whom we can find on her reading list for 1815, along with the *Sorrows of Young Werther* (Feldman 1987: 91, 88). I mention these, as they are central readings for the Creature in *Frankenstein*. It is safe to assume that theirs was a household where books and ideas were discussed. To go back to Prometheus, he was a favourite with both Percy Shelley and Byron. Byron published his poem *Prometheus* in July 1816, echoing its sentiments in *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto 3 (1816), and later modifying the "Promethean spark" in *Manfred* (1817). In view of these literary ideas Andrew Cooper argues that the novel's "modern" Prometheus is Walton rather than Victor Frankenstein (Cooper 1988: 549) but such discussions must have been lost on Zhana Toteva, whose 2012 translation reduced the title to the name of the protagonist. One wonders whether twenty-first century readers were perceived as less interested in intertextuality.

In 1981 Zhechka Georgieva incorporated the epigraph that the author attached to the first edition (1818) and later removed in subsequent publications. The epigraph is from Book 10 of *Paradise Lost* and uses Milton's epic to give readers a snapshot of what is to come: "Did I request thee, Maker, from my Clay / To mould me Man? Did I solicit thee / From

darkness to promote me...?” (Shelley 1818a) („Нима, Създателю, съм искал / от пръстта човек да ме изваеш, / мигар аз самият съм те молил / от мрака да ме извлечеш?” – Shelley 1981; Shelley 1986: 327). For the Bulgarian reading public of 1981 *Paradise Lost* was unfamiliar as a text because its first translation (Alexander Shurbanov’s) was coterminous with that of *Frankenstein*. Zhechka Georgieva’s decision broadened the readers’ horizons, one may argue, as the mapping of Mary Shelley’s characters onto the relationship between Adam and God is an interpretative tool for the narrative. The epigraph was also kept in the 1986 edition of her translation.

Zhana Toteva did not care for the epigraph even though her translation could rely on three decades of *Paradise Lost* in the Bulgarian context. Fair enough, Milton’s lines were not in her source that followed the 1831 revisions; more importantly, perhaps, the newly imported *Frankenstein* was no longer about cultural heritage: with the Gothic ambience of the cover art, the novel got reduced to the stereotypes of popular culture.

The narrative begins with the letters of Captain Walton to his sister. It is worth looking into the opening sentence of his first communication, as it sets the tone for the rest of the text in terms of translation. In English, its informational value is to calm down the addressee and only then does the reader find out about her anxiety: “You will rejoice to hear that no disaster has accompanied the commencement of an enterprise which you have regarded with such evil forebodings” (Shelley 1831: Letter I). The word order in Bulgarian seems to somewhat transform the message by highlighting the past at the expense of the present and focusing on the sister’s apprehensions rather than on the speaker’s good fortune: „Ще се зарадваш, като научиш, че началото на едно начинание, което ти очакваше с такива мрачни предчувствия, не бе съпътствувано от никакви злополуки” (Shelley 1986: 327). You might be wondering how the second translator handled the situation – I know I was. Disappointingly, Zhana Toteva’s solution looks like an editorial intervention rather than a brand new rendition: „Ще се зарадваш да чуеш, че начинанието, което ти очакваше с толкова лоши предчувствия, не бе съпроводено от никакви прежеждия” (Shelley 2012b: 5). The two Bulgarian versions of the sentence use the same word order. If that were a language requirement, it would not have been worth mentioning, but word order in Bulgarian is flexible enough to express the original theme and rhyme. If anything, the translated sentences sound more naggy, and – should we resort to stereotypes – they complicate Susan Wolfson and

Ronald Levaio's commentary in their annotated edition of *Frankenstein*: "The brother-sister relation initiates a series of gender-contrasts: between male visionary excitement and female foreboding; between male thirst for glory and female domesticity; between male bonding and bonds of marriage and family" (Shelley 2012a: 65). The Bulgarian renditions of male speech embrace an attitude that may be pigeonholed as rather female, with an underlying "I told you so" type of message.

In the translation of 2012 there are echoes of the previous one not only in terms of syntax but also in the choice of lexical units. When the English original says, "These are my enticements, and they are sufficient to conquer all fear of danger or death, and to induce me to commence this laborious voyage with the joy a child feels when he embarks in a little boat, with his holiday mates, on an expedition of discovery up his native river" (Shelley 1831: Letter I), Zhechka Georgieva follows the lead and represents this as, „Това са моите съблазни и те са достатъчни, за да победят страха от опасностите и смъртта и да ме склонят да предприема това трудно пътешествие с радостта на дете, което тръгва в лодка с другарчетата си на откривателска експедиция по родната река” (Shelley 1986: 328). Zhana Toteva's version seems promising to begin with and then resorts to the same old: „Ето това е, което ме мамии и то е достатъчно, за да надделее над всеки страх от опасност или смърт и да ме подтикне да предприема трудното си пътешествие с радостта, която детето чувства, когато се качва на малко корабче с другарчетата си от лятната ваканция и тръгва на откривателска експедиция по своята родна река” (Shelley 2012b: 6). The spectre of modifying previous translations looms larger than the use of translation platforms as a shortcut to publication, particularly if awkward phrases from before the digital age get reiterated: when Victor builds up the tension to reveal his being shocked by the result of animation, he says, "His limbs were in proportion..." (Shelley 1831: Chapter 5), which Zhechka Georgieva rendered literally, „Крайниците му бяха пропорционални..." (Shelley 1986: 365), and Zhana Toteva did not improve on it, „Крайниците му бяха пропорционални..." (Shelley 2012b: 61). Obviously Google translate was not available back in 1981 and even if we wish for the editor to have streamlined Zhechka Georgieva's translation, she has the advantage of being a pioneer in this endeavour. The 2012 translation sounds derivative.

In addition to the choice of words and word order, the act of interpreting a text calls for a judgement in terms of tenses, and this is where the two translations of *Frankenstein* noticeably part ways. The past

perfect tense in English may refer to single occurrences or repetitive actions and it is up to the translator to figure it out, as in “For this I had deprived myself of rest and health” (Shelley 1831: Chapter 5). Zhechka Georgieva opted for a completed act of depriving, and her decision was ruled by the noun “health”: *„Заради тази мечта се бях лишил от отдих и здраве”* (Shelley 1986: 365). Zhana Toteva, on the other hand, substituted the noun for “health” with a verb corresponding to “get ill”, thus limiting the deprivation to “rest” and infusing repetitiveness into it, while the loss of health becomes a single occurrence: *„Заради това се бях лишавал от отдих и се поболях”* (Shelley 2012: 62). The latter sounds much more agreeable to a native speaker of Bulgarian but it seems a bit of an exception while reading the 2012 version. An important aspect of grammar in the Bulgarian translations is the presence or absence of *renarration*. Renarration signifies whether the evaluation of the speaker is primary (their own) or secondary (renarrative), whether it is objective or subjective. It builds on two oppositions: the first opposition shows whether the speaker refers to somebody else’s information (renarration) or relies on their own information (non-renarration); the second opposition has to do with the speaker’s evaluation of how the utterance corresponds to reality. (cf. Vaseva 1995: 7)

As renarration is not a grammatical category in English, translators have to use their own discretion for introducing it in their Bulgarian texts. This example calls for the reader’s (translator’s) judgement: “She was a Roman Catholic; and I believe her confessor confirmed the idea which she had conceived” (Shelley 1831: Chapter 6). The sentence appears in a letter from Elizabeth Lavenza to Victor Frankenstein, and is part of the story of Justine’s mother. Zhechka Georgieva had Elizabeth renarrate the information about Madam Moritz second-hand, and reinforced the grammatical category by lexical means, adding a phrase roughly meaning “as far as I could gather” to express “I believe”: *„Тя била католичка и изповедникът ѝ, доколкото разбрах, потвърдил идеята, която вече си била втъпила”* (Shelley 1986: 372). Certainly, Elizabeth had no way of witnessing a conversation between a Roman Catholic and her confessor. Zhana Toteva disregarded grammatical renarration altogether and followed the English original with its lexical cues: *„Тя беше римокатоличка и съм убедена, че изповедникът ѝ потвърди идеята, която се бе оформила в главата ѝ”* (Shelley 2012: 72). Using witness mode past tense for something apparently not witnessed provokes cognitive dissonance for the reader. In terms of the bigger picture, Zhana Toteva is not alone – twenty-first century translators from English into Bulgarian have a troubled

relationship with *renarration*; this, however, does not signify the loss of the category as the media consistently use it in reporting events; it appears to be a case of foreign-studies graduates not recognising the need for it due to the lack of Bulgarian-language training as part of their degree.

Another line of inquiry that has to do with the Bulgarian reception of the novel necessitates keeping track of the paratexts accompanying the translated *Frankensteins*. Zhechka Georgieva's translation was first published in 1981, on its own, and then in a collection of Gothic novels in 1986. I would like to draw your attention to the latter edition and more specifically to that bit of Georgi Tsankov's foreword which introduces Mary Shelley. The patriarchal atmosphere of her own time survives in the critical representation: we first learn that she was Shelley's wife and Byron's confidante in the latter's soul-searching (Shelley 1986: 28). Not only is she said to have been in their shadow – she is still in their shadow. Her personality is interpreted through her social functions: a discreet follower of her ailing husband, handling his admiration for other women with an omni-benevolent smile; a supportive companion for her stepsister, providing consolation after Claire Clairmont's breakup with Byron and taking care of their daughter Allegra (Shelley 1986: 28). If these were the lines of *Victorian* narratives about Mary Shelley, no interpretive distance suggests that the Bulgarian critic may think otherwise. She is then appropriated and domesticated as "little Maria". *Little* on account of going back to her childhood but also as a gesture towards a previous foreword, Dimitri Ivanov's in 1981. Erroneously, she is said to have grown up in Scotland (Shelley 1986: 28). In actual fact, she spent a couple of years with the Baxter family in Dundee (1812-1814). Furthermore, Georgi Tsankov treats the narrative of *Mathilda* as evidence of Godwin's incestuous thoughts (Shelley 1986: 28). The novella was only published in 1959 because Mary's father withheld the manuscript he had received and never gave it back to his daughter. The publication did cause a stir in the twentieth century, but using fiction to prove biographical dispositions does not work on any level. *Mathilda* was penned between August 1819 and February 1820, while Percy wrote *The Cenci* in the summer of 1819, the Venetian drama of incest and revenge that he wanted his wife to do. He leaned towards forbidden topics and had already published *Laon and Cythna; or, The Revolution of the Golden City: A Vision of the Nineteenth Century* with an incestuous relationship between a brother and a sister. In

the preface to that publication (later repressed, the poem edited and republished as *The Revolt of Islam*), he said: “It was my object to break through the crust of those outworn opinions on which established institutions depend. ... The circumstance of which I speak was introduced, however, merely to accustom men to that charity and toleration which the exhibition of a practice widely differing from their own has a tendency to promote.” (Shelley 1818b: xxi) Experimenting with provocative ideas was part of the Romantics’ *modus operandi*.

The introduction to the Bulgarian edition of 1986 recasts the elopement with Shelley as Mary Godwin being kidnapped (Shelley 1986: 28). The style is essayistic and the details evoke the eccentricities associated with the Satanic School that the Shelleys and Byron were grouped into back in the day. The representation of the author of *Frankenstein* is blown out of proportion with an incongruous reading of that detail of her own preface to the 1831 edition of the novel, which talks about the conversations between Byron and Shelley on the topic of experimentation. In her words, “They talked of the experiments of Dr. Darwin, (...) who preserved a piece of vermicelli in a glass case, till by some extraordinary means it began to move with voluntary motion” (Shelley 1831: Preface). The Bulgarian readers learn that the intentional movement of a piece of pasta was observed in a test tube (Shelley 1986: 29). Whether Mary Shelley misapplied the Italian word *vermi* in the diminutive (to denote “small worms”) or misremembered the word altogether, it certainly makes no sense to think of vermicelli as pasta or noodles in the context of Erasmus Darwin’s experiments. According to Desmond King-Hele, she may have misheard the word in the conversation between the poets, or Percy Shelley may have made a mistake; in any case, Darwin’s biographer points to the notes in the scientist’s *The Temple of Nature* (1802) where Darwin describes “vorticellae” rather than “vermicelli” (King-Hele 1999: 361): “Thus the vorticella or wheel animal, which is found in rain water that has stood some days in leaden gutters, or in hollows of lead on the tops of houses, or in the slime and sediment left by such water, though it discovers [shows] no sign of life except when in the water, yet it is capable of continuing alive for many months though kept in a dry state” (Darwin 1825: 63).

The liberal attitude towards facts is extended to the novel itself. Readers learn that the protagonist is a Dr Frankenstein (Shelley 1986: 29). The critic has conflated the literary character with his transformation in screen adaptations.

Explanatory notes are another staple of translations and they usually reveal the educational impulses of translators. Zhechka Georgieva's translation includes 15 notes and they are all preserved for the 1986 reprint; Zhana Toteva's are not numbered but seem to approximate 25.

The 1986 edition of Gothic novels has all explanatory notes for the four texts at the end of the volume. In a way, this strategy takes into account the "willing suspension of disbelief", even if the editors are not prepared to go all the way and cancel all interventions that "break the flow, disturbing the continuity by drawing the eye, albeit briefly, away from the text to a piece of information" (Landers 2001: 93). Readers may choose to ignore endnotes, with no unwanted information lurking at the bottom of the page to distract them. Entertainment seems to have the upper hand here. The comments in the 1986 publication introduce Byron's physician, relate the legend about Lady Godiva, differentiate between Erasmus and Charles Darwin, pay homage to Coleridge's *Ancient Mariner*, explain foreign phrases, or clarify references to obscure authors and untranslated texts. The explication that Pandemonium is the capital of Hell according to Milton's *Paradise Lost* makes a lot of sense on account of the contemporaneous publications of the epic and the Gothic novel in 1981, as Bulgarian readers would have had no chance to acquaint themselves with it.

In the 2012 edition the publisher has opted for footnotes. Footnotes are much more convenient for the readers actively interested in the additional information as no flipping of pages is required; they are more in tune with Appiah's "thick translation" (Appiah 2000): "The notion of thick translation addresses the question of understanding and representing, in one's own language, texts that derive from a culture and language significantly different from one's own" (Hermans 2019: 588). Translator's notes do exactly that – they help readers understand the culture of the original. The use of asterisks for the footnotes in the 2012 translation of *Frankenstein* adds a retro feel to the actual presentation on the page. I would call Zhana Toteva's twenty-first century approach to explanatory comments free style. She felt the need to elaborate on the metaphoric use of "albatross" in *The Rime of the Ancient Mariner* but did not bother to check the translated titles of Coleridge's poem, which had already been published in Bulgarian twice in 2010: rendered by Angel Igov as *Сказание за стария моряк* and by Manol Peykov as *Балада за стария моряк*. It might be worth adding that Igov's translation is of the 1798 text that was included in the *Lyrical Ballads*, the one that Mary Shelley would have

been familiar with when writing *Frankenstein*; whereas Peykov's renders the 1834 version with the glosses. In English there is a long tradition of abbreviating that title to *The Ancient Mariner* but this does not work the same way in Bulgarian as the poem is not as familiar to readers. So when *Римите на стария моряк* becomes *Старият моряк* later on, this confuses the reader.

Looking up information in the internet age is infinitely easier compared to the 1980s: a lot more details can be offered and Zhana Toteva has gone for it, but it is a bit of a shock to see *Paradise Lost* in a footnote on the assumption that readers have never heard of Milton's epic. This is a reminder that the target audience for the newly translated *Frankenstein* is not necessarily steeped in canonical texts. Similarly, *The Sorrows of Young Werther* is also provided with a footnote to inform the uninitiated that it was written by Goethe. In this context it seems a rather unexpected oversight that Plutarch's *Lives* are deprived of one. On the topic of omissions, while quoted excerpts of poetry are traced to the titles and authors of the original texts, no mention of the translator of the verses into Bulgarian is made, so we are to assume that Zhana Toteva rendered them herself. In the case of Percy Shelley's "Mutability" she left the title in English (2012: 112).

With its late arrival, *Frankenstein* sits uneasily in the Bulgarian context. It was preceded by Arthur C. Clarke's "Dial F for Frankenstein", which made an appearance in Bulgarian in 1972; by 1986 screen adaptations had already turned the protagonist into a doctor for the literary critic introducing the novel to the reading public; and then the Promethean fervour was extinguished in 2012, leaving a Gothic flavour with sci-fi elements to it. The absence of renarration in the language of the 2012 translation is uneasily Bulgarian itself but this probably does not matter for an audience that needs an explanatory note to tell them that *Paradise Lost* is an epic poem by Milton. For the Romantic *Frankenstein* of Mary Shelley's time, the bell seems to have tolled.

REFERENCES

- Appiah 2000:** Appiah, K. A. Thick Translation. // *The Translation Studies Reader*. Ed. L. Venuti. London and New York: Routledge, 2000, 331 – 343.
- Cooper 1988:** Cooper, A. M. Chains, Pains, and Tentative Gains: The Byronic Prometheus in the Summer of 1816. // *Studies in Romanticism*, vol. 27, no. 4, 1988, 529 – 550. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/25600744>. (29.12.2023)
- Darwin 1825:** Darwin, E. *The Temple of Nature, or, The Origin of Society: a poem with philosophical notes*. London: Jones & Company, 1825.
- Feldman 1987:** Feldman, P. R. and D Scott-Kilvert. (Eds.) *The Journals of Mary Shelley: 1814-1844*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Hermans 2019:** Hermans, Th. Thick Translation. // Baker, M., & Saldanha, G. (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3rd ed.), 2019. Routledge. 588 – 591.
- Hristova 2019:** Изкуството на превода. Интервю със Зорница Христова. [Izkustvoto na prevoda. Intervyu sas Zornitsa Hristova.] Фондация „Елизабет Костова“. <https://ekf.bg/news/article/230> (10.10.2023)
- King-Hele 1999:** King-Hele, D. *Erasmus Darwin: a life of unequalled achievement*. London: DLM, 1999.
- Kosturkov 2008:** Изкуството на превода. Интервю с Йордан Костурков. [Izkustvoto na prevoda. Intervyu s Yordan Kosturkov.] Фондация „Елизабет Костова“. <https://ekf.bg/pages/page/108> (10.10.2023)
- Landers 2001:** Landers, C. *Literary Translation: A Practical Guide*. New York: Multilingual Matters Ltd, 2001.
- Lucian 1905:** Lucian. Prometheus on Caucasus. *The Works of Lucian of Samosata*. Trans. H.W. Fowler and F.G. Fowler. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1905. 53 – 61.
- Radulova 2009:** Изкуството на превода. Интервю с Надежда Радулова. [Izkustvoto na prevoda. Intervyu s Nadezhda Radulova.] Фондация „Елизабет Костова“. <https://ekf.bg/pages/page/106> (10.10.2023)
- Shelley 1818a:** Shelley, M. *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. Ed. Stuart Curran. <https://romantic-circles.org/editions/frankenstein/editions.2009.frankenstein.1818.html> (04.01.2024)
- Shelley 1831:** Shelley, M. *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. Ed. Stuart Curran. <https://romantic-circles.org/editions/frankenstein/editions.2009.frankenstein.1831.html> (04.01.2024)

- Shelley 1981:** Шели, М. *Франкенщайн или Новият Прометей*. [Shelley, Mary. *Frankenstein ili Noviyat Prometeuy.*] Прев. Жечка Георгиева. София: Народна култура, 1981.
- Shelley 1986:** Шели, М. *Франкенщайн или Новият Прометей*. [Shelley, Mary. *Frankenstein ili Noviyat Prometeuy.*] Прев. Жечка Георгиева. // *Готически романи*. София: Народна култура, 1986, 319 – 526.
- Shelley 2012a:** Shelley, M. *The annotated Frankenstein*. Eds. S. Wolfson and R. Levao. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012.
- Shelley 2012b:** Шели, М. *Франкенщайн*. [Shelley, Mary. *Frankenstein.*] Прев. Жана Тотева. София: Книгоиздателска къща „Труд“, 2012.
- Shelley 1818b:** Shelley, P. B. *Laon and Cythna, or, The revolution of the golden city: a vision of the nineteenth century*. In the stanza of Spenser. London: Printed for Sherwood, Neely, & Jones, Paternoster Row; and C. and J. Ollier, Wellbeck-street, by B. M'Millan, Bow-street, Covent-Garden, 1818.
- Vaseva 1995:** Васева, И. *Преизказването в българския и руския език*. [Vaseva, I. *Preizkazvaneto v balgarskiya i ruskiya ezik.*] // И. Васева, М. Иванова, Б. Алексиева. *Прояви на междуезикова асиметрия при превод от чужд на български език 2: Преизказност. Подбудителност*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1995. 7 – 104.

DOI 10.69085/ntf2024c103

**THE BLESSING AND THE BURDEN OF MEMORY:
ALI SMITH'S *AUTUMN* AND GEORGI GOSPODINOV'S
*TIME SHELTER***

Maria Pipeva
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The paper discusses some thematic, narrative and stylistic parallels between Ali Smith's *Autumn* (2016) and Georgi Gospodinov's *Time Shelter* (2020) – two notable recent novels engaged in apprehending the personal and political crises of the present through the problematization of our involvement with memory and the past. The central analytical tools are those of “restorative vs. reflective nostalgia” (Svetlana Boym, 2001) and “cruel nostalgia” (Robert Eaglestone, 2018). These concepts contribute to a deeper understanding of the highly ambivalent attitudes to memory and the past shared by the two novels.

Key words: Ali Smith, Georgi Gospodinov, memory, nostalgia, nationalism

The two books discussed below are undoubtedly among the most remarkable novels of the past decade, chronicling the recent social upheavals in their own countries and simultaneously addressing the unprocessed traumas of our common European history and the anxieties of our shared European identity. Ali Smith's critically acclaimed *Autumn* (2016), the first part of her *Seasonal Quartet*, is considered “the first serious Brexit novel” (Preston 2016), shortlisted for the Man Booker Prize in 2017 and ranked 8th in *The Guardian*'s 2019 list “The 100 best books of the 21st century”.¹ Georgi Gospodinov's *Time Shelter* (2020), winner of numerous national and international literary awards, has already been

¹ “The 100 best books of the 21st century”. *The Guardian*, 21 Sept. 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/21/best-books-of-the-21st-century> (12.12.2023).

translated into over 20 languages, and in 2023 its English translation, done by Angela Rodel, was awarded the International Booker Prize.

Regardless of their different settings and contexts, these two novels echo each other's concerns to an uncanny extent. Personal, philosophical and at the same time topical, engaged with the current political and moral crises of their societies and the whole of Europe, they are ultimately about memory, about the ways in which our personal and collective versions of the past shape our present and future existence. They are about the value of the past and the price we pay when we forget it, but also when we obsessively cling to it. Both veer between representations of memory as a life saver and as a pernicious spectre haunting the present and undermining the future. I believe that the two novels' indirect dialogue is best illuminated through the concept of nostalgia, as elaborated by some cultural and affect theorists – more specifically, Svetlana Boym's distinction between restorative and reflective nostalgia, and Robert Eaglestone's "cruel nostalgia".

In Boym's definitions,

Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt. Restorative nostalgia is at the core of recent national and religious revivals; it knows two main plots – the return to origins and the conspiracy. Reflective nostalgia does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones; it loves details, not symbols. ... This typology of nostalgia allows us to distinguish between national memory that is based on a single plot of national identity, and social memory, which consists of collective frameworks that mark but do not define the individual memory. (Boym 2001: XVIII)

"Cruel nostalgia" was coined by British academic Robert Eaglestone in his analysis of Brexit, on the model of what influential affect theorist Lauren Berlant calls "cruel optimism":

A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing. ... [T]he *affective structure* of an optimistic attachment involves a sustaining inclination to return to the scene of fantasy that enables you to expect that *this* time, nearness to *this* thing will help you or a world to become different in just the right way. But, again,

optimism is cruel when the object/scene that ignites a sense of possibility actually makes it impossible to attain the expansive transformation for which a person or a people risks striving... (Berlant 2011: 1–2)

While Berlant's concept relates to the ways in which unrealistic fixations and fantasies of the *future* compromise the possibilities for meaningful existence in the present, "cruel nostalgia" postulates an equally detrimental attachment to versions of the *past*: "Most affect theory deals with the present or (as in the case of cruel optimism) a focus on the future which ignores the detrimental effects in the present: but Brexit focuses on the past. Not cruel optimism but *cruel nostalgia*" (Eaglestone 2018: 95–96, emphasis in the original).

Autumn and *Time Shelter* share a deeply ambiguous attitude to memory and the past. On the one hand, they portray the loss of memory as lethal. In Gospodinov's novel, it literally kills Alzheimer's sufferers and deprives communities of their future: "the first thing that goes in memory loss is the very concept of the future"; it creates "a critical deficit of future" (Gospodinov 2022: 124) and "a critical deficit of meaning" (Gospodinov 2022: 132). In Smith's novel, the willing forgetfulness of the atrocities of recent history dooms present-day Britons to a vicious cycle of their repetitions.

But obsessions with the past are equally destructive. Nostalgia is a no less insidious disease than dementia. This is how the futility of restorative nostalgia – the attempt to return to a cherished past moment or recreate it exactly as it was – is described in *Time Shelter*, on a personal level:

There's something, a draft and grief,² which instead of weakening seems to grow stronger with the years ... Isn't this draft pulling toward the past in the end an attempt to reach that sound place, no matter how far back it might be, where things are still whole, where it smells of grass and you see the rose and its labyrinth point-blank? I say place, but it's actually a time, a place in time. Some advice from me: Never, ever visit a place you left as a child after a long absence. It has been replaced, emptied of time, abandoned, ghostly. There. Is. Nothing. There. (Gospodinov 2022: 148)

² The morbid seductiveness of restorative nostalgia is even more transparent in Bulgarian owing to the more obvious phonetic similarity of the words, "тъга и тяга" (Gospodinov 2020: 184).

Autumn foregrounds the same kind of nostalgia as a leading motif in the discourse of British Europhobia, reconstructing the imperial past and the mythologized period of the Second World War as a “Golden Age” of British glory and national unity:

Rule Britannia, a bunch of thugs had been sing-shouting in the street at the weekend past Elisabeth’s flat. Britannia rules the waves. First we’ll get the Poles. And then we’ll get the Muslims. Then we’ll get the gyppos, then the gays. You lot are on the run and we’re coming after you, a right-wing spokesman had shouted at a female MP on a panel on Radio 4 earlier that same Saturday. The chair of the panel didn’t berate, or comment on, or even acknowledge the threat the man had just made. Instead, he gave the last word to the Tory MP on the panel, who used what was the final thirty seconds of the programme to talk about the real and disturbing cause for concern – not the blatant threat just made on the air by one person to another – of immigration. (Smith 2017: 197)

This, in turn, parallels the farcical scenes in *Time Shelter* of historical reconstructions of mythologized periods in the Bulgarian past: of “life as a reenactment” (Gospodinov 2022: 123). Absurd and kitschy, these “tragicomedies dell’arte” (193, 287) lay bare the sinister face of nostalgia as a tool of political manipulation. Restorative nostalgia, it turns out, is not the preservation of memory and history, but their falsification – the manufacturing of seductive simulacra which destroy any meaningful perceptions of time. As the enigmatic Gaustine, Gospodinov’s alter ego in the novel, puts it:

And so began the mass doubling of the happened and the unhappened... In ever more detail, ever closer to the real events, sometimes even more real than the originals. And no one could discern which was real and which was the likeness anymore... (Gospodinov 2022: 265).

The project of homogenization of national memories and narratives is predicated on exclusion and the suppression of difference – which eventually threatens the very coherence sought. At a pivotal moment in Smith’s novel, the conflicting narratives that fuelled the post-Brexit referendum mayhem are rendered as follows:

All across the country, there was misery and rejoicing. ...

All across the country, people felt they’d really lost. All across the country, people felt they’d really won. All across the country, people felt they’d done the right thing and other people had done

the wrong thing... All across the country, people felt legitimized. All across the country, people felt bereaved and shocked. All across the country, people felt righteous. All across the country, people felt sick. All across the country, people felt history at their shoulder. All across the country, people felt history meant nothing. ... All across the country, people threatened other people. All across the country, people told people to leave... All across the country, the country split in pieces. All across the country, the countries cut adrift. ... All across the country, the country was divided, a fence here, a wall there, a line drawn here, a line crossed there ... (Smith 2017: 59 – 61)

Your time's over. Democracy. You lost.

It is like democracy is a bottle someone can threaten to smash and do a bit of damage with. It has become a time of people saying stuff to each other and none of it actually ever becoming dialogue.

It is the end of dialogue. (Smith 2017: 112)

In a very similar way, *Time Shelter*'s fictional referendums on which decade in the past century each European country should return to is fraught with hatred and strife:

The past was rising up everywhere, filling with blood and coming to life. A radical move was needed, something unexpected and prescient, which would stop this irresistible centrifugal force. The time for love had ended, now came the time for hate. If hate were the gross domestic product, then the growth of prosperity in some countries would soon be sky-high. (Gospodinov 2022: 124)

Both novels probe the contemporary uses of the concepts of “democracy” and “the nation”, as well as the perniciousness of referendums in which crucial decisions are driven by blind affect and fabricated collective memory. These are prime manifestations of restorative nostalgia as cruel nostalgia – indeed, of cruel optimism and cruel nostalgia rolled into one, compromising the possibility for meaningful existence in the present. Gospodinov has created his own metaphor for this hybrid between cruel optimism and cruel nostalgia, transported in the novel from his own short story, “Blind Vaysha” (Gospodinov 2001). This is the “Blind Vaysha Syndrome”, named after the girl who sees only the past with her left eye and only the future with her right. In other words, “the ability (and misfortune) to see the world in its before and after at one and the same time, but never in its present, here and

now” (Gospodinov 2022: 260). It is characterized by a “painful sense of not belonging to any time, quick jumps between past and future, functional blindness despite having normally functioning pupils, attempts at self-harm and suicidal tendencies” (Gospodinov 2022: 260).

Without giving it a particular label, Ali Smith diagnoses practically the same “disease” when she writes about the willing surrender of the ability to see “what’s happening right in front of our eyes” (Smith 2017:175). What is more, her emphasis is on the ethical implications of such a blindness which denies the validity of other pasts, the reality of other imagined communities of shared memories, thus suppressing their right to a present and a future, reducing the “space of play with memorial signs to a single plot” (Boym 2001: 43) – or, as Gospodinov’s narrator puts it, forcefully asserting the past “only in the singular” (Gospodinov 2022: 127).

Restorative nostalgia strives “to revisit time like space” (Boym 2001: XV), “to conquer and spatialize time” (Boym 2001: 49). Both novels have their tropes for such spatially reconstructed, frozen time. In *Time Shelter* this is the time clinic, which initially caters for individual Alzheimer’s sufferers, offering them the comfort of returning to the point in their past where they felt the happiest. Soon, however, the monster of restorative nostalgia breaks out and transforms the map of Europe into “time-nations”, homogenized, through farcical referendums, as reconstructions of imagined epochs of national triumph and prosperity (Gospodinov 2022: 246).

In *Autumn*, the overarching spatial metaphor for restorative nostalgia is the antique shop – “the junkshop of the past”. Going in is like “entering what you think is going to be history and finding endless sad fragility” (Smith 2017: 218). But eventually the metaphor is literalized and the junk of the past is weaponized, when the protagonist’s mother stockpiles “junk missiles” from her beloved antique shops with which she bombards the electric fence of the newly-built refugee detention camp (Smith 2017: 254 – 255). The past and its memories are transformed into a means of declaring one’s position in the world, here and now.

The ambivalent attitude to the past and of human longing for revisiting it cuts right through both novels. The past is repeatedly portrayed as a beast, as pestilence and poison, or as ephemeral and worthless – but also as the very warp of identity and a vital resource for intervention into the present. Looking back turns us into pillars of salt (Gospodinov 2022: 277 – 278), but nostalgia is also what inflates Odysseus’s sails and takes him back home, “because of something specific and trifling, which he called hearth-smoke, because of the memory of the hearth-smoke rising from his ancestral home. ... The past is not the least bit abstract; it is made

up of very concrete, small things” (Gospodinov 2022: 112). Humans are wired for nostalgia; it manifests, as Svetlana Boym observes, our refusal “to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition” (Boym 2001: XV). Or, as Gaustine puts it, “A person is not built to live in the prison of one body and one time” (Gospodinov 2022: 241). But in order to avoid becoming a tool of manipulation and destruction, nostalgia needs to be self-conscious and self-ironic, in other words, reflexive nostalgia – “a playground, not a graveyard of multiple individual recollections” (Boym 2001: 54), “present[ing] an ethical and creative challenge” (Boym 2001: XVIII).

Ultimately, and despite the urge to break free from the morbid obsession with the past, *Autumn* and *Time Shelter* yield to the kind of *algia*, or ache, for the past, which doesn’t mummify it or raise it as a monster but weaves it meaningfully into the present, increasing “the emancipatory possibilities and individual choices, offering multiple imagined communities and ways of belonging” (Boym 2001: 42). This inevitably drives the two novels into a self-reflexive exploration of the ethics of writing, of creating multiple narratives rather than a single teleological plot. As one of the central characters in Smith’s novel puts it, “whoever makes up the story makes up the world. ... So always try to welcome people into the home of your story. ... And always give them a choice – even those characters ... who seem to have no choice at all. Always give them a home” (Smith 2017: 120). In Gospodinov’s “Epilogue”,

Novels and stories offer deceptive consolation about order and form. Someone is supposedly holding all the threads of the action, knowing the order and the outcome, which scene comes after which. A truly brave book, a brave and inconsolable book, would be one in which all stories, the happened and the unhappened, float around us in the primordial chaos, shouting and whispering, begging and sniggering, meeting and passing one another by in the darkness. (Gospodinov 2022: 299)

The two novels are very nearly this kind of book, with their blending of personal history and a broad historical panorama, with their collage technique and genre mixing – from social satire to dystopia and surrealism, incorporating documentary record, the philosophical and academic essay, the diary entry and the current-affairs reportage, embracing the archetypal and the topical, bursting with quotes and allusions to centuries of European literature and art, vibrant with a myriad other voices which argue and harmonize within their confines. They are the fractured narratives our fractured present needs to make sense of itself.

REFERENCES

- Berlant 2011:** Berlant, L. *Cruel Optimism*. Durham and London: Duke University Press, 2011.
- Boym 2001:** Boym, S. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Eaglestone 2018:** Eaglestone, R. Cruel nostalgia and the memory of the Second World War. // *Brexit and Literature: Critical and Cultural Responses*. Ed. R. Eaglestone. Abingdon and New York: Routledge, 2018, 92 – 104.
- Gospodinov 2001:** Господинов, Г. Сляпата Вайша. [Gospodinov, G. Slyapata Vaysha.] // *И други истории*. Пловдив: Жанет 45, 2001.
- Gospodinov 2020:** Господинов, Г. *Времеубежище*. [Gospodinov, G. Vremeubezhishte.] Пловдив: Жанет 45, 2020.
- Gospodinov 2022:** Gospodinov, G. *Time Shelter*. Transl. Angela Rodel. London: Weidenfeld & Nicolson, 2022.
- Preston 2016.** Preston, A. *Autumn* by Ali Smith – ‘the first serious Brexit novel’. // *Financial Times*. 14 Oct. 2016. <<https://www.ft.com/content/0e227666-8ef4-11e6-a72e-b428cb934b78>> (12.12.2023).
- Smith 2017:** Smith, A. *Autumn*. Penguin Books, 2017. (1st ed. London: Hamish Hamilton, 2016.)

***ЧУЖДИ ЛИТЕРАТУРИ
МИТОЛОГИЯ И КИНО***



DOI 10.69085/ntf2024c113

**ПАСТОРАЛНИТЕ ЗООМОРФНИ ОБРАЗИ
ПРИ МОДЕРНИСТИТЕ И ТВОРЦИТЕ
ОТ РАННИЯ РУСКИ АВАНГАРД**

Дияна Николова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**PASTORAL ZOOMORPHIC IMAGES IN MODERNISTS
AND IN RUSSIAN EARLY AVANT-GARDE ARTISTS**

Diyana Nikolova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The article outlines some important trends related to the use of the bucolic zoomorphic code by Russian artists in painting and literature from the second half of the 19th century to the 1920s. The main focus is on the presence and the ways in which the images of the cow and the pig, which were uncharacteristic of the works of Western European modernists and representatives of the early avant-garde, were exploited in Russian art.

Key words: M. Larionov, D. Burluk, V. Kamensky, K. Malevich, W. Kandinsky, S. Yesenin, A. Mariengof, I. Severyanin, A. Kruchyonykh

Един от интересните въпроси, свързани с присъствието на пасторалното в културата през XIX и първите десетилетия на XX век, е доколко и как европейските модернисти и творците от ранния авангард ползват буколическия зооморфен код. Диалозите между творците по тази тема са много. Те са открити и по отношение на заварената традиция – картините на реалисти и натуралисти, изобразяващи сцени от селския живот. Голяма част от академичните художници са

анималисти¹, радващи се на високи оценки от художествената критика, на почетни награди и отличия. Десетки техни картини изобразяват пастири с крави, овце, кози. В повечето от тях не присъстват песенните агони на пастирите сред идилична природа, а трудови дейности. Такива картини, създавани главно през втората половина на XIX век, по нов начин естетизират неурбанизирания свят, станал далечен и екзотичен за зрителите от мегаполисите не по-малко от жанровата живопис на ориенталистите, която е в разцвет през същите десетилетия. Картините са доста еднотипни, съобразени с пазара на живописца и с вкусовете, отразени на ежегодните парижки Салони (*Salon de peinture et de sculpture*). В руската култура от този период се открояват идиличните селски пейзажи на Михаил Константинович Клодт, в които е устойчиво присъствието на крави², както и картините му, свързани с жанровата живопис. Традициите са заложили с творците от школата на Алексей Венецианов, с передвижниците, с Владимир Маковски, Николай Маковски, Валентин Серов³.

С оглед на тази тенденция в живописца може да се констатира, че пасторалното през XIX век лесно „преминава“ в социалното, както и в „екзотичното“. То прекрочва границите на метажанра, конструиран от елинизма насетне (а в живописца – от Ренесанса) – *условен идеален свят, различен от реалността*, и се превръща в реалистичен разказ за селото, съвременното и социалните напрежения в обществото; в свят отдалечен от Теокритовата литературна Сицилия, от литературната и живописната Аркадия. В този свят вече няма надпявания на пастири край стадата им, любовна нега и философски беседи. Не е открит и пасторалният темпорален код – обед/следобеден летен зной, часът на Пан, когато пастирите си почиват под сенките на дърветата. Отсъстват и музикалните инструменти за разлика от битови предмети, свързани с трудовия делник – хурка, рало, лопата, сърп, кобилица,

¹ Констан Тройон, Роза Боньор, Гюстав Курбе, Жул Дюпре, Жул Бастиен-Льопаж, Жулиен Дюпре; анималисти от мюнхенската школа като Йохан Волц, Антон Брайт, Кристиан Мали.

² *Стадо у реки в полдень (Стадо край реката по обед, 1869); Сумерки (Здрач, 1869); Возвращение стада в деревню (Завръщане на стадото в селото, 1870); Коровы (Крави, 1874); Коровы под деревьями (Крави под дърветата, 1870-те); Пейзаж с коровами (Пейзаж с крави, 1878); Коровы на водопое (Крави на водопой, 1879).*

³ Вл. Маковски – *Пастушки (Пастирки, 1903), Стадо на берегу реки (Стадо на брега на реката, 1895); Н. Маковски – Отдых на жатве (Почивка по време на жътва, 1871); В. Серов – Волы (Волове, 1885), Стадо. Домотканово (Стадо. Домотканово, 1890-те); Октябрь. Домотканово (Октомври. Домотканово, 1895).*

ведра за мляко, шишове за плетене. В заглавията на доста пейзажни и анималистични творби присъства „идилия“, „пасторална сцена“, „пасторален пейзаж“, но често става дума за пейзаж с домашни животни, т.е. знак за пасторалното вече са само рустикалната природа и животните. През втората половина на XIX век пасторалните сцени се освобождават от литературното и библейското съдържание, носено векове наред, и се превръщат в реалистичен тип пейзажи със селяни и животни или само с животни.

Когато **модернистите** през XIX век пресъздават красиви селски местности с пастири сред полето, новаторствата им най-често са във формален план – презентират се *нови стилове*. Често става дума за естетизиране на „дивото“, селското, за откриване на собствен „земен рай“ в провинцията. НеопрIMITивизмът, появил се в краевековието с постимпресионистите, с Пикасо и с руските авангардисти в първото десетилетие на XX век, е свързан с интереса към непосредственото, наивното, детското, декоративното, а това задава отново системен интерес към нов тип изображения на селото, пастира, домашните животни. При Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Давид Бурлюк присъстват „груби“ битови сцени, както и редица зооморфни образи, свързани с пастира, със селото. Изображенията са в духа на лубочната картина, иконата, „селското изкуство“ – в противовес на реалистичната живопис от това време, представяща идеализирани сцени от селския живот. Картините на дръзките и оригинални новатори Д. Бурлюк и М. Ларионов са реплика към тази установена традиция в живописата. Те са съзвучни и с новите концепции за поезията в първите десетилетия на XX век, огласени при Алексей Кручоних в *Новые пути слова (Новите пътища на словото, 1913)* през идеята поетическото слово да подчертава дисонансите и чисто първобитната грубост.

През знаковата 1912 година⁴ Велимир Хлебников заявява: „Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью“⁵. Възроденият интерес към сюжети с буколически зооморфни образи е свързан с транспонирането на този метажанр в изкуството на авангарда, интерпретиран през делничното, грубото, прозата на живота. Налице е и творчески агон с романтиците и със символистите, с визията им за буколи-

⁴ През 1912 година се състоят първите две изложби на „Ослиный хвост“ и втората изложба на „Бубновый валет“, където са представени абстрактните творби на Кандински, картини на Матис и на кубистите.

⁵ „Ние искаме словото смело да последва живописата“. Цит. по Хлебников 2005.

ческият жанр, за Аркадия (с Мережковски⁶, Владимир Панаев, след това и с Вячеслав Иванов и съвременниците му). Това съзнателно лишава пасторала от философския му потенциал, граден векове наред; взривява жанрови и стилови канони, провокира рецепиентите.

Като цяло западноевропейските модернисти, при които е откритим пасторалният зооморфен код⁷, не създават епатажни творби, а идилични визии за преиндустриален рай, решени през нови стилове – постимпресионизъм, синтетизъм, поантилизъм, фовизъм. През първите десетилетия на ХХ век творци, свързани с различни стилове в живописа, ползват активно зооморфния код, встъпват и в интересни диалози помежду си. Част от творбите са създавани по едно и също време. През 1911 година Михаил Ларионов рисува *Кънеци се с небесносиня коза*, Наталия Гончарова – *Синята крава*, Франц Марк – *Жълтата крава*. Появяват се зелените и сините крави и коне редом със селяни и селянки при Д. Бурлюк; кравите и сините коне на Ф. Марк (вкл. в *Пастури*, 1912); *Крава* (1910) на В. Кандински, *Три крави* (1912) на Ф. Марк, а скоро след това – *Крава и цигулка* (1913) на К. Малевич и *Вселенската крава* (1913) на Франц Марк.

Авангардистите в Русия и в Западна Европа се насочват и към митическия образ на космическата крава. След миметичната жанрова живопис и авангардното немиметично изкуство започва да борави с буколическото, но с нови цели, презентирайки нови художествени „езици“, естетически и философски идеи. Част от творбите са епатажни жестове към многовековната пасторална традиция, към жанровата живопис и към съвременните буржоазни естетически нагласи за изкуството – картините на М. Ларионов (*Воли на отдыхе; Свинопас; Синяя свинья; Пастораль, турецкая идиллия; Купальщицы с голубой козой*) и на Д. Бурлюк (*Женщина с синей коровой; Женщина и корова; Деревня; Доярка с коровой; Баба с красной и зеленой коровой; Женщина с коровой; Женщина с двумя ведрами; Женщина в желтом платке и корова* и др.). В тях е въплътен духът на авангарда – с идеята за „грубото“, „примитивното“, „дивото“ и като светоусет, и като живописен израз.

Редица творби от същия период имат характера на носталгичен спомен за детството, за идиличния роден край – селото при Ларионов и Гончарова, Витебск на Шагал; Моевка на Малевич. Ларионов често

⁶ Дм. Мережковски превежда романа на Лонг през 1895 година, пише предговора *О символизме „Дафниса и Хлои“*.

⁷ Пол Гоген, Жорж Сьора, Пол Серюзие, Емил Бернар, Ван Гог и др.

рисува Тираспол, спомените за селото Малевич отразява и в кубофутуристичния си период, свързан с т.нар. от него „заумен реализъм“. Същото се отнася и за живописната вселена на Шагал, който често се „завръща“ към Витебск.

Много интересни са картините на Михаил Ларионов с кравари, козари и свинари на пасторален фон⁸. През 1908 година Давид Бурлюк кани Ларионов в село Чернянка, където двамата творят съвместно. От това време в картините им се появяват кози, крави, бикове, прасета. През 1908 година Д. Бурлюк създава *Волы (Волове)* – картина, близка до стила на Матис, с чиито творби той се запознава от лекцията на Сергей Шчукин. *Свиньи (Свине, 1906)*, *Волы на отдыхе (Почиващи си волове, 1908)* и *Гуси (Гъски, 1908)* М. Ларионов рисува в стила на френския импресионизъм. Той провокира зрителя да се възхищава на майсторския рисунък, а не на „ниския“ обект на изображение (прасета, волове, гъски), неприсъщ на западноевропейските импресионисти.

Прасето е доминантен зооморфен образ в живописния свят на Михаил Ларионов. В буколическата литература от Теокрит насетне, както и в пасторала в живописата не присъстват свинари и прасета. Свинаярите са свързвани с най-непривлекателен труд, с най-ниското съсловие, макар в мито-епическата традиция това занимание да е характерно и за герои, и за персонажи, оказващи важна помощ на героите (напр. „свинаря божествен“ Евмей в *Одисея* на Омир⁹). Прасето се появява системно при Ларионов – в *Лошади с пастухом* (ок. 1900), в *Свиньи* (1906), *Свинар* (1906/1909), *Деревенские купальщицы* (1909), *Цыганка в Тирасполе* (1908), *Прогулка в провинциальном городе* (1909), *Синяя свинья* (1909/1910) и др. В *Цыганка в Тираспол* прасето се вписва в делничния пейзаж на бедния квартал (в картината е видимо влиянието на Гоген). В *Къпеци се селянки* (творба, белязана от стила на Пикасо) прасето е знак за селското, докато в *Разходка в провинциален град* (в стил нео-

⁸ *Лошади с пастухом (Коне с пастир, ок. 1900)*; *Свинопас (Свинар, 1906/1909)*; *Свиньи (Свине, 1906)*; *Синяя свинья (Синята свиня, 1909/1910)*; *Деревенские купальщицы (Къпеци се селянки, 1909)*; *Пастораль, турецкая идиллия (Пасторал, турска идиллия, 1911/1912)* и др.

⁹ Омир, *Одисея*, XIV. 8, 48, 55, 165, 401, 413. В британската средновековна култура такъв е героят Тристан, пасъл свинете на крал Марк. Негативната представа за прасето присъства в Омировия разказ за магьосницата Кирка, която превръща спътниците на Одисей в прасета и ги затваря в своя свинарник (*Одисея*, X. 234 – 240, 282 – 283). Тяхната жалка животинска природа (Кирка им оставя само човешки разум) е многократно описана в десета песен на *Одисея*.

примитивизъм) то е в центъра на композицията и е контрапункт на претенциозния буржоазен начин на живот, демонстриран по улиците на градчето с неговите кафенета и фланьори, облечени по последна столична мода. *Синята свиня* (в стил неопримитивизъм) представя свиня и селянка с ведро, с гръб към зрителя, работеща в градината, така че само „материалната долница“ доминира в изобразеното грубо ежедневие на човека. Прасето е синьо, земята – малиновочервена.

В западноевропейската живопис от краевековието прасето се появява много рядко – в сцени от Бретан на Гоген (*Le gardien de porcs, Bretagne/Свинар, Бретан, 1888*) и на Серюзие (*Bretagne donnant à manger aux cochons/Бретонска жена храни прасета, 1889*), а по-късно – и при немския експресионист Франц Марк (*Schweine/Прасета, 1912; Schweine unter einem Baum/Прасета под дърво, 1913*). При Михаил Ларионов то не е случаен живописен обект, особено ако контекстуализираме творбите и с оглед на политическите събития в Русия от 1905 – 1907 година насетне.

И в поезията на **Игор Северянин** се появява прасето – като контрапункт на високото изкуство, на твореца (*Поэту, 1907; Интродукция, 1918; Поэту, 1922*). В *Към поета* (1907) той заявява, че творецът трябва да следва пътя си и не трябва да търси одобрение, защото ласкателството е само за робите. В *Интродукция* поетът и тълпата са представени през образите на славея и на прасетата, търсеци сладост в копанята с храна, а не в руладата от клони („Ищи, свинья, услад в корыте, / А не в руладах из ветвей! Я – соловей, и, кроме песен, / Нет пользы от меня иной“). В *Към поета* (1922) Северянин заявява, че лирата трябва да замлъкне, защото поезията не е за горили. Лишените от поетически сетива хора той сравнява с тъпо грухтящи прасета, възхищаващи се на сочните месински портокали („Этот люд во всех твоих терцинах / Толк найдет не больший, – знаю я, – / Чем в месинских сочных апельсинах / Тупо хрюкающая свинья...“).

Активната употреба на зооморфния код при **руските авангардисти** от първите десетилетия на ХХ век показва унисон между живописци, поети и писатели. По нови начини се манифестират универсални ценности, говори се за твореца и изкуството.

През 1910 година **В. Кандински** създава картината си *Корова (Крава)*. По това време пише и *О духовном в искусстве (За духовното в изкуството)*, където разсъждава над природата на цветовете и въздействието им. Там е известната му констатация, обвързваща крава и зелен цвят:

Пасивността е най-характерното свойство на зеления цвят, при това свойството е като че ли нарушено в известен смисъл от затлъстяване и самодоволство. Затова в царството на цветовете абсолютно зеленият цвят играе роля, подобна на буржоазията в човешкия свят – неподвижен, самодоволен, ограничен във всяко отношение елемент. Зеленият цвят прилича на тлъста, много здрава неподвижно лежаща крава, която може само да дъвче дъвка и да гледа на света с глупави, тъпи очи.

(Кандинский 1910: 70)

Една от посоките на осмисляне на образа на **кравата** при руските творци е аналогията със самодоволния и ограничен еснафски свят, който в ценностната скала на модернизма е знак за еднообразие и смърт, т.е. кравата вече не е непременно рустикален образ, символ на руското. Другата посока е свързана с активното транспониране на пасторала при авангардистите. В руската култура селото и руският бит, свързан със земята и животните, са доминантни теми на много творци. През тях се мисли и говори за *родното*. Преди авангардистите да взривят тези традиционни образи на *руското*, идиличните сцени от провинцията доминират в десетки живописни и литературни произведения, в които активно присъства кравата. Третата посока за осмисляне на зооморфните образи при авангардистите е митологичната. Научният дискурс се сродява с митологичния, през конкретното, превърнато в знаци, се говори за универсалното, за вечните и незрими същности в света. Соларни символи като бик и крава участват в градежа на ново времепространство, стават репрезентация на идеите за времето и вечността.

В картината *Корова в Москва (Крава в Москва, 1912)* на Кандински кравата се превръща в сценичен персонаж, поставен под светлините на прожектора като на циркова арена, сред театрален декор. Тя отправя и към емблематичен образ, свързан с руската провинция, със селото, както и към Бавария („световете“, обитавани от художника). През 1913 година М. Ларионов демонстрира принципите на лъчизма и една от манифестните му творби е *Лучистая корова (Лъчиста крава, 1913)*. През същата 1913 година **К. Малевич** създава *Корова и скрипка (Крава и цигулка)*, с която започва серията му „алогични творби“. Кравата е поставена като лък върху струните на цигулката, приканвайки зрителя да строи свои семантични редове, включително и на фонетична основа: *смычок* (лък на музикален инструмент), *мучание* (мучене), *муу*, *музыка* (музика). Това задава връзки на абстрактно ниво: цигулка, музика, звук; пасторално – музическо; крава – пастир – музика – песен; струнни (аполонически) инструменти – пас-

тир (вкл. Аполон Номий). Малевич говори за алогизма, за новите функции на предметите, които попадат в света на картината, за анти-миметизма на новото изкуство, демонстриращо разрыв между изобразено – натура. Картината е съпроводена с коментара му: „алогична съпоставка на две форми – „цигулка и крава“ – като момент от борбата с логизма, естествеността, еснафския смисъл и предразсъдъци“ (цит. по Сарабьянов, Шатских 1993: 76).

По същото време в сборници като *Садок судей II* (1913)¹⁰ е много пестелива и употребата на препинателни знаци. Новото поколение поети радикално преосмисля употребата им. Неговите емоции се изразяват по нови начини. К. Чуковски разсъждава и над този въпрос, ползвайки образа на кравата:

Ведь и рев тоскующей коровы, и вой неврастеника – пса суть такие же заумные речи, а как проникают они в душу, – лучше всяких лиризм и поэм. [...] Мы действительно можем без слова, одними лишь заумными воплями, излить свою душу в поэзии! (Цит. по Чуковский 1969: 202 – 239).

(И ревят на тъгуваща крава, и воят на неврастеника куче са такива заумни речи, а как проникват в душата – по-добре от всякакви лиризи и поези. [...] Ние действително можем без думи, само със заумни вопли, да излеем душата си в поезия!)

През 1913 година Малевич илюстрира футуристичния сборник на **Алексей Кручоних** *Поросята (Прасенца)*, включващ заумни прозаически текстове на 11-годишната Зина В.¹¹, последвани от текстове на Кручоних. Заглавието *Прасенца* е базирано на разказа на Зина В., в който присъстват прасето и звуците, които то издава:

В кармане у меня были 4 свиньи. я очень гордилась.
визжат – есть хотят. сбежались люди.
– что такое? какой крик?
свиньи ... отвечаю я...

¹⁰ Заглавието *Садок судей* е предложено от В. Хлебников. То е многозначно. *Садок* означава *градинка* (умалително от „сад“), както и *развъдник* (изкуствен водоем), а като словосъчетание е свързано и с „училище за съдии“, където „съдии“ вероятно са самите новатори поети. Асоциациите могат да са и по линия на Епикур и неговата философска школа, наречена „Градина“.

¹¹ Литературна мистификация, целяща да подчертае детското (детская заумь), инфантилното, примитивното. Темата за прасетата и за помийната яма напомня за водещи теми при А. Кручоних, включително и в лирическите му фрагменти в сб. *Поросята*.

(Крученых 1913: 4)

(В джоба ми имаше 4 свине. аз много се гордеех. / квичат – да ядат искат. дотичаха хора. / – какво е това? какъв вик? / свине ... отговарям аз...)

В сборника има и буколически определения за цикадата, които в случая „алогично“ се отнасят към мечок, който „пие утринна роса, къпе се в лъчите на слънцето“, което му е дало „златен блясък на върха на опашката“ (Крученых 1913: 5). Накрая мечокът и приятелят му сом попадат в помийна яма. Така напълно различни, самотни и захвърлени в буржоазното общество чувстват себе си и бюджетляните, отправящи дръзко предизвикателство към света. На финала на сборника Кручоних заявява, че „баячите бюджетляни“ за първи път дават на света стихове на заумен, вселенски и свободен език. Сред тях са и поместените в сборника стихотворения *Весна гусиная* и *Русь*, скандализиращи читателя с образа на майката свиня¹².

Корней Чуковски в статия от 1913 година (*Эго-футуристы и кубофутуристы*) говори за свинофилството, в което обвиняват Кручоних, за новата естетика (эстетика гниения), за афинитет към дисонанси, хаотична грубост и мерзост – като борба с официалното изкуство и неговата сладникавост, където Аполон внушава само отвращение на новите творци с техния афинитет към дивото, към образност, свързана с прасета, кал, тор. Напрегнатата предреволюционна атмосфера и естетиката на новото поколение творци той определя като „епохата на Кручоних“.

По същото време **Давид Бурлюк** създава серия картини, изобразяващи в стил неопрIMITИВИЗЪМ пасторални сцени¹³, а по-късно – и интересен портрет на Сергей Есенин. На него поетът е представен на

¹² Русь

в труде и свинстве погрязая
взрастаешь сильная родная
как та дева что спаслась
по пояс закопавшись в грязь
по темному ползай и впредь
пусть сияет довольный сосед.

(в труд и свинство окаляна / израстваш силна родна моя / като онази дева, която се спасила / до кръста затънала в калта / пълзи по тъмното и занапред / нека сияе довольният съсед!)

¹³ *Зеленая корова* (*Зелената крава*); *Лошадь-молния* (*Кон-мълния*, 1907); *Крестьянка и лошадь* (*Селянка и кон*, 1910); *Последняя корова* (*Последната крава*); *Женщина с четырьмя глазами и курицей* (*Жена с четири очи и кокошка*, 1912); *Женщина с красной коровой* (*Жена с червена крава*); *Женщина с коровой* (*Жена с крава*).

фона на жълта вятърна мелница, къщи, зелено дърво и зелена крава, вероятно заради известната фраза на Есенин „хотим поставить памятник не Марксу, а корове“ („искаме да поставим паметник не на Маркс, а на крава“). И Маяковски (*Как делать стихи?*, 1926) перифразира този откъс от *Ключи Марии* (1918) на Есенин.

Авангардистите в Русия често ползват образа на кравата, когато оповестяват новаторските си идеи. В статията *Аполон в схватка (живописца в поезията, 1919)* А. Кручоних заявява:

Поэзия что такое?
Укража дойное молоко
А корова?!!!!
Слово!
А бык????
Язык!

(Поезията какво е? / Кражба дойно мляко / А кравата?!!!! / Дума! / А бикът???? / Език!) (Цит. по Крученых 1923¹⁴).

Той отбелязва, че „четириногите“ думи са последвани и от по четири препинателни знака – въпросителни, удивителни. И настоява, че *театър* се римува с *крава*. В писмо до А. Г. Островски описва скандал от 1912 година по време на събиране на творците от „Бубновый валет“ и пише следното:

От лебезящих штампов
обалдел я до того,
что стал рифмовать
театр и корова!
Это меньший вздор,
чем *сны – весны*
любовь и кровь –
сплошная у музы борода!¹⁵ (Цит. по Сухопаров 1994: 229).

(От угоднически щампи / затъпях дотолкова, / че почнах да римувам / *театър и крава!* / Това е по-малка глупост / отколкото *сънища – пролет / любов и кръв – / брадясала е музата!*)

¹⁴ Статията *Аполон в перепалке (живопись в поэзии)* първо е публикувана в сб. „Миллиорк“, 1919.

¹⁵ Стихът „сплошная у музы борода“ може да се преведе буквално, а в преносен смисъл може да означава и *остаряла муза* (брадясала), както и „музата ми вече съвсем подивя“ (обрасна, брадясала).

През 1913 година и Осип Манделщам създава стихотворение, където игрово се появява крава:

Кушает сено корова,
А герцогиня желе,
И в половине второго
Граф ошалел в шале.

(Яде сено кравата, / а херцогинята желе, / и в един и половина / графът полудя в шалето.¹⁶)

Още през 1909 година в стихотворението *Вы помните о городе, обиженном в чуде* (*Помните ли града, оставен без чудо*¹⁷) **Велимир Хлебников** с носталгия съпоставя два „свята“ – този от близкото минало и съвременния индустриален свят. Описва пасторалния пейзаж със стадата и пастирите, свирещи на духови инструменти („пастух с свирелью сельской“, „пастух с свирелью из березовой коры“), и този на съвременна Москва, обвита от промишлен черен дим, където кравите вече не минават през реката, над която са прострени железни мостове. Кравата присъства и директно („Где отражался в водах ответ коровьих ног“ – „Където се отразяваше във водите отблясък на кравешки крака“), и през топоними – стари имена на московски улици („Журчащий брод“, ул. „Коровий брод“¹⁸).

Сред футуристичните провокации е и *Танго с коровами* (*Танго с крави*, 1914) на **Василий Каменски**, където още заглавието демонстрира алогизъм, обединявайки съвременен танц с крава – *танго* и *крава*, като цяло и *селското* със *съвременното* (крава – железобетонни сгради, аероплан).

През това десетилетие и при **Сергей Есенин** се появява буколическа топка, както и образът на кравата: в „*Я пастух, мои палаты...*“ (*Аз съм пастир, моите палати...*, 1914), *Корова* (*Крава*, 1915), *Преображение* (1917). Стихотворението *Крава* представя последните дни на стара крава, очакваща заколение – участ, постигнала и белоногото ѝ

¹⁶ „Ошалеть“ – да изгубя разсъдък си; „шале“, „шалэ“ – малка извънградска къща, шале (фр. chalet – пастирска къща, а от XVIII век – и парков павилион в пасторален стил).

¹⁷ В коментарите се посочва, че „обиженном в чуде“ е свързано с това, че няма поетически легенди за възникването на град Москва (вж. Хлебников 1986). Наименованието на р. Москва се извежда от „Коровья река“ – теория, поддържана от историка проф. Василий Ключевски в края на XIX в.

¹⁸ Името „Коровий брод“ е свързано с брод на река Яуза, през който пастирите са водели стадата крави.

теленце, но завършва с поетичното: „Снится ей белая роща / и травяные луга“ („Присънват ѝ се бяла горичка / тревисти ливади“). Военната 1915 година е тежка за Русия и усещането за край, за крах и смърт носи и стихотворението на Есенин, за когото един от символите на Русия е именно кравата.

Аз реших, че Русия трябва да е показана чрез кравата. Конят не е така характерен за нас. Погледни на картата – всяка страна е показана различно: там има магаре, камила, слон ... А при нас какво? Крава! Без крава няма Русия.

(Есенин 1967: 154)¹⁹

И в *Инония* (1918) се появява „коровий бог“, свързан със старата Русия. В *Не напрасно дули ветры* (*Ненапрасно духаха ветровете*, 1917) в природното описание отново присъства кравата – вече в космически план, през *небе – крава и слънце – теле*: „Отелившееся небо / Лижет красного телка“ („Отеленото небе / ближе червеното теле“). И в *Преображение* присъства телицата, „Телица-Русь“. За този поетически образ на Есенин пише и Ходасевич:

Небето е крава. Урожаят – теле. [...] Завръщайки се към този образ след революцията, Есенин внася в него съществена промяна. Телето се ражда от кравата, както урожаят от земята. [...] Получава се нов образ: земя – крава. Образ древен, не от Есенин създаден. Но Есенин сам, по свой път попада на него [...] Оттук и простите отъждествявания: ако земята е крава, то всички признаци на това понятие могат да бъдат пренесени на понятието „родина“, и любовта към родината се олицетворява от любовта към кравата.

(Ходасевич 1997: 132)

В *Пастух* („Я пастух, мои палаты...“), описващо буколическия свят на пастира, се появява и знаменитият неологизъм на Есенин: „говорят со мной коровы / на кивливом языке“²⁰.

И в творческата вселена на **Владимир Маяковски** присъства образът на кравата. *Про Феклу, Акулину, корову и бога* (*За Фекла, Акулина, кравата и бога*, 1923) започва с „Нежно нещо е кравата. Кравата не може да оставиш без храна и подслон“²¹. Насетне историята с разболялата се крава извежда иронично поуката: не постъпвай като на-

¹⁹ Цит. по сб. *Есенин и русская поэзия*. Ленинград: Наука, 1967, с. 154.

²⁰ „Кивливый“ – от глагола „кивать“ – кимам.

²¹ „Нежная вещь – корова. / Корову не оставишь без пищи и крова“. Цит. по Маяковский 1957.

божната селянка Фекла, която се моли на бога за кравата си, а като Акулина („тетя-большевиха“), която разчита на модерно лечение от ветеринар, както партийните книжки я учат.

Тежките за Русия години, когато тя радикално променя облика си, отразяват много творби. „Старата“ Русия е свързана със селото, с дървените къщички и кравите, с монотонния ритъм на живота. Всичко рязко се променя с революциите и текстове като *Ключи Марии*²², а и стихотворения на Н. Клюев, С. Есенин и Вл. Маяковски отразяват това. И **Игор Северянин** обиграва буколическия топос. В *Мудростъ идиллии* (*Мъдростта на идилията*, 1924) е представена разходка сред идилична селска местност с животни (крава, теле, свиня). Тази игрива сцена отпраща и към картините на Ларионов и Бурлюк, пресъздаващи провинциалния живот и през образите на прасета и крави.

В дебатите за пътищата на изкуството, разгръщащи се активно през първите десетилетия на ХХ век в Русия, се включва и **Анатолий Мариенхоф**. Статията му *Корова и оранжерия* (*Крава и оранжерия*, 1922) още в заглавието си събира несъчетаеми обекти. Текстът започва с твърдението, че съвременната естетика е пуснала кравата в оранжерията, козата – в градината, т.е. делничното и занаятчийското – при високото изкуство, при прекрасното (Мариенгоф 2013: 643 – 644). Покъсно образът се разгръща: „О, да бяха само тези следи! Уви, ние помним не само следите от кравешките крака, кравешкия апетит, но и следите от храносмилането на кравите“ (Мариенгоф 2013: 643). Тромавата крава, символ на занаята и на утилитарното, е в локус, подобен на градината – в оранжерията с изискани цветя, символ на високото изкуство. Според Мариенхоф материалът за прекрасното и този за занаята е един и същ, важно е как творецът го използва. За него съвременното изкуство е разбита на две половини планета – едната е прекрасното в културата, а другата е изкуството на злободневния техницизъм. И през 1925 година в *Поэма четырех глав* (*И. У жолтых рек*²³) на Мариенхоф се появява образът на кравата, разгърнат през идеята за мисията на поета:

Его поэзия не дойная корова,
Он ей не выжимает вымя,
Не дёргает за розовые сиськи,

²² Заглавието е многозначно. Може да се преведе като *Ключовете на Мария*, *Изворите на Мария*, а доколкото в бележка самият Есенин пояснява, че Мария означава и *душа*, то заглавието може да е и *Ключовете на душата*, *Изворите на душата*.

²³ *При жълтите реки*. Вж. Мариенгоф 2002: 142.

Глубокие не наполняет миски
Звонящим желтым молоком.

– Но я не дойницей родился, а певцом.

(Поезията му не е дойна крава, / той не ѝ изстиска вимето, / не я дърпа за розовите цицки, / не напълва дълбоките ведра / със звънящо жълто мляко. / – Но аз не доячка съм роден, а певец.)

Във *Встреча* (1920, с посвещение на С. Есенин) Мариенхоф огласява:

Кличу:

„Гони сюда коров, овец и стада бычьи,

На тонких плечах нам неси вязанки

Зари,

Для нас береги в ладонях журавлиный крик

Осеннего спозаранка“.

(Мариенгоф 2013: 98)

(Викам: / „Гони тук кравите, овцете и стадата от бикове, / на тънки плещи ни носи сноповете / на Зарята, / за нас запази в дланите вика на жеравите / от есенното утро“)

В друго стихотворение, озаглавено също *Встреча* (от цикъла „Парижские стихи“, 1924 – 1925), печално иронично заявява, че поетът трябва да се спасява с бягство и да плува, когато е в блато; миналото и спомените от детството да остави на жълтите пасбища, където мършавата крава пасе пророческото слово, и ако не вложи пламък в стиха на възливилия пастир, за какво да се опечалява („Пусть тощая пожрет корова / Твое пророческое слово, / Не вложишь пламени стиха / В завшивевшего пастуха. / О чем печалиться?“).

Специфичните употреби на буколическото през първите десетилетия на XX век в Русия отразяват важни трансформации на пасторала, проследими от първото поколение символисти до първото поколение авангардисти. Авангардистите не се стремят към обективация на (не)видимото, а към проблематизиране на видимото и невидимото чрез автореферентност. И взривяват на всички нива буколическото, новаторски боравейки с буколическия код. Към това се прибавя и рефлексията им на политическите събития след 1905 година, на тези от 1917 година; на изчезването на „старата“ селска Русия и нейните разпознаваеми образи, конструирани и през пасторала. Носталгичният поглед назад, както и ироничните диалози с културната традиция съграждат многото образи на пасторалното в културата на руския Сребъ-

рен век. Активната и провокативна употреба на зооморфни образи подсказва не просто епатажните стратегии на ярки и оригинални творци, а и естетически, социални и политически позиции – в трудните и многолики първи десетилетия на ХХ век, белязани от революции, война, политически погроми и икономически кризи, а и от много интензивен художествен живот, в който агонално съществуват различни художествени направления, школи, стилове, авторски гласове.

ЛИТЕРАТУРА

- Есенин и русская поэзия.** [Yesenin i russkaya poeziya.] Сб. Ленинград: Наука, 1967.
- Кандинский 1910:** Кандинский, В. *О духовном в искусстве.* [Kandinskij, V. O duhovnom v iskusstve.] Цит. по ел. ресурс // <https://www.wassilykandinsky.ru/book-116-10-70.php> (15.12.2023).
- Крученых 1913:** Крученых, А. *Поросята.* [Kruchenyh, A. Porosyata.] СПб.: Свет, 1913.
- Крученых 1923:** Крученых, А. *Аполлон в перепалке (живопись в поэзии).* [Kruchenyh, A. Apollon v perepalke (zhivopis' v poezii).] // <https://traumlibrary.ru/book/kruchenih-milliork/kruchenih-milliork.html> (15.12.2023).
- Мариенгоф 2002:** Мариенгоф, А. *Стихотворения и поэмы.* [Mariengof, A. Stihotvoreniya i poemy.] СПб.: Гуманитарное агентство „Академический проект“, 2002.
- Мариенгоф 2013:** Мариенгоф, А. *Собрание сочинений в 3 томах.* Т. 1. [Mariengof, A. Sobranie sochinenij v 3 tomah. T. 1.] Москва: Книжный клуб Книговек, 2013.
- Маяковский 1957:** Маяковский, Вл. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах.* Т. 5. март – декабрь 1923. [Mayakovskij, Vl. Polnoe sobranie sochinenij v trinadtsati tomah. T. 5. mart – dekabr' 1923.] Москва: ГИХЛ, 1957.
- Омир 1971:** Омир. *Одисея.* [Omir. Odiseya.] София: Народна култура, 1971.
- Сарабьянов, Шатских 1993:** Сарабьянов, Д., Шатских, А. *Казимир Малевич: живопись, теория.* [Sarab'yanov, D., Shatskih, A. Kazimir Malevich: zhivopis', teoriya.] Москва: Искусство, 1993.
- Сухопаров 1994 (сост.):** Сухопаров, С. *Алексей Крученых в свидетельствах современников.* [Suhoparov, S. Aleksej Kruchenyh v svidetel'stvah sovremennikov.] München: Verlag Otto Sagner, 1994.

- Хлебников 1986:** Хлебников, В. *Творения*. [Hlebnikov, V. Tvoreniya.] Москва: Советский писатель, 1986.
- Хлебников 2005:** Хлебников, В. *Собрание сочинений*. Т. 6. [Hlebnikov, V. Sobranie sochinenij. T. 6.] Москва: ИМЛИ РАН, 2005.
- Ходасевич 1997:** Ходасевич, В. Некрополь. [Hodasevich, V. Nekropol'.] // Ходасевич, В. *Собрание сочинений*. В 4 томах. Т. 4. Москва: Согласие, 1997.
- Чуковский 1969:** Чуковский, К. Футуристы. [Chukovskij, K. Futuristy.] // Чуковский, К. *Собрание сочинений*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1969, 202 – 239.

**ФЛОРООБРАЗЪТ В БАЛАДАТА „ЛИЛИЯ“ ОТ К. Я. ЕРБЕН –
„ЖЕНА НА НОЩТА“ ИЛИ „ЦВЕТЕ НА ЖИВОТА“**

Таня Янкова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**THE FLORAL IMAGE IN K. J. ERBEN’S BALLAD “LILY”:
A WOMAN OF THE NIGHT OR THE FLOWER OF LIFE**

Tanya Yankova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The semantic aspects of the floral image of the lily in K.J. Erben’s eponymous ballad are the product of mythemes interpreted by the literary imagination. The folk-mythological motifs of the woman-lily are to be found in pagan beliefs and in Christian religious constructions of the world. In Erben’s text there are two modifications of motherhood. The instinct for creating and preserving life is countered by a mother’s cruelty and vengefulness; if the lily stands for the dynamic unity of floral and personifying characteristics, it is juxtaposed to hatred, which discredits womanhood in its core self-expression.

Key words: floral and personifying characteristics, space markers, re-naming

За особения художествен смисъл, който търси К. Я. Ербен, свидетелства фактът, че баладата със заглавие „Лилия“ е написана най-късно (в края на 50-те години на XIX в.) и поместена във второто издание на сборника „Китка“ („Kytice“, 1861). Символиката на цветето и епическата линия, която акцентира върху отделни наслоени в колективната памет представи, са в пряка връзка със създадения текст на „Върба“ („Vrba“, 1853). Известната и вече разработена тема за жената като същество на деня и семейството (според колективната норма) и на нощта, в която се проявяват индивидуални желания, тук присъства като проблем на възможната и не докрай изяснена взаимовръз-

ка между живота и смъртта, между видимия и отвъдния свят. Лилията, пораснала на гроба на мъртвата девойка, е продължение на неосъществения докрай живот; флорообраз, който става част от човешкия свят, носейки едновременно качества на растение и прояви на чисто женско и майчинско поведение. В този текст Ербен търси нови художествени реализации на релацията жена – цвете, като постига едновременно различие на формите (девойка, лилия) и акцент върху същностната връзка между тях. Динамичните отношения между флоралните и персонифициращите характеристики пораждат полисематичност и неуловимост на образа. За неговото формиране се оказват актуални придвижването от един топос към друг и тясно свързаното с промяната на мястото преименуване. Така чрез смяна на пространствени маркери и съответстващи им състояния се очертават основни моменти в епическата линия – смъртта, предшествана от поръката на девойката, въвеждане на представа за крайгробното пространство, господарят излиза на лов, лилията е пренесена в градината, сватба, раждане на дете, временна раздяла, смърт.

Текстът на баладата започва с финалния момент от човешкото съществуване („*umřela rapna, умря девица*“) – за девойката разбираме само, че е била във възрастта на своята пролет, че смъртта ѝ предизвиква жалост, че е избрала място за своето погребение. В молбата ѝ, съхранена и изпълнена от човешкия колектив, се съдържа както грижа за мястото, така и съзнание за състоянието, което ще съпътства смъртта:

| | |
|---|---|
| <i>Pochovejte mne v pod zelený les,</i> | <i>Погребете ме в зелената гора,</i> |
| <i>tam na mém hrobě kvěsti bude vřes;</i> | <i>там на гроба ми ще цъфне дребен цвят</i> |
| <i>ptáčkové mi tam budou zpívati:</i> | <i>там птички ще ми пеят:</i> |
| <i>srdečko moje bude plesati¹.</i> | <i>сърцето ми ще танцува.</i> |

(Ербен 1998: 158)

Профетичното бъдеще време (познато от текста на „Върба“) осъществява смислова връзка между „сега“ и „после“, оказва се мост между времепространствата на живота и смъртта. В картината, която представя момичето, зеленият лес (дребни цветчета на гроба, пеещи птици, радост) е противопоставен на гробището с плача на сиротите и вдовиците („*nářek sirotků a vdov*“), с горчивите сълзи („*slzí hořkých mnoho*“). Предшестващата смъртта заръка съдържа преди всичко възприятия, свързани с живота и насладата от близостта с природата –

¹ Цитираните текстове от сборника „Китка“ са в мой превод (Т. Я.) и са от изданието K. J. Erben. Kytice. Praha: Pedagogické nakladatelství, 1998.

това са зрителни и слухови усещания, които провокират емоционални състояния; радост, която произтича от случващото се в света на живите. Създава се внушение, че въпреки смъртта девойката ще бъде в постоянен контакт с живота, че нейното сърце ще остане отреагиращо на песента на птиците². Очевидно в предсмъртното си желание персонажът от „Лилия“ разграничава традиционното място на смъртта от онова, което е естествена част от живата природа, и вижда финалния момент от човешкото съществуване не през съпровождащите го тъга, плач, мъка, а чрез състоянията на радост и наслада от красотата. Този момент от епическата линия провокира със своята многозначност. Той припомня както мотива „завръщане от смъртта“, основаващ се на възможността за превъплъщаване на душата в друго тяло (метемпсихоза), така и характерната за древните славяни представа за „множественост“ на душата (Толстая 2000: 52; Попович 1985: 68). Своите основания има и възприемането на смъртта и очакваната след това радост като алюзия за женитбата – един от значимите в живота на жената ритуали на преход. С акта на сватбената обредност се осъществява отделяне на девойката от предходната фаза в нейния живот – тя „умира“ за своите близки, за да се впише в новата си семейна среда. Така смъртта се оказва средишно място, чиято смислова продуктивност разчита на митологични представи и фолклорна фантастика, но е и резултат от символно тълкуване на отделна фаза от живота на жената.

Епическият говорител свидетелства не само за изпълнението на дадената заръка – в думите му се съдържа загатване за известния Божи съд:

Neminul ještě ani rok a den...

Не мина още година и ден...

Индиректното позоваване на този традиционен за средновековното съзнание постулат припомня Божията справедливост и проми-

² Това отношение към финалния момент от човешкия живот е в пълен контраст с рефлексивно-философската нагласа, изразена в двете Ербенови стихотворения със заглавие „На гробищата“ (Na hřbitově I, II; 1837; 1837 – 1841). Водеща в тях е тенденцията към успоредяване на деня и живота, на постигане на смирение пред неотменния закон, който изравнява и сродява всички. Този елегичен диптих е в духа на актуалната за времето „гробищна поезия“. В него водеща роля за формиране на основното състояние има тишината, която предразполага лирическият говорител към размишления за ненавременната смърт и вечността, идваща след физическия край:

Až pozemské slunce zhasne,

nastane ráno věčně jasné. (Ербен 1938: 178)

Щом земното слънце угасне,

ще настане утро вечно ясно.

съл, които се проявяват там, където невинен човек не може да се защити. В случая акцентът върху изтеклото време, достатъчно според формулата, битуюаща във фолклорното съзнание, потвърждава истинността на изреченото от девойката. Смъртта (в буквалното си значение), макар и ранна, не препятства, а опосредства нейното желание за хармонично единство с природата. В символен смисъл смъртта съответства на фазата на отделяне според триделната схема на обреди на прехода³ (отделяне – междинна фаза – включване) и също получава своята Божествена санкция. Между двата художествени образа (девойка, лилия) се очертават отношения на приемственост и непълна тъждественост, при което вторият (цвете) функционира като своеобразна времева и ценностна компенсация на първия, като възможност за постигане на неосъщественото в нова среда и при нови условия.

Епическият говорител конкретизира девойката (преди смъртта) чрез метафора в духа на фолклорната традиция („růže v rouřetì“ – „напъпила роза“). Той не назовава причина или някакви обстоятелства около смъртта, с което засилва контраста между младостта и красотата и настъпилия финал, регистрира появата на бяла лилия на гроба след три години („vzácný květe květ“, „цъфтящо драгоценно цвете“).

Мотивният комплекс „лилия – смърт“ е застъпен в народните предания „Лилия“ и „Лилия в манастира в Корвей“, които братя Грим включват в своя сборник „Немски сказания“ (Deutsche Sagen, 1816). В първия текст е водеща идентификацията между цветето и монаха, която се основава върху синхронността – с отсичането на лилията умира един от присъстващите гости (Грим 2017: 92). Във втория цветето е своеобразен посланик на Божията воля – то има способността да предвещава смъртта три дни преди нейното настъпване, като появата му е наречена „дар от Бога“ и „Божия милост“ (Грим 2017: 194). Освен че известява за приближавания край, този флорален образ играе ролята на знак – посредник между човека и висшия промисъл. Любовта и забраната за припомняне на смъртта са водещи в предание за рицар, открил своята любима на гробищата – това е красива девойка, чиито коси завършват с листенца от лилии. Тя става негова жена, но при споменаване на смъртта и отвъдния свят се превръща в лилия, която увяхва (Золотницки 1913: 86). Връзката на цветето със смъртта е застъпена и в средновековната балада „Слуга на убийца“, основана върху поверието, че лилията се седи на гроба от духа на покойника (Золотницки 1913: 91). Флоралният образ придобива нови значения в

³ Според класификацията на А. ван Генеп (Ван Генеп 1999).

баладата на Мицкевич „Лилии“⁴ (Lilje 1822), включена в цикъла „Балади и романи“. В нея засетите на гроба цветя не са знак на уважение към паметта на мъртвия, а своеобразно потвърждение, залог, че мъртвият няма да напусне своето пространство. Песента на жената е едновременно и наричане:

*Rośnij kwiecie wysoko,
Jak pan leży głęboko;
Jak pan leży głęboko,
Tak ty rośnij wysoko.*
(Mickiewicz 1922: 2)

*Расти, расти високо,
както пан лежи дълбоко,
както пан лежи дълбоко,
така расти високо.*
(Мицкевич 1955: 146)

Формулата „както..., така...“ се основава върху принципа на подобие, използван в редица магически практики. Тя извежда и обвързва „дълбокото“ на небитието с „високото“ като белег на живота, при което растежът на цветето осигурява опазването на тайната на злодеянието. Епическата линия на баладата комбинира мотива за завръщане на мъртвия и мотива за Божия съд, който възстановява истината и справедливостта. Поднесените от двамата братя лилии онагледяват ролята на случайността, която трябва да определи бъдещето на младата жена. Спорът за мястото, откъдето са откъснати, се оказва разрешен от завръщания се съпруг, а жената, която не се разкайва за греха, е „отнесена“ в смъртта. Лилиите на гроба на мъртвия поемат символната роля на памет, която не може да бъде изличена, на глас, който търси възмездие. Осъществено в духа на фолклорната фантастика, „завръщането“ на мъртвия е и завръщане на старозаветната мяра там, където човекът е напуснал границите на християнската нравственост.

С не по-малка фреквентност са актуализациите на мотивния комплекс „лилия – любов, живот, раждане“. Дългата история на положителните конотации на символа обхваща появата му в Свещеното писание, в легенди и сказания. Лилията е едно от цветята, които растат в земята, обещана от Бог на неговия народ (3 Ездра 2:19), тя е открояна по волята Божия („от всички цветя във вселената Ти избра лилия“ 3 Ездра 5:24), в християнската иконопис архангел Гавраил поднася на Дева Мария бяла лилия, за да ознаменува акта на Благовеще-

⁴ А. Мицкевич очевидно заимства мотива от полската народна песен („Pani rana zabiła“), в която жената убийца се опитва да прикрие извършеното зло, но братята на мъртвия я наказват. Фолклорният текст внушава, че истината не може да бъде скрита (тя не е погребана заедно с мъртвия). Засятата на гроба на мъртвия рута (седефче) трябва „да опази“ тайната, но разкритите от братята „улики“ им помагат да разберат истинския извършител.

ние. В библейските текстове цветето е част от градината на влюбените, назоваването му участва в сравнения, отнасящи се както до мъжа („неговите устни са като лилия“ Песен 4:13), така и до неговата възлюбена („като лилия между тръни, такава е моята мила между девойките“ Песен 2:2), върху естествената красота на лилията и нейната необвързаност със суетни дела („Погледни как растат лилиите. Не работят, нито предат, но дори Соломон в цялата си слава не е облечен като тях“ Ев. Лука 12:27, Матей 6:28). Свещеното писание формира цял пласт от значения на основата на близостта с лилията – чистота, непорочност, красота, отказ от материално притежание. Предание, свързано с Мойсей, разказва, че люлката му се намирала под лилия (Золотници 1913: 80). Връзката с майчинството се открива още в мита за Херкулес, когото Алкмена крие от ревнивата Юнона. Капките мляко, които падат на земята, докато Юнона кърми детето, се превръщат в лилии, или рози на Юнона.

Младото момиче представя атмосферата на крайгробното пространство чрез зрителни и слухови възприятия, които са определящи и при въздействието на бялата лилия. Заедно с тях в картината на предстоящото хармонично единство с природата е въведена и ролята на сърцето – девойката не иска то да загине от мъка, а да се радва и танцува. За древните славяни „душата“ и „сърцето“ имат свои възприетийни способности – душата „вижда“, ориентира се и възприема реално съществуващото, а сърцето „чува“, докосва се до света на невидимото (Попович 1985: 69). На основата на задълбочен анализ на лексемите „душа“ и „сърце“ в езиковата картина на славяните Т. Стайкова прави изводи за метонимичното съотнасяне на „сърце“ към емоционалната сфера (Стайкова 2016). В епическата линия на баладата волята на девойката е изречена и осъществена – слуховата и зрителната активност ѝ осигуряват възможността въпреки смъртта да остане част от живота. Точно зримият образ и словесната проява („езикът“ на душата и сърцето) са определящи за нейното съществуване. Собственото ѝ послание се превръща в изразител на присъствието ѝ в света, като едновременно с това формира възприемателна нагласа към новото състояние (лилията). Етимологичното проучване на лексемите „сърце“ и „утроба“ разкрива близост в техните значения: „сърце“ освен физически орган и средоточие на чувства, преживявания и настроения притежава смисъла „център“, „сърцевина“, „вътрешност“, а от своя страна лексемата „утроба“ има преносно значение „сърце“, „душа“

(ред. Цейтлин, Вечерка 1994: 621, 806)⁵. Пеещите птици в зелената гора са в синонимни отношения с раждането на нов живот в света на човека, „играещото“ сърце предполага щастие, радост и пълнота. Вниманието към състоянията на сърцето се проявява в хода на епическата линия, която е центростремително ориентирана към постигане на любовта и майчинството.

В началото на текста смъртта на девойката е сравнена с изсъхването на цвета на „млада“ роза („jako když uschne mladé růže květ“), а след това вариативно чрез метафора е акцентирано върху нейната младост („růže v rouprěti“ – „напъпила роза“). В рамките на епическата линия номинацията „роза“ се появява, за да обозначи ненавременния край, за да засили контраста между готовността за цъфтеж и неочакваната смърт. След дребните цветчета, които покриват гроба, лилията е откроена не само със своята красота, но и с въздействието си върху вътрешния свят:⁶

⁵ Смесовата близост на лексемите „сърце“ и „утроба“ е изтъкната и от М. Фасмер с примери от горно- и долнолужишкия език (Фасмер 1986), подобна употреба се наблюдава и в българския език (напр. „нося под сърцето си“ със значение „бременност“).

⁶ Флорообразът лилия измества сравненията и метафорите, чийто компонент е розата. Така системата от художествени тропи създава алюзия за актуалната през 30-те години на XIX в. тенденция към съизмерване на двата образа. „Смъртта“ на един символ и замяната му с друг има аргументи в съществуващия и „моден“ за XIX в. „език на цветята“. Сборници със заглавие „Květomluva“ („Език на цветята“) издават К. С. Амерлинг, Б. Немцова, Й. Вълчек. Излезлият през 1833 г. под авторството на Я. Сл. Томичек, Й. Фр. Шумавски и К. С. Амерлинг сборник има особена роля за разбиране на формираните около двата флорообраза конотации, за очертаване на възприемателската и интерпретативната нагласа към античния мит, за наблюдения на поетическия изказ. Първият поместен в него текст е изграден чрез последователно въведена реч на роза, славей, чех и славянка и е подписан от Я. Сл. Томичек. Розата се обръща към своите сестри, за да ги подкани да украсят и умножат красотата на дъщерята на Чех. Вторият текст – епиграф от сборника, подписан от Болеслав Клатовски (псевдоним на К. Щорх), представя нежното общение на човека и света; извежда звуците на сърцето като провокиращи отговора на целия свят; назовава основни за романтизма образи – луна, невинна лилия, песен на славей. Тук се наблюдава двупосочност между личното преживяване и външния свят. Проследявайки тези две линии, поетът достига до тяхната идентификация:

W haušti slawjka pěj – hlas ge našich to ěader.

В гъстака песента на славея глас е на нашите недра.

Нарича природата „велика майка“, защото всичко, което е в нея, живее; формулира принципа на единство и взаимовръзка на всичко в нея като закон, но остава на ниво декларативност и назоваване, без да внуши конкретно чувство или да пре-

*Lilie bílá – kdo ji uviděl,
každého divný pojal srdce žel;
lilie vonná – kdo jí pocítil,
v každém se touhy plamen roznítil.*

*Лилия бяла – който я видя,
странна мъка сърцето му обзе;
лилия ароматна – който я почувства,
пламък на копнеж го обхвана.*

Въведените емоционални състояния „мъка“, „чувство“, „копнеж“ разширяват ефекта на въздействие и възприемане, като излизат извън характерната за фолклора звуково-зрителна активност. Традиционно интерпретирана като символ на чистота, непорочност, невинност (Мацура 2015: 27), тук лилията е откроена и със способността да провокира отговорност.

Нови аспекти на образа прибавя фрагментът от епическата линия, в който господарят отива на лов. Той преследва бяла сърна, но когато я настига, вижда бяла лилия. Според античния мит богинята на лова Артемида е почитана в образ на сърна или мечка и приема благосклонно като жертва именно тези животни. Връзката на сърната с Артемида е разгърната в мита, според който Агамемнон убива сърна и с невъздържаното си самохвалство предизвиква Артемида, която от своя страна се разгневява и лишава гръцкия флот от попълнен вятър. Агамемнон е готов да принесе дъщеря си в жертва, за да умилостиви Посейдон, но богиня Артемида я спасява, като я заменя със сърна. От разгърнатия митологичен сюжет тук присъстват ловът, сърната и мотивът за подменената жертва. Допълнителен аргумент за алюзия на мита за Ифигения откриваме в текст от баладата „Върба“. Мъжът, който търси решение за промяната на своята жена през нощта, казва:

*Mocné slovo tračna vodi,
v bouři líté chrání lodí.*

*Мощното слово облаци води,
в буря страшна корабите пази.*

В текста на споменатата балада тези негови думи са част от детайлно припомняне на възможностите на словото. В рамките на епическата линия обаче те остават не докрай мотивирани, освен като до-

създаде емоционално състояние. Двата епиграфа имат различна функция – първият задава отношението към наследницата на чешкия род, ориентира към признанието, което ѝ отдават цветето и птицата, а чрез тях и всички цветя и птици; вторият акцентира върху същностната взаимовръзка между човека и света, върху осъзнаването на това общение. Тук ясно се очертават две водещи идеи – за национално специфичното и неповторимото, видно като процес и семейно-родова връзка, и за оживотворяването на природата като резултат от висока сетивност. И двата текста остават в духа на възрожденската конвенция – поетът говори чрез отделни персонажи, извежда колективното „ние“, защитава ценности, които за него са йерархично по-високи от тези на отделната личност (Амерлинг 1833).

казателство за обширни знания на персонажа, които не му помагат в конкретната ситуация. В същото време предвид силната кохерентност между „Върба“ и „Лилия“ (в проблемно-тематичен план, в плана на пространствените маркери) този изваден от контекста на едната балада пасаж служи като ключ към по-дълбокото разбиране на другата⁷. В рамките на епическата линия на „Лилия“ се осъществява заместване на сърната с цвете, с което се въвежда още един член във верижната последователност от подмени – Ифигения в мита е заменена от сърна, сърната в художествения текст на Ербен е гонена, преследвана, но вместо нея ловецът вижда лилия. Очевиден е акцентът върху намаляването на тежестта на жертвата, която вече не принадлежи към човешкия или животинския свят, а към растителния. В баладата е осъществена още една стъпка – вместо да бъде унищожена (изкоренена), лилията е пренесена в градината, защото без нея господарят не може да живее.

Тук е особено ясно открояна тенденцията пространствените маркери и движението на персонажа по хоризонтала да се осъществяват по начин, противоположен на този във „Върба“ – ефект, който усилва отношенията на комплементарност между двата текста. Лилията се придвижва от пространството на гората до култивираното пространство на градината, а след това и в дома на мъжа – за разлика от жената, която във „Върба“ се движи от дома към едно чуждо и опасно според колектива пространство. Според В. Топоров митологичното пространство има два основни компонента, като „...в хоризонталната плоскост на космоса то се превръща във все по-значимо в сакрално отношение с придвижването към центъра, вътрешността“ (Топоров 2010: 320). Центърът, в който се намира „висшата сакрална ценност“ за женския персонаж в „Лилия“, е домът, където се появява малкото дете.

Ербеновата интерпретация на флорообраза лилия диалогизира с известния в чешка литературна среда „парамит“ на Й. Г. Хердер. Публикуван в *Květomluva* („Език на цветята“, 1833), текстът на „Лилия и роза“ („Die Lilie und die Rose“) приписва пораждането на двете цветя на грациите. Хердер търси не само нов „жанр“, с който да актуализира отделни митове, но и нови художествени възможности за транспониране на антични мотиви. Авторът отделя специално внимание на полското цвете във фрагмент от съчинението си „Бог. Няколко диалога“ (1787). Според него „...то поема в себе си въздуха, светли-

⁷ В текста на „Върба“ се съдържат и други препратки с подобна функция, което дава основание да се говори за търсен и съзнателно прилаган от автора ефект.

ната, всички стихии – и ги съединява със своето същество, за да порасте, да събере жизнен сок и да разцъфти; цъфти и след това изчезва. Цялата сила, любов и живот е вложило в това да стане майка, да остави след себе си свои образи и да размножи своето битие“ (Хердер 1957). Чрез конкретен образ авторът извежда концепцията си за липса на смърт в природата – тази „вечно цъфтяща градина на времето“, в която „всичко по изящния закон на премъдростта и благостта е в процес на обновление и превръщане“ (пак там). В процеса на растеж, раждане на нов живот и смърт, след която следва ново раждане, Хердер вижда „служение на Натурата“, което доказва, че „няма смърт в творението“ (пак там). В основата на майчинството като постоянен източник на живота той поставя саможертвата, определя я като естествена в природното битие. В търсенето на „общ“ закон във всички проявления на живота той извежда динамиката и непрекъснатата трансформация. За значимостта на Хердеровите размисли свидетелства активната им рецепция не само в чешка литературна среда⁸. На неговата концепция за ролята на саможертвата в непрекъснатия процес на живота в Ербеновия текст съответства представата за прекършване и край, който не може да бъде преодолян.

Смисловите аспекти на разглеждания флорообраз са резултат от две активни „стратегии“ на епическия говорител. Едната отчита преместване на лилията в пространството и произтичащото от това движение преназоваване, а втората разчита на активното „премълчаване“ на детайли и обстоятелства. За всеки един от топосите, в които се развива конкретно действие, е характерно сдвояване на въведената представа и номинация с някакъв друг образ или номинация, като при това вторият образ „изтегля“, „приближава“ персонажа към състоянието на майчинство. Гробното място в гората събира, макар и след време, спомена за някогашната девойка и израсналата лилия, в динамиката на лова и преследването са максимално приближени бялата кошута („bílá laň“) и бялата лилия, в градината, където е пренесено, цветето придобива нехарактерни за растителния свят особености – движи се, говори с чуден глас, след женитбата живее добре, „дори детенце му роди“ (až synáčka jemu rovila). Тази двусъставност на образа се осъ-

⁸ Специално внимание заслужава рецепцията на неговия текст („Бог. Няколко диалога“, „Gott: Einige Gespräche“, 1787), станала възможна с преписа-превод на Н. Карамзин („Писма на руския пътешественик“, „Письма русского путешественника“), където лексемата „цвете“ (Die Blume) е заменена с „лилия“. Именно този флорообраз придобива популярност при публикуване на текста от Н. Карамзин. Подробно това заместване анализира Е. Лукин (Лукин 2021: 219 – 221).

ществява в условията на разколебаване и отслабване на предишното състояние и неговите характеристики и усилване на новите. Приближаването към семейството и майчинството се осъществява посредством запазване на основното название (лилия) и произтичащите от растителната природа нежност и ранимост (страх от слънчевите лъчи, от горещината и парата в полето) и добавяне на нови антропоморфни характеристики, породени в ново пространство. Преди смъртта си младата жена е наречена „жена на нощта“ („paní poční“) и „чудовище“ („obluda“), с което е аргументирана омразата към нея. Със смъртта вследствие на унищожаването на физическите условия за съществуване (разрушени зидове, силно слънце) е подчертан контрастът между животворната, но крехка любов на младата жена и жестокостта на възрастната майка. Двата аспекта на майчинството са плод на различни движещи сили и емоционални състояния, израз на два различни поведенчески модела – в единия са водещи жертвоготовността и съзиданието, а в другия – неовладяната стихия на майчината мъст, която се оказва по-силна от съхраняващата, пазеща и възстановяваща сила на природата.

ЛИТЕРАТУРА

- Амерлинг 1833:** Amerling, K. *Slowanka. Sbjrka národnjch powěstj. Djl prwnj, Kwětomluwa sebraná Karlem Amerlingem.* Praha: H. J. Enders, 1833.
- Библия 1993:** Библия сиреч книгите на Свещеното писание на Ветхия и Новия завет. [Bibliya sirech knigite na Sveshhenoto pisanie na Vethiya i Noviya zavet.] София: Св. Синод на Българската църква, 1993.
- Ван Генеп 1999:** ван Генеп, А. *Обряды перехода.* [van Genep, A. Obr'yady perehoda.] Москва: ИФ „Восточная литература“, 1999.
- Грим 2017:** Грим, Я. и В. *Немски сказания.* [Grim, J. i V. Nemski skazaniya.] София: Изток – Запад, 2017.
- Грим 2019:** Грим, Я. *Германская мифология.* [Grim, J. Germanskaya mifologiya.] Москва: Изд. дом „Яск“, 2019, т. 1, т. 2.
- Ербен 1938:** Erben, K. J. *Básně a překlady.* Praha: Melantrich, 1938.
- Ербен 1998:** Erben, K. J. *Kytice.* Praha: Pedagogické nakladatelství, 1998.
- Золотницки 1913:** Золотницкий, Н. Ф. *Цветы в легендах и преданиях.* [Zolotnitskij, N. F. Tsvety v legendah i predaniyah.] Санкт-Петербург: Изд. А. Ф. Девриена, 1913.

- Лукин 2021:** Лукин, Е. Гердер и Карамзин: *Явление лилии*. [Lukin, E. Gerder i Karamzin: Yavlenie lilii.] // *Нева*. М. 2021/6, 219 – 222.
- Мацура 2015 :** Macura, Vl. *Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015.
- Мицкевич 1922:** Mickiewicz, A. *Poezie*. tom I (Wiersze młodzieńcze – Ballady i romanse – Wiersze do r. 1824). Kraków: Krakowska Spółdzielnia Wydawnicza, 1922.
- Попович 1985:** Попович, М. *Мировоззрение древних славян*. Киев: Наукова думка, 1985.
- Стойкова 2016:** Стойкова, Т. *Сердце и душа как органы чувств в славянской и балтийской языковых моделях эмоционального мира человека*. [Stoykova, T. Serdtse i dusha kak organy chuvstv v slavyanskoj i baltiyskoj yazykovykh modelyah emotsional'nogo mira cheloveka.] // *Dusza w oczach Świata*, Warszawa: Instytut slawistyki Polskiej akademii nauk, 2016.
- Толстая 2000:** Толстая, С. *Славянские мифологические представления о душе*. [Tolstaya, S. Slavyanskie mifologicheskie predstavleniya o dushe.] // *Славянский и балканский фольклор. Народная демонология*. Москва: Изд. „Индрик“, 2000.
- Топоров 2010:** Топоров, В. *Мировое дерево*. [Toporov, V. Mirovoe derevo.] Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010, т. 1.
- Фасмер 1986:** Фасмер, М. *Этимологический словарь русского языка*. [Fasmer, M. Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka.] Москва: Прогресс, 1986. <<https://lexicography.online/etymology/vasmer/>> (2.01.2024).
- Хердер 1957:** Herder, J. G. *Werke in fünf Bänden*. Bd. 5. Weimar, 1957.
- Цейтлин, Вечерка, ред. 1994:** Цейтлин, Р., Вечерка, Р. *Старославянский словарь по рукописям X – XI веков*. [Tseytlin, R., Večerka, R. Staroslavjanskij slovar' po rukopisyam X – XI vekov.] М.: „Русский язык“, 1994.

ОМНИИНТЕГРАТИВНОСТТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ОЛГА ТОКАРЧУК

Димитрина Хамзе
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

OMNIINTEGRATIVITY IN THE WORKS OF OLGA TOKARCZUK

Dimitrina Hamze
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The existing studies on the creative works of O. Tokarczuk either focus on a specific problem or on a particular aspect of a specific work, without seeking the unifying tendency in a global perspective.

The aim of the research is, based on several thematic dominants, to discover the integration routes of existentialities, both in the individual fragments of the same existentiality, and to demonstrate that all trajectories intersect, accumulate common energy, and become an illustration of comprehensive integrativity (omni-integrativity) as a hyperonymic category. The methods employed in this study are comparative, analytical, and psycho-prognostic.

Key words: (omni)integrativity, identity, the Other, sensitivity, journey

Семантичният стълб в писателското дело на Олга Токарчук е реалността във всичките ѝ измерения, превъплъщения и преобразения. Тя е както фактическа, събитийна, сюжетна, така и въображаема, онирична, сюрреалистична, мечтателно-оптативна, т.е. повече от реална в своята „иреалност“. Самата реалност в идейно-художествената

перспектива на писателката е омниинтегрема¹ – поражда сродни интегративни конфигурации. Тази реалност намира отражение в човешката психика или по-точно човешката психика представлява нейният персонифициран еквивалент. В *Кукла и перла* (*Lalka i perła*) О. Токарчук казва: „Книгата доказва също, че цялата действителност се помещава в човешката психика. Не знам защо това не е очевидно за всички“ (*LP*², 5) (Прев. мой – Д. Х.).

1.0. Интегративността на фрагменти от собствената идентичност, открити в психичното пространство на Другия в стремежа към постигане на цялостност. Личностна омниинтегративност

В романа *Кукла* на Болеслав Прус О. Токарчук е заплениена от определено движение, което тя долавя, с телеологичен характер, а именно стремежа към „откриване на поредните възможности за проявление на себе си“, към сглобяване на аза в кохерентна цялост, съставена от пръснати парчета (*LP*, 6), а героите възприема като „роли, написани, за да можем да се идентифицираме с тях“ (*LP*, 14). Литературата ни помага да се разпознаем в чуждите съществувания, назовава празните пространства между собствените ни опитности, мисли, емоции, свързва ги, придава им някакъв общ, цялостен смисъл и ги прави толкова убедителни, че в края на краищата ги взимаме за действителност (срв. *LP*, 5). На една от авторските си срещи писателката казва: „Героите са частици от самата мен, които покълват, а после умират. Страхувам се светът да не се разпадне, да не умре като тях и затова пиша“ (цит. по Клос 1989: 95 – 96) (прев. мой – Д. Х.).

1.1. Интегративността на човешкия материал въпреки индивидуалните различия

Няма по-добри и по-лоши хора, повече или по-малко значими. Всички са равноправни в психологическо отношение.

О. Токарчук забелязва, че независимо от различните си съдби хората са удивително еднакви и тази еднаквост се дължи именно на зависимостта им от Времето – раждат се, борят се с живота, а всички-

¹ Собствен термин, който означава интегративна единица с глобален обхват – предизвиква и управлява интегративните вектори на други, субординирани единства, както и интегративните релации между самите тях.

² В текста на статията произведенията на О. Токарчук ще бъдат цитирани от съображения за удобство и икономия само с абривиатура и номер на страницата, а в раздел *Литература* ще бъде посочена пълната им библиография.

те им емоции са нищожни и смешни пред лицето на вездесъщото Времепространство. Тук можем да добавим и интегративността на неясното в човешката психика. Не ни е дадено да го знаем. Героите на писателката остават в неясното. В сборника с разкази *Гардеробът (Szafa)* хората от хотела, колкото и да са различни по характер, навици, вкусове, предпочитания, занимания, поведение, начин на действие, имат нещо общо – търсят своя оазис – своята блажена и бленувана самота в хотела; търсят „стабилността“ и „сигурността“ на хотелската стая. За гостите на хотела героинята казва, че оставят бакшиши не за нея, а за стаята, за мълчаливото ѝ присъствие в пространството на света, за нейното постоянство сред необяснимото непостоянство:

„Двете поставени на възглавницата монети запазват до вечерта илюзията, че такива стаи съществуват дори тогава, когато никой не ги вижда. Двете монети разсейват единствения основателен страх – че светът съществува само във виждането за света и друго няма“ (Г, 24).

Страданието и защитната роля на нашата психика също представляват мощна интегрираща сила.

„Човешката психика е създадена, за да ни предпазва да видим истината. За да не ни позволи да видим механизма. Психиката е нашата защитна система, грижи се никога да не разберем това, което ни обкръжава. Тя се занимава главно с филтриране на информацията, независимо че възможностите на нашия мозък са огромни. Защото това познание би било непоносимо. Защото всяка най-малка частица от света е създадена от страдание“ (КПКМ, 207).

1.1.1. Интегративността на субективния елемент като полиантропичност (мултиантропичност)

Според О. Токарчук всеки човек носи в себе си зачатъците на различни личности, представляващи нещо като непокълнали семена на други, потенциални хора. Човешкият живот развива само тази част, която става доминантна, собствена. Другите обаче продължават да тлеят в личността, макар че са незрели, че са едва нахвърляни, но въпреки това са много конкретни. Ако по някаква причина водещата част започне да отслабва, тогава другите излизат на преден план. Оттук идва лудостта, чувството за обсебеност, за разпадане. Оттук води началото си и любовта. Понякога става така, че случайно срещнатите в живота ни хора по удивителен начин приличат на нас, носят сродни на нашите семена. Разпознаването на тези хора и стремежът да ги въвличем в нашата орбита, е това, което се нарича любов (срв. *DdDn, EE*).

Ето какво казва писателката в есеистичната си книга *Чувствителният разказвач (Czuły narrator)*:

„Вместо тази илюзия за едноличностност и неразривност в нас живее трептяща множественост, нескончаема потенциалност, която не сме в състояние да изчерпим, нито да реализираме до края на живота си. Тази естествена многочисленост и многоличностност на психиката и склонността ѝ към фантазиране или съединяване на различни въображаеми персонажи не трябва да ни тревожат. Тук не става въпрос за обсебване от демони. По-скоро имаме доказателство за нашите неразривни – и на практика безконечни – връзки с останалия свят“ (ЧР, 153).

1.1.2. Интегративността на чувствителностите на етичен и емпатичен принцип

О. Токарчук се позовава на вижданията на нидерландския англоезичен писател, наш съвременник, Мишел Фейбър, който показва най-големия парадокс на емпатията: „...като отхвърляме себе си, имаме единствения шанс да се превърнем в нещо, което е наша противоположност. След като другостта не е – както очакваме – радикална, тя губи своята магическа застрашаваща мощ. Чуждият се превръща в някой, който може да бъде понятен и разбран. Всъщност той преставя да бъде чужд. Няма свои и чужди. Всички сме свои, затова всяко зло, което причиняваме на другите, правим на себе си“ (ЧР, 59 – 60).

Чувствителността е огромна интегрираща сила, защото тя като лакмус откроява взаимовръзките между индивидите в света, преплитането на техните съдби, сходната им податливост на болка, на физически и психически травми, на унищожителни стихии.

„Чувствителността е спонтанна и безкористна, надхвърля емпатичното съ-чувствие. По-скоро е съзнателно, макар и може би малко меланхолично споделяне на съдба. Чувствителността е по-дълбоко вълнение към другото битие, към неговата крехкост, неповторимост, към слабостта му пред страданието и въздействието на времето.

Чувствителността вижда между нас връзки, прилики и идентичности. Тя е онзи начин на гледане, който показва света жив, живеещ, изпълнен с взаимни връзки, със съвместна работа и взаимозависимост“ (ЧР, 263).

1.1.3. Етническата интегративност като междурасово преливане преди всичко чрез музиката

Музиката обединява физически и ментално етносите, а в индивидуален план дава възможност да бъдеш поне за малко някой Друг, да забравиш за себе си, да извадиш от себе си потенциалните другости, да ги активираш, да ги направиш перформативни и да им се наслаждаваш. По този начин ставаш родственик на Другия, независимо от коя географска точка на планетата той е дошъл при теб. И това не само че не свива твоето пространство, не отнема нищо от него, а го разширява, изпълва го с неподозирана дотогава свобода:

„Толкова беше разтоварващо да бъда поне за малко някой друг (...). Не е достатъчно да се премениш, да си смениш цвета на косата или да си сложиш сребърни халки в ноздрите и устните. (...). Трябва да зачеркнеш себе си. Да заспиваш никоя и да се будиш никоя. Има безкрайно дълги пътеки на други хора, които се кръстосват и всъщност какво би ни спряло да не си ги сменяме. Излизаш от вкъщи като А., прибираш се като Б. в друг дом. (...)“ (ММБ, 316 – 317).

Интегративността като музика е завладяваща. Тя създава кохеренцията на мястото (топоса), на града, а чрез него – и на Вселената:

„Неколцина от тях удряха с длани опънатата кожа на барабаните. Когато се изморяваха, веднага ги сменяха други, ритъмът постоянно се променяше, барабаните се търсеха в тъмното. Колкото повече времето се просмукуваше от мрака, толкова повече ръце се обединяваха в музиката, а ритъмът ставаше все по-изразителен. Имаше и малки барабанчета, от тези, които се слагат на коляно или даже се побират в дланта; те най-често накъсваха ритъма, опитвайки се да привлекат вниманието, като превъзбудени деца или като врабчетата. Тая нощ още не се бях осмелила и аз да посвирия. Седях в края на дългата пейка, сигурно едва забележима в мрака; навярно в тъмницата се мяркаше само моето лице, едно по-светло петно, което ту се появяваше, ту изчезваше, подчинено на отблясъците на пламъка“ (GWB, 333) (Прев. мой – Д. Х.).

Музиката от барабаните (*Музика от много барабани – Gra na wielu bębenkach*) предизвиква някакъв пречистващ катаклизъм. Когато се включват всички ударни инструменти, музикантите сякаш изживяват истински триумф на екзистенцията:

„Така, чак сега се раждаше истинската симфония на осъществяването – ритмите се наслаждаха един върху друг, резонираха, разиграваха канони. Отваряха цикли, създаваха асиметрии, за да я хармонизират веднага и да ѝ турят край. Всеки от нас беше едно трескаво, неспокойно движение и попиваше ритъма отвън като нещо далеч по-

важно от жалкото скимтене на собствения аз. Ритъмът минаваше през нас като валяк, рушеше ни, подготвяше ни за надигащата се буря. А когато тя се стоварваше, ѝ се оставяхме невярващи, с притворени очи, като на струя дъжд. (...)

Музиката прииждаше и глъхнеше. Призори оставаше само някой като на стража – да не свършва тя“ (ММБ, 313).

1.1.4. Интегративността на несъществуването

Интеграцията между субектите води и до усещането за несъществуване.

Героинята Карина от *Музика от много барабани* казва:

„Ние сме измамен поток от картини (...). Няма никакви постоянни точки, няма посоки, само непрестанно преминаване, случване и мигновено изчезване. Така че, ако тръгнем към вътрешността на всеки момент, ще се окаже, че това, което смятаме за основни моменти на съществуването, е празно място между „вече беше“ и „тепърва ще бъде“. Светът се състои от пустота и за съжаление, няма думи, за да изразим това. А което смятаме за реално, включително самите себе си, е неин моментен пароксизъм, нарушение на съвършенството на несъществуването“ (ММБ, 314).

Самата представа за несъществуването като за идеално състояние на света носи известно успокоение на тленния субект, намалява страха му от Смъртта, прави я по-близка и естествено приемана – без шок и излишна паника. Защото тя е един от образите на съвършенството на несъществуването, а ние като мъртви сме може би по-реални като част от това съвършенство. Разбира се, за човека е трудно да погледне на нещата от такъв ъгъл. Затова културата му идва на помощ с интегративните си заложи. Тя е съпротива (антидот) срещу мисленето за Смъртта, за несъществуването. О. Токарчук казва, че културата е вид компулсивна (натрапчива, тревожна) активност със заместителен характер – просто за да не мислим за Смъртта – за цялата тая тъмнина, с която нищо не можем да направим.

1.2. Интегрираното трио автор – разказвач – персонаж

Гравитацията между автор и герой е предопределена от взаимните им психически потребности, от нуждата от психологическа комплементарност. И двата субекти си обменят витални енергии, необходими за живот и действие. В *Чувствителният разказвач* О. Токарчук споделя как заема позицията на героинята си Янина Душейко от *Караи плуга си през костите на мъртвите* (*Prowadź swój pług przez*

kości umarłych) – как със заекване и покашляне започва да открива гласа ѝ, начина ѝ на мислене, манталитета ѝ, за да си присвои накрая и възгледите ѝ (срв. *ЧР*, 195).

„Появяването на Душейко стана неусетно. Влязох в нея, в погледа ѝ, очите ѝ се превърнаха в моите очила и изведнъж се оказах в състояние да видя всичко, което виждах сама през очите на Янина“ (*ЧР*, 195).

Надаряването на Янина със способност за стремително действие не е просто и само функция на собствената активност на нейната създателка (О. Токарчук), а сякаш генератор и вдъхновяващ модел за съзидание. Писателката ѝ придава сила, но и получава от нея енергия, за да продължи мисията си на творец.

„Но колкото повече изразителност придобиваше Янина Душейко, колкото психологически по-осезаема ставаше, толкова по-силно я харесвах и все по-малко имах желание да я поставя в ролята на героиня от роман на ужасите. Душейко изискваше от мен да ѝ възложа мисия. Изразителният ѝ характер можеше да изпъкне единствено в действие“ (*ЧР*, 195).

Понякога приликата между автор и герой е толкова голяма, че за автора е невъзможно да различи и разпознае два гласа.

„Размишленията върху разказвача на нашите собствени истории не идват изведнъж и обикновено не ни спохождат, докато не чуем собствения си, отразен в думите на другите глас“ (*ЧР*, 141).

Задачата на писателя в мисловния ракурс на О. Токарчук е да мултиплицира, а после да събира и да сглобява. Така може да се проследи многоетапният, разнолик и поливалентен процес на съзидане на собствената индивидуалност.

„Винаги са ми доставяли голямо удоволствие всякакви системи, които се основават на разбиването на цялото на по-малки коопериращи се (или не) съставки. Триадата на Фройд трябва да бъде възможно най-бързо коригирана, наложително е да бъде сменена с тетрактис, великолепната четворка от сили, и към *Аз*, *То* и *Свърх-Аз* да добавим разказвача – силата, която прекрачва границите на *Аза* и свързва останалите три със света“ (*ЧР*, 158).

Срещата и взаимната „трансплантация“ на опитности генерират и детерминират самоличността – и на литературните персонажи, и на техния автор.

„Разказвачът е онзи фактор, който се опитва да пренесе опита на един човек директно към опита на друг с помощта на повествованието, и това е процес сложен, съставен от много нива“ (*ЧР*, 159).

Нещо повече, паноптичният разказвач има дарбата да интегрира всички елементи и нишки в света, да ги заяви, открие и увековечи. Като омниинтегратор той е неясно присъствие, което достига до нас само във вид на глас и гледна точка.

„Той е връзката между автора и космоса на повествованието, един вид радар или голям телескоп, или друго устройство за наблюдение. Този разказвач има достъп до непосредственото знание, притежава интуиция, нещо повече – контраинтуиция, т.е. умението да вижда всичко едновременно и моментално, спонтанното приспособяване на множество данни спрямо себе си и улавянето на цялата им комплексна същност в едно проблясване на мисълта“ (ЧР, 160). „Като пристрастена читателка мога да кажа, че обожавам този вид разказвач, който вижда всичко, без самият той да бъде видим“ (ЧР, 162).

Множествената самоличност се създава от релациите между субектите. Следователно тя е отражение на света. О. Токарчук забелязва, че „...светът се създава от взаимоотношенията между субектите – именно те му придават смисъл, а същевременно подлагат на съмнение подозрителната му опростеност“ (ЧР, 163).

Самата литература създава най-подходящите условия за интегриране на субективности в личностния периметър на отделния индивид.

„Но в най-широкия си смисъл литературата е предимно Сезам, пълен с гледни точки на други хора, виждания за света, филтрирани през уникалната мисъл на всеки индивид. Това не може да бъде сравнено с нищо друго“ (ЧР, 29). „Затова литературата е онзи особен момент, в който индивидуалният и неповторим собствен език среща езиците на другите хора. Литературата е пространство, в което личното става публично“ (ЧР, 85).

Именно литературата чрез способността си да интегрира идентичности ни дава възможността да създаваме алтернативни светове и да живеем живота на другите.

Човешките дейности и състояния като писане, четене и съзряване на личността, както отбелязва Катажина Кантнер, разкриват своята дълбока структурална общност – всички те представляват пъстроцветна тъкан от фрагменти, навлизане в нови и нови нарации, роли, идентичности (Кантнер 2015: 59). *ЕЕ* (*ЕЕ*, по името на главната героиня Ерна Елцнер) като психологически роман в художественото пространство на изображения свят показва един от елементите на тази триада – останалите два са вече самият творчески процес, чийто плод са романът и интерпретацията, т.е. онова, което се извършва всеки път в хода на неговата читателска актуализация (срв. Кантнер 2015: 59).

Ерна е медиум, т.е. интегратор на духове, но медиумът е и ярка метафора на интегративен източник.

„Медиумът“ е отворен за гласове и разкази, който освен това позволява на другите да влязат в диалог със самите себе си и в този смисъл може да бъде третиран като метафора както на писателя, така и на самата литература“ (Кантнер 2015: 59) (прев. мой – Д. Х.).

2.0. Природо-биологична интегративност

Артур Ловджой (Ловджой 1999) и Агнешка Либура (Либура 2001) обръщат внимание на склонността на писателката да показва, че светът не е конструиран непременно по модела на представителната верига от битийности, че не съвпада с класическото убеждение, идващо още от философията на Аристотел, а по-късно вкоренило се в мисловната традиция на Запада, за висшата позиция на човека, за поставянето му на върха на онтологичната пирамида. Тази верига в концептуалната призма на О. Токарчук може да бъде изобразена по-скоро като преплетена конфигурация от екзистенции на хора, животни, растения и природни стихии, в които не непременно и невинаги човекът доминира – всъщност обратното – той дели този свят с другите създания. Тези наблюдения споделя Ева Славек, посочвайки многобройните метафори, на които се натъкваме в текста на романа *Правек и други времена* (*Prawiek i inne czasy*) и които несъмнено потвърждават горната теза. Те не само анимизират и персонифицират флората и фауната, но и деперсонализират човека (напр. реката, която си почива и се излежава след мощна инвазия; невинните сини главички на цветята, които викат за помощ, защото са залети до шията; чуват се тънките им гласчета (*PICz*, 51); дърветата, които смучат земята като кутрета (*PICz*, 213); Миша, която е като градината и като всичко в света, подвластно на времето (*PICz*, 211); самата Клоска се превръща в кошута, в свиня, в кранта, просто в самка и нищо повече и съдържа в себе си самецата такъв, каквито са милиардите самци по света (*PICz*, 195–196). Метафорите показват извършващата се между различните битийности осмоза: гората се държи като животно, което си защитава територията и не допуска до себе си „неканени посетители“ – обстрелва ги с роса, изпраща заек, който внезапно да изскочи изпод краката им, и т.н. (*PICz*, 258).

По този начин получаваме образ, в който светът на хората и на нехората не представляват отделни битийности, а една цялост, свързана с множество нишки. Метафорите, показващи способността на живата природа да изразява чувства и емоции, каквито изпитват хората, оспорват изключителността на човека като единственото разумно и чувствително същество (срв. Славек 2022: 10).

В духа на съвременната френска анималистична философия (Бургат 2012; Пелюшон 2017), както констатира Ева Славек, и в съгласие с най-новите изследвания по етиология и психология на висшите бозайници се стига до убеждението, че много повече неща свързват човека със света на природата, отколкото преди се е смятало.

„Всичко се свързва с всичко и всички сме в мрежата на различни връзки“, казва Янина Душейко (*КПКМ*, 200).

Преди да се стигне до отчуждаването на човешкото същество от природата, митичният начин на мислене не е отличавал човека от останалите елементи на света.

„Човекът е считал себе си за родственик на животните и растенията и е бил наясно, че между него и света на природата съществува свързаност“ (*ЧР*, 201).

3.0. Интегративността на пътя и пътуването

Книгите на О. Токарчук са символ (и метафора) на пътуването. То интегрира всички пътища, хора и съдби: *Пътуването на хората на Книгата* има за цел да ги доведе до Свещеното Слово, *ЕЕ* проследява пътуването през психиката, в света на духовете, *Дом дневен, дом нощен* представя пътуването през Живота, показва Съня като пътуване, *Последни истории (Ostatnie historie)* „рисува“ пътя като гледане на филма на собствения живот, *Правек и други времена* е интертемпорално (междувремево) пътуване, *Бегуни (Bieguni)* чертае пътя в различни посоки на света като личен житейски избор, *Анна Ин в гробниците на света (Anna In w grobowcach świata)* фокусира пътя в бездната на Смъртта, *Емпузион (Empuzjon)* прокарва екзистенциалния път през призмата на болестта (туберкулозата), *Чувствителният разказвач* ни извежда на пътя на човешката култура и нейните недъзи.

Пътуването свързва душите на героите в произведенията на писателката – всички пътуват и това ги сближава, обединява. Пътуването обезврежда чуждото, непознатото, заплашителното.

„Именно затова толкова обичаше да пътува – на път хората са принудени да са заедно, телесно, близо един до друг, сякаш целта на пътуването е другият пътник“ (*В*, 147) (прев. мой – Д. Х.).

Пътуването е едно от най-естествените „състояния“ на Времето в менталното пространство на субекта. За да посрещне предизвикателствата на Времето, в главата му се ражда идеята за пътуване. Чрез него човек се потапя във Времето, успоредява се с него, имитирайки течението му, и то вече не му е враг. Сънят също е пътуване, мислите са пътуване, общуването е пътуване. Пътуването е интеракция на трансцендентални възможности (т.е. на възможности за трансформация), следователно и на възможност за коритмичност с Времето. За-

това не са важни толкова конкретните обекти, които обозначават маршрутите ни, а енергийният обмен на субектите помежду им, както и между личните им места. Така се учим да приемаме изненадата в пътя като природен рефлекс, който си „присвояваме“. Оттук и усещането за пътя като дом. Ето какви са преживяванията на Мая през погледа на разказвача от *Последни истории*:

„Не, не, тя не бяга. Нейният дом е пътят, тя живее в пътуването. А пътуването не е линия, която свързва две точки в пространството, това е друго измерение, това е състояние. Нищо в него не е очевидно, нищо не е неправдоподобно; пътищата са много и преплетени, пресичат се в неочаквани места, а географските карти всяка сутрин показват нещо различно, не може да им се довериш“ (*ОН*, 260) (прев. мой – Д. Х.).

Според О. Токарчук всеки от нас е в известна степен полюс – пътува през Живота, стремейки се неотклонно към Смъртта.

„(...) всъщност всяко пътуване може да бъде разглеждано като „полярна експедиция“, дори малката екскурзия, дори разходката с градския фойтон“ (*В*, 110) (прев. мой – Д. Х.).

Пътуването през Живота си струва усилието – то обогатява и пречиства душата, чиято цел е да стигне накрая до Бога. Има високо-развити души, близки до божествената светлина, които идват в света, за да помагат на другите и да ги учат.

Пътуването интегрира съществуването и несъществуването чрез пребиваването навсякъде и никъде. Чрез пътуването човек инвестира в безсмъртието си и сякаш перформативно се обезсмъртява.

„Когато тръгвам на път, изчезвам от географските карти. Никой не знае къде съм. В началната или в крайната точка на пътуването? Съществува ли някакво „посредство“? Дали съм като този изгубен ден, когато летя на изток, или като тази намерена нощ, когато съм на запад? Дали и за мен важи същият закон, с който се гордее квантовата физика – че една частица може да съществува на две места едновременно? Или пък важат и други закони, за които още не знаем и които не са доказани – че можеш двойно да не съществуваш на едно и също място?“ (*В*, 60) (прев. мой – Д. Х.).

Пътуването обаче, уви, може да бъде и само долнопробна туристическа атракция, „ефектен“ кич. Може да се изроди в бягство от отговорност и съпричастност, в еготизъм, безчувственост:

„Изобщо чуждата свобода е неудобна. Онези, които се радват на свобода, обикновено не искат да я признаят на другите.

Защо аз мога да отида в страната на господин Ал-Халаби и да остана там толкова дълго, колкото си поискам – вероятно бих могла също така да се установя там – но нито госпожа Маруш, нито господин Халаби могат да направят това в моята страна? Защо моите съна-

родници, които са гурбетчийствали в Либия и Сирия и са строили мостове и фабрики, не желаят днес в Полша да дадат шанс на либийците и сирийците, дори когато е заложен животът им?“ (ЧР, 40 – 41).

Нечовешкото отношение към определени етноси и нации руши естествените интегративни спойки на човечеството. Тогава отказът от снобския тип пътуване се превръща в кауза, в хуманно убеждение и гражданска позиция, в емпатия и съпричастност към незаслужените страдания на човешки същества, които не само с нищо не са по-лоши от нас, но тъкмо обратното – в много отношения ни превъзхождат.

„В такъв случай имам ли право да пътувам? Когато другите са задържани на границата и затваряни в бежански лагери, пътуването все повече се превръща в етичен проблем“ (ЧР, 40 – 41).

Възползването и наслаждението от собствената свобода не може да бъде за сметка на отнетата свобода на Другия, защото това е брутално погазване на основни етични принципи и грубо нарушение на интегративните процеси.

„Честно казано, загубих желание да пътувам. И не защото се страхувам от атентати или войни. Загубих желание да пътувам, засрамена от собствената си свобода, която другите нямат.

Не искам повече да бъда турист в бедните страни на глобалния Юг, защото пасивното наблюдаване на човешката бедност и страданието на животните станаха нетърпими за мен (...)“ (ЧР, 41).

Когато снижим егото си, ще успеем да се отворим за Другия.

„Не ме радва също лежерният фланьорски пътник, който провлачва крака и зареял бистър поглед из световните странноприемници, подхранва вечно гладното си за впечатления егото“ (ЧР, 41).

„Мога ли да се настаня удобно в самолета, като знам, че в обратната посока пътуват хора, натъпкани в контейнери? (...)“

Може би този път би трябвало да си останем вкъщи и да посрещнем другите пътуващи“ (ЧР, 42).

За да противодействаме на насилственото разделение на хората, трябва активно да развиваме морална интегративност.

Приживе обаче хората са много горделиви и суетни, всичко, което правят, е от суета, която идва от факта, че са затворници на Времето. Темпоралното си безсилие те гледат да „замажат“ с булимичен глад за знания, с трупане на точки, умения и компетентности, които да служат като броня срещу „попълзновенията“ на Времето. Това е единият начин, по който човек се самозалъгва, че може да бъде равностовен съперник на Времето, а другия търси в „магията“ на снимката. Тя е илюзия за пътуване. Пейзажът никога не е траен, той е трайна динамика. Човек се опитва да го стопира (запечага) в снимка, която да си припомня и преповтаря до безкрайност. Тя му дава фиктивна въз-

можност да се „увековечи“, т.е. да се отскубне от „лапите“ на Времето. Марта от *Дом дневен, дом нощен* подсказва, че паметта произвежда пощенски картички, но не разбира света. Затова пейзажът е толкова податлив на настроенията на тези, които го съзерцават. Субектът вижда в него собствената си нетрайност. Навсякъде и във всичко вижда само себе си.

На човек му трябва сериозно усилие и духовен растеж, за да стигне до прозрението за космическата природа на индивидуалното си Време, която е затихнала и която той трябва да активира, за да постигне съзвучие (интеграция) с универсалното Време. Мистерията и метафизиката на Времето като Пътуване у Олга Токарчук остават отворени за Читателя. Тя само дискретно му загатва пътя към тях.

4.0. Заключение

Интегративността е изконно всеобхватен онтологичен процес на оцеляване и развитие на човечеството. Протича като процес, но има и статут на категория. В качеството си на категория интегративността е ковалентна, а нейните видове се съдържат един в друг, пресичат се, взаимно се допълват и подреждат верижно, за да кристализират в душевната омниинтегративност. Ако я няма нея, интегративността се разпада.

Творчеството на О. Токарчук представя реалността в качеството ѝ на омниинтегратор – чрез душевнатата интегративност. Тя прилича на интегративен паноптикум, съставен от множество интегративни звена. Чертае оптимистична развойна и избавителна перспектива за тези, които са разпознали и осъзнали нейната същност и универсални функции.

Интегрирането на човешкия материал доказва, че хората са удивително еднакви независимо от индивидуалните си различия. Самият субективен фактор има индикации за интегративност, която се проявява като мултиантропичност. Човешката чувствителност – и за болка, и за ликуване, е могъща интегративна сила. Тя е доказателството, че сме зависими един от друг. Музиката е един от най-мощните интегративни фактори за междуетническо сплотяване. Нейната пречистваща сила води до симбиоза на отделните съществувания. Интегративната сила на Знанието чрез *Книгата* поражда вторична интегративна сила, която сближава и кръстосва различни социални слоеве, дори най-отдалечените.

Интеграцията между хората предизвиква и усещането за несъществуване, но това усещане не е мрачно и отчайващо, напротив – то внася извисяващия баланс на интегративните енергии във вселенското пространство, които изравняват съществуване и несъществуване, редуват ги,

укрепват космоподдържащия им потенциал. Възможно е дори несъществуването да е по-съвършеното състояние, затова за „съществуващия“ човек е трудно да го асимилира. Културата е призвана да обслужва неговите нужди и да отклонява мислите му от Смъртта.

В творческото трио *автор – разказвач – персонаж* разказвачът е интегративното ядро и нещо като разпределителен център, който задава циркулирането на интегративните енергии между автора и персонажите. Паноптичният разказвач е омниинтегратор.

Природо-биологичната интегративност откроява факта, че човекът е в активна взаимозависимост с останалите елементи на природата и Космоса: животни, растения, природни явления и стихии, реки, скали, минерали и т.н.

Пътуването е човешкият, перформативният еквивалент на Времето. И тъй като Времето е инфинитно, чрез пътуването човекът си създава илюзия за безсмъртие – стига да не се изроди в снобска туристическа атракция. Моралната интегративност повелява да се откажем от егото си, за да посрещнем Другия с отворени обятия. Ако успеем да си припомним космическата природа на нашето индивидуално Време, ще успеем да го осъзвучим (интегрираме) с универсалното.

Само интегративната стратегия е спасителна. Ако искаме да я следваме, трябва да престанем да делим света на парчета и да го свеждаме до предмет, който може да се използва и унищожи. А за това са необходими трезви светогледни решения и конкретни действия.

ЛИТЕРАТУРА

- Бургат 2012:** Burgat, Fl. *Une autre existence. La conditio animale*. Paris: Albin Michel, 2012.
- Кантнер 2015:** Kantner, K. Podmiotowość „mediumiczna“. E. E. Olgi Tokarczuk jako powieść psychologiczna. // *Ruch Literacki* R. VLI, Z. 1 (328). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015, 47 – 59.
- Клос 2012:** Kłos, A. Śmiertelni nieśmiertelni, nieśmiertelni śmiertelni. // *Rozkład jazdy. 20 lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku*. Wrocław, 2012, 95 – 96.
- Либура 2001:** Libura, A. Wielki łańcuch bytów jako element językowego obrazu świata i zasada współorganizująca semantykę tekstów artystycznych. // *Semantyka tekstu artystycznego*. Red. A. Pajdzińska, R. Tokarski. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 191 – 206.

- Ловджой 1999:** Lovejoy, A. O. *Wielki łańcuch bytu*. (Przekł.) A. Przybysławski. Warszawa: KR, 1999.
- Пелюшон 2017:** Pelluchon, C. *Manifeste animaliste. Politiser la cause animale*. Paris: Alma éditeur, 2017.
- Славек 2022:** Sławek, E. Prawiek i inne czasy Olgi Tokarczuk w perspektywie lingwistyki kulturowej i ekologicznej. // *Polono-Italica Fabrica Litterarum*, 2022, nr. 1 (4). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2022, 1 – 14.
- Токарчук 1996:** Tokarczuk, O. *Prawiek i inne czasy*. Warszawa: W.A.B., 1996. skrót: PCz.
- Токарчук 1997:** Tokarczuk, O. *Podróż Ludzi Księgi*. Warszawa: W.A.B., 1997, skrót: PLK.п
- Токарчук 2000:** Tokarczuk, O. *Tajemne porządki świata*. (Rozm.) S. Beres. // „Odra“ 2000, № 7–8, 62.
- Токарчук 2001a:** Tokarczuk, O. *Lalka i perła*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001, skrót: LP.
- Токарчук 2001b:** Tokarczuk, Olga. *Gra na wielu bębenkach*. Wałbrzych: Wydawnictwo Ruta, 2001, skrót: GWB.
- Токарчук 2004:** Tokarczuk, O. *Ostatnie historie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004. skrót: OH.
- Токарчук 2005:** Tokarczuk, O. *EE*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.
- Токарчук 2006:** Токарчук, О. *Музика от много барабани*. [Tokarchuk, O. Muzika ot mnogo barabani.] (Прев.: Силвия Борисова). София: Издателство „Весела Люцканова“, 2006, съкр.: ММБ.
- Токарчук 2015:** Tokarczuk, O. *Dom dzienny, dom nocny*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015. skrót: DdDn.
- Токарчук 2019:** Tokarczuk, O. *Bieguni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019. skrót: B.
- Токарчук 2020a:** Tokarczuk, O. *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.
- Токарчук 2020b:** Токарчук, О. *Карай плуга си през костите на мъртвите*. [Tokarchuk, O. Karay pluga si prez kostite na martvite.] (Прев.: Силвия Борисова). София: ICU, 2020b, съкр.: КПКМ.
- Токарчук 2021a:** Токарчук, О. *Чувствителният разказвач*. [Tokarchuk, O. Chuvstvitelniyat razkazvach.] (Прев.: Крум Крумов). София: ICU, 2021a, съкр.: ЧР.
- Токарчук 2021b:** Токарчук, О. *Гардеробът*. [Tokarchuk, O. Garderobat.] (Прев.) Крум Крумов. София: ICU, 2021b, съкр.: Г.

ELIZABETH BARRETT BROWNING'S DENIALS

Yana Rowland

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Based on a selection of poetical works written by Elizabeth Barrett Browning in the period 1838 – 1856, this paper defends the ontologically productive role of denial. A diversity of expressions of negation reveals the poet's dialectical frame of mind which fermented between *The Seraphim* (1838) and *Aurora Leigh* (1856). Additionally, denial, perceived as self-doubt, invites a specific recognition of Barrett Browning's poetical dedications in terms of the human experience that her writing exhibits through narrative.

Key words: Elizabeth Barrett Browning, denial, self-perception, Other, narrative

Some thoughts ahead

Between around 1838 and 1856 Elizabeth Barrett¹ (Browning from 1846 on) produced a number of works disparately homogeneous. Between *The Seraphim, and Other Poems* (1838) and the emergence of *Aurora Leigh* (1856) – a period which includes some of her most impressive ballads, shorter lyrics, poetical meditations, political poems, *A Drama of Exile* (1844) and *Sonnets from the Portuguese* (1850) – with moderate spells of inactiveness, she wrote profusely, improved her socio-cultural awareness, and became the woman poet seen as a rival to Dante, Milton, Byron, Wordsworth, and Tennyson. Well reviewed (though not always favorably), with her *Essay on Mind* (1826) and her interpretations of *Prometheus Bound* (1833 and

¹ Abbreviations: BC – The Brownings Correspondence (quoted by volume, year of publication, page number(s), etc.); EBB – Elizabeth Barrett Barrett (the poet's maiden name); AL – *Aurora Leigh*; Browning 2010 – Elizabeth Barrett Browning's complete works, cited by volume, and edited by Sandra Donaldson. Barrett Browning's authentic spelling and punctuation have been adhered to.

1850)² she also gained popularity as a literary critic, translator and contributor to periodicals. The poems to be discussed are, at first glance, hard to unite. Some are certainly of better quality and more memorable than others. Yet they all, in various degrees, and with possibilities of comparison of Elizabeth's work to that of other nineteenth-century English women poets, reveal a trademark: The positive potential of denial in terms of exploring perception, self-definition, and the ethical foundations of writing.

"... the silence of my womanhood..."

In the opening scene of a poem drafted in 1840, but composed mostly in 1843 – 1844 (Cf. Browning 2010, 1: 3), *A Drama of Exile* (ll. 1–5, 16–20), on "the outer side of the gate of Eden", Lucifer vociferates a plea for the Earth's outcasts, being one of them: "Who's safe from fall? / He saves not. Where's Adam? Can pardon / Requicken that sod". Oscillating between monism and dualism, Lucifer, in a roundabout way, asks to be recognized: Unable to find his counterpart, Adam, he suggests that the sinful by definition nature of a living creature may not be promised salvation through universal pardon since the source (God), just as well as the target of forgiveness (Adam: "Unkinged is the King of the Garden", / The image of God"), are subject to the ultimate instability of their mutual dependence, and to preordination. Lucifer dwells in a state of existential anxiety and irredeemable doubt. In another, later poetical meditation, *A Denial* (pub. 1856), the poet interrogates her own perception of true affection and happiness. Using a diversity of language means of negating (some of them far from a clearly visible opposition in grammatical terms), she rejects the possibility of unambiguous expression, stable conviction, and a physically verifiable image of herself (ll. 1 – 2, 9 – 10, 27 – 28, 44 – 48, 54, emphasis added):

| | |
|---|--|
| it is <i>too late</i> to meet | And one beloved woman feels |
| <i>O friend, not more than friend!</i> | thee dear! – |
| ... | <i>Not I!</i> – that cannot be. |
| <i>I love thee not, I dare not love</i> | <i>I am lost, I am changed,</i> – I |
| <i>thee!</i> go | must go farther, where |
| In silence ... | <i>The change shall take me worse,</i> |
| ... | <i>and no one dare</i> |
| Can life and death agree, | <i>Look in my face and see.</i> |
| ... | ... |
| In all your wide warm earth | <i>I love thee not, I love thee not!</i> – |
| <i>I have no part</i> | away! |
| ... | |

² EBB's poetical translations, in the context of her own original compositions, her *Diary*, and her relationship with the classical scholar High Stuart Boyd, remain beyond the scope of the current research.

Here, denial equals self-confrontation and unbearable internal doubt. Is she the right woman, is she a faithful partner, is she her own self? Ultimately, such states of self-split signal the arrival of the modern, poignantly self-conscious individual through the question: Who am I? This “heavily-drafted” (Donaldson in Browning 2010, 2: 411, 413) poem presents a speaker in a state of physical immobility, muteness, emotional deficiency, self-coverture and even moral disgrace (Cf. esp. ll. 6, 15, 17).

Between psychology and philosophy, denial appears to span a cohort of meanings from cessation to continuation. Denial as self-rejection could indicate self-sacrifice, self-martyring, over-exhaustion of one’s old self-image, being “abused or undervalued”; it is a crossroads between descriptiveness (what one has done) and prescriptiveness (what one has not done) – both seem too lead back to childhood to look for answers in (Ackroyd 2001: 264 – 265), and both hint at a temporal awareness in need of some narrative to develop and serve as solution. Denial could also be related to self-defense in time of identity-crisis, especially when one feels uncertain about “one’s role, purpose, and meaning in life” (Matsumoto, ed. 2009: 246). Self-relativization – sabotage of the feasibility of the “I” – is a stepping stone to cognizing the axial role of another individual as an ampler truth, older, yet more vulnerable because in need of comprehension by the “I”. Self-denial could be taken as “erosion of knowledge” – an acosmic question mark to “the ultimate reality of the world” (“the world of worldliness”; Audi 1999: 6, 825) – particularly if torn from the perceiving mind.

The element of competitiveness in the diffuse negation we encounter in *A Denial* has a reason and an end: The presence of another woman creates a contextual domain for the lyrical self. A sevenfold epiphora (“Look in my face and see”) spreads a bouquet of self-riveting protestations that chart an individual’s place in life in a narrative that balances between remembrance and anticipation. It is exactly because none of the riddles the female speaker articulates can be solved unequivocally that she stands out obviously. She may not approach her beloved, for she is physically incapacitated (stanza I); she dares not love him, for she sees that life and death disagree in giving hope yet in removing it from man almost too soon, denying all living creatures and relationships lastingness and fulfillment (stanza II); she is lighter than a song which “overcomes” her (stanza IV); she is feeble both in her feelings and in her appearance (stanza VI); she loves him not and repudiates him (stanza VII). Ironically, denial helps the speaker rear a voice of her own: While she wanes, she can be told apart; she becomes distinct exactly because she is unlike the other woman

who is so much more prominent. Hauntingly, she comes into being – if verbally – because she confesses she is nobody.

Denial in terms of self-diminution as self-exposure – a gesture of begging the attention of the onlooker – features in Elizabeth Barrett's love correspondence with Robert Browning. Begun in May 1845 and "in effect part of a running conversation" (Kintner, ed. 1969: xxiv – xxv), Elizabeth's letters typify her own sense of internal decline through isolation and physical weakness she experienced before meeting Robert. Personal infirmity and spiritual helplessness would miraculously inspire generosity and sensitivity for the weak, the oppressed, and the suffering, as seen from her political poetry (e.g. *Casa Guidi Windows* [1851] and *A Curse for a Nation* [1855]), notably in her Anglo-Florentine period (Cf. Treves 1956: 75, 209). Yet notions of entombment, morbidity, solitude, and disbelief in her (on the part of other family members regarding Elizabeth's capacity to lead an independent life), crop up in the correspondence with other friends, as she mourns her life before marriage (Kintner 1969, ed. xxxvi). Unsurprisingly, deep guilt settles down in her mind – by marrying, she has broken a decreed image her own father's faith in her inspired: a pure, chaste, obedient daughter and innocent child, now a rebel, eloped (ibid. xxxviii – xxxix). Robert's words of affection in his first letter to her (10 Jan 1845) must have come as pleasant tidings:

I love your verses with all my heart, dear Miss Barrett, ... [your poetry] into me ... has gone, and part of me has it become, this great living poetry of yours, not a flower of which but took root and grew – ... the fresh strange music, – and I love you too: ... I feel as at *some untoward passage in my travels* – ... close ... to some world's – *wonder in chapel or crypt...*; and the half-opened door shut, and I went home my thoughts of miles, and the sight was never to be! (Kintner, ed. 1969: 3 – 4, emphasis added).

To which she responds with a letter twice the size of his (a telling feature of her own emotional-intellectual investment in their relationship) – a soliloquy on the hardships of being woman, poet, and learner. Coy yet frank in naming the difficulty of comprehending Self if disconnected from what lies beyond Self, she transforms narrowness (the 'crypt' Robert suggests) into an auto-reflexive space of her own which may be accessed but by a single traveler:

... the humble, low voice, which is so excellent a thing in women – particularly when they go a-begging! ... *if you had entered the 'crypt,'*

you might have caught cold, or been tired to death, & wished yourself 'a thousand miles off' ... I am your debtor, ... I live to follow this divine art of poetry ... , I must be a devout admirer & student of your works. (Kintner, ed. 1969: 5, emphasis added)

Bashful, Elizabeth assumes secrecy as a policy of self-protection – this very policy shields her from friends and customarily curious impostors alike. She vehemently subjects to examination her originality of thought at the same time that she affirms her own genius. *Sonnets from the Portuguese* (1850) become the place of self-exegesis and self-reference: by then she must have been tempted by a kind of Bildungsroman self-telling impetus, by self-revision and self-quotation (e.g. *Sonnet XLII*). This would account also for the “stronger narrative, [novelistic] trajectory than that found in most earlier sequences” the poet produced (Donaldson & Neri in Browning 2010, 2: 432).

Self-prefacing and a sense of the past

A consensual, contradictory terrain is found in the presence of the home, childhood, parental protection, and a greater Other – a premise for the nineteenth-century woman poet’s critique of taxonomies, established morals yet a harbor for her spasmodic-escapist emotional abandon. Elizabeth, perennially unhappy with herself, as Percy Lubbock maintains based on her letters (Lubbock 1917: 43, 69), longed for father Barrett’s approval and trembled at the thought of his rising anger about each smallest novelty introduced to her fixed daily routine of an invalid, including new or familiar visitors (ibid. Cf. 48, 60). In her correspondence she archives details about her merciless practice of revising her own works – she hardly ever wrote all too hectically; and feeling helpless and dependent, she pondered on being “bad” even when she hardly communicated *in* her family (ibid. Cf. 65). In her dedication to her father in her preface to the 1844 edition of her poems, she seems self-constricted: Her recollections betray a self-nullifying conviction that, shorn of her father’s blessing, her existence would be quite improbable. Aware that a character on a white page costs more than an ethereal bodily presence, she cleverly manoeuvres to sanction at once the patriarch’s word and a space and time of her own:

When your eyes fall upon this page of dedication, and you start to see to whom it is inscribed, *your first thought will be of the time far off when I was a child and wrote verses, and when I dedicated them to you who were*

my public and my critic. ... Of all that such a recollection implies of saddest and sweetest to both of us, it would become neither of us to speak before the world; nor ... to one another, with voices that did not falter. ... you, who hold with me over all sense of loss and transiency, one hope by one Name, – ... accept from me the inscription of these volumes, the exponents of a few years of an existence which has been sustained and comforted by you as well as given. ... to return to a visible personal dependence on you, as if indeed I were a child again; to conjure your beloved image between myself and the public, so as to be sure of one smile, – and to satisfy my heart while I sanctify my ambition....
(Browning 2010, 1: 1, emphasis added)

Memory which embodies the time of her first steps in writing encouraged by Papa kindles and enhances Elizabeth's prefatory self-narration. Father and offspring-poet are, however, fictionalized in this paratext: The peculiarity of this fictionalization is in the diminution which the writer employs to claim an identity of her own at the expense of aggrandizing that of her father. The sustainability of the written word is certainly a motif underlying her self-exploratory impulse, and the role of imagination is made obvious as she fabricates the presence of an ultimate protector. Moreover, we have experience narrativized ahead of itself – human time, a time wished for, projected, protention, yet retention, relatable to an actuality, to a past (childhood), no less of an event, though one bearing negative connotations about her own self-esteem. The prohibition to speak of this clandestine pact is yet another proof of the ideological worth of denying equality between the two individuals: In her ineffectuality, she is made prominent, while his superiority is thrown into relief. An interface between one human being and another, the written word assumes demiurgic potency. Anxious to deserve the approval of an older, better, superior Other, EBB finds herself blessed with no steady female ancestry and on 7 January 1845 she writes to Henry Fothergill Chorley: "How strange! ... I look everywhere for Grandmothers & see none. It is not in the filial spirit I am deficient, I do assure you—witness my reverent love of the grandfathers!—" (BC 10, 1992: 13 – 15).

Not long after, in *Sonnet XXXIII (Sonnets from the Portuguese)*, she seeks solace in the small and cozy world of infancy while she denies she could exist independently (emphasis added):

Yes, call me by my *pet-name*! let me hear
The name I used to run at, *when a child*,
...

Call me *no longer*. Silence on the *bier*,
While *I call God* – call God! – so let thy mouth
Be heir to *those who are now exanimate*.

...

Yes, call me by that name, – and I, *in truth*,
With *the same heart, will answer and not wait*.

The well-known pet name was ‘Ba’. The chief by that time ‘exanimates’ include her two grandmothers (Elizabeth Moulton, neé Barrett [1763 – 1830], and Arabella Graham Clarke [1755 – 1827], neé Altham), her beloved brother, Edward (drowned in a boating accident in Torquay in 1840), her brother Samuel, who died in 1840, and her uncle Samuel, who died in 1837). In the present of the revealed emotion time gets narrativized, the before of childhood is discovered (a perception of pastness), as well as the expectation of the end (a perception of futurity). The lyrical speaker’s oscillation between lived time and foreseen time within the experience that consciousness is parallels the conflict also of the poet imagining herself now as a dependent freed from care, now as a fully-fledged adult prepared to answer for herself. Writing is thus subtle self-exhibitionism of the impossibility of swerving away from speaking as narrating in, and about, time. It is a form of denial of linearity of narration, straightforwardness of authorial perception, and of one-dimensionality of self-confession: In *Sonnets from the Portuguese* the nearly catechetical call-and-response form precludes, hermeneutically, the singularity of the existence of both perceiver (the poet narrating) and perceived (the poet narrated of).³

“... nobody can understand me...”

In her letters 1842 – 1843 to Richard Hengist Horne, Mary Russell Mitford (similarly overwhelmed by paternal protection), and Hugh Stuart Boyd, Elizabeth Barrett demonstrates even more unabashedly her doubt about her own efficacy as a human being, stressing her worthlessness against the looming figure of her father, mourning, yet bathing in, her preeminent physical weakness (as she also dwells on George Sand, Victor Hugo, Felicia Hemans, Wordsworth, Tennyson, and Browning), which at

³ In the longer version of this research, the discussion moves on to examine self-denial in EBB’s autobiographical writing. *Aurora Leigh, Diary by E. B. B. 1831 – 1832* and a bouquet of Romantic and Victorian women poets’ works (L. E. L., Felicia Hemans, Mary Howitt, Caroline Norton, Frances Anne Kemble, Emily Brontë, and Isa Blagden) are seen to intersect over themes like female anonymity, the improvisatory element of women’s poetical narration, the problem of internal isolation, the hardships of self-portraiture (with references to Sappho and George Sand), and the reflexive potential of guilt.

once marginalizes and singles her out. An outstanding feature of denial as self-defining in this period seems to be her overall conviction of her own emotional and intellectual impotency, impenetrability, and professional obscurity (BC 6, 1988: 146 – 150). Attached to her father and her most trusted correspondents, she drifts away, commonly sinking “into ... darkness & doubt” (ibid. 1 – 2): “you [she says to M. R. Mitford] loved me & thought of me better than I deserved” (ibid. 5 – 7); “Except for [my father] my existence has no value to any earthly creature” (ibid. 13 – 14); “I am clear that I am born never to be understood” (ibid. 104); “I live out of the world altogether, & am lonely enough & old enough & sad enough...” (ibid. 162 – 165); “I am used to be told that nobody can understand me – that is my destiny” (ibid. 338). The last fragment hints that Elizabeth’s inner sense of obscurity has a source beyond her own volition – she solicits an identity of her own by way of exclusion.

Fearing the inarticulacy of the phenomenal world, disagreeing with the social order, doubting the benefits of a complete mergence with a spiritual companion, the poet is unable to grasp being (“the broad life-wound / Which soon is large enough for death”), with the “namelessness” of “things” being part of divine truth (*Human Life’s Mystery*, ll. 31 – 42, 50 – 60). Other works where denial discloses her insufficient comprehension of the universe in relation to the phenomenon of death (the loss of the mother and of childhood in *A Child’s Thought of God*: “We cannot see our God; and why?”; ll. 3, 12 – 15) offer a more diffuse mistrust for a benevolent power in life (*Proof and Disproof* [1856], *Inclusions* [1845 – 1846]). Elizabeth disclaims yet affirms loneliness as a catalyst of her zest for learning, at times doubting absolute devotion to another, ambiguous about the ethical validity of finitude.

Domna Stanton could help us situate Barrett Browning’s struggles with her auto-destructive emotional power in view of women’s impulse to record “the concerns of the private self” as a “crisis of moment of transformation” needed for the woman poet in didactic-epistemological terms (Stanton 1987: 4 – 5, 8). With time, in her transition from sonnet- and ballad-like narrative to dramatic monologue, Elizabeth seems to put more faith in herself through aestheticization of the familiar into “a world created in art that she can then inhabit” (Cooper 1988: 101 – 102). This is also a journey from being seen to seeing, from a male (as sonnet would have it) to a female (as dramatic monologue would allow it) narrative, from woman as object to woman as subject (ibid. Cf. 107, 109 – 110). Nonetheless, she lives by a hypnotic fixation on the past as a haunted private ground of her own, which limns the world of Self by denying it

peace and happiness. In “The Lay of the Brown Rosary”, Fiona Sampson argues, Onora’s love affair becomes part of the brooding gloom of the buried-nun story (Sampson 2021: 136), the past being a fictive boundary for the descendant woman’s (Onora’s) sense of self. Increasingly drawn to woman’s experience as a cultural critique of the limits of Self and the creative genius, Barrett Browning develops what Helen Cooper defines as “the poet’s sophisticated insight into women’s contribution to their own oppression” (Cooper 1999: 127): Women regularly and diversely curb their own potential. One such delimiting act of denial of Self could be perceived in the poet’s close communication with Hugh Stuard Boyd – a rare diversion, more of an obsession, particularly after Elizabeth lost her mother (herself prone to nervous depression) in 1828, which was also accompanied by her engrossment in books and “serious study of history, philosophy and theology, the ancient classics, and English literature” – a reaction to her father’s “morose” character (McCarthy 1955: xii – xiii).

Sat on a fence

Self-denial surfaces in Elizabeth Barrett’s poetry between her first mature volume, *The Seraphim* (1838), and *A Drama of Exile* (1844): It is palpable in her sonnet *The Soul’s Expression* (pub. 1843):

With stammering lips and insufficient sound
I strive and struggle to deliver right
That music of my nature, day and night
...
Which step out grandly to the infinite
From the dark edges of the sensual ground.
This song of soul I struggle to outbear
Through portals of the sense, sublime and whole,
And utter all myself into the air:
But if I did it, – as the thunder-roll
Breaks its own cloud, my flesh would perish there,
Before that dread apocalypse of soul.

There is a narrative of hypothetical processuality: Sense wavers between involution and evolution of Self, boundaries get demolished and almost immediately erected, the poet falling prey to, and triumphing over, her own self-inexpressibility, stuck between recollecting and anticipating. The prognosticated futility and hazard of direct self-exposure explains the poet’s mistrust in the feasibility and positivity of her existence: “that dread apocalypse of soul”. In *Sonnets from the Portuguese* she allows to be

stolen by the other poet (her rescuer) yet disallows full consummation of the bond. She hopes for avoiding perdition, postponing the inevitable, yet she offers herself for the sake of the ascent of that other, better poet:

Unlike are we, unlike, O princely Heart!
 Unlike our uses and our destinies.
 ... me,
 A poor, tired, wandering singer, singing
 through
 The dark, and leaning up a cypress tree?
 The chrism is on thine head, – on mine, the
 dew, –
 And Death must dig the level where these
 agree.
 (III, ll. 1 – 2, 10 – 14)

Go from me. Yet I feel that I shall stand
 Henceforward in thy shadow. Nevermore
 Alone upon the threshold of my door
 Of individual life, ...
 (VI, ll. 1 – 4)

... O Belovéd, it is plain
 I am not of thy worth nor for thy place! ...
 (XI, ll. 9 – 10)

... I cannot speak
 Of love even, as a good thing of my own:
 Thy soul hath snatched up mine all faint and
 weak,

And placed it by thee on a golden throne, –
 ...
 (XII, ll. 9 – 12)

Nay, let the silence of my womanhood
 Commend my woman-love to thy belief, –
 Seeing that I stand unwon, however wooed,
 ...
 (XIII, ll. 9 – 11)

And, looking on myself, I seemed not one
 For such man's love! – more like an out-of-
 tune
 Worn viol, a good singer would be wroth
 To spoil his song with, ...
 ... laid down at the first ill-sounding note.
 I did not wrong myself so, but I placed
 A wrong on thee. ...
 (XXXII, ll. 6 – 12)

 If I leave all for thee, wilt thou exchange
 And be all to me? ...
 Alas, *I have grieved so I am hard to love.*
Yet love me—wilt thou? Open thy heart wide,
 And fold within, the wet wings of thy dove.
 (XXXV, ll. 1 – 2, 12 – 14)

She is racked with self-doubt, self-accusation for an affliction yet to occur, exiting and transcending herself yet returning to herself, validating an unbreakable bond with an Other. She seeks reciprocity and recognition yet steps down. Permanent conflictual being which denies self-respect makes the poet's persona visible yet shatters her hopes for a future and leaves her with a sense of self-regret and doubt whether she may not be merely ignored (Sonnet XXXV, ll. 1 – 2).

Elizabeth was pathologically prone to inventorizing her faults in a diaristic, reconstructive-destructive, self-prefatorial, self-renegotiating, looking-glass manner – through borrowed experience. Her own “unworthiness”, as in *A Denial*, infuses a greater power of emotion as she portrays her attachment to her beloved (Winwar 1950: 165 – 168). Yet portraying Elizabeth – and by extension, Elizabeth's motivation to be portrayed and to portray herself – was a hard business, sanctioned by father

Barrett, as Michele Martinez argues. He approved only one image of his daughter – that on a snuffbox (painted by an unknown artist ca. 1810, when she was still a child – a telling feature of her parent’s attitude to her); between 1823 and 1843, perhaps for fear of losing a sickly angel, the family (especially her own mother) sketched and water-coloured portraits of Elizabeth “as a convalescent”; Elizabeth was plagued by uncertainty about the reasons for, and the effect of, portrayal: She suggests this in poems such as “To E.W.C. Painting My Picture” (1838), “On a Picture of Riego’s Widow, Placed in the Exhibition” (1826), and “The Picture Gallery at Penshurst” (1833)” (Martinez 2011: 64 – 68). Inter-textually, Elizabeth’s hesitancy over being seen was echoed in her choice to draw Flush rather than herself (for R. H. Horne’s *A New Spirit of the Age* [1844]), as well as in *Aurora Leigh*, where Aurora’s mother’s portrait, once commissioned by Aurora’s own father, and Kate’s portrait, painted by Vincent Carrington, reflect the incongruities yet benefits of men’s efforts to interpret the soul of woman authentically, without sexualizing it (ibid. 83 – 85).

The controversies and denial pertinent to self-expression typify Victorian women poets: They aim at self-affirmation by way of self-questioning, by doubting a one-dimensional perspective on life, gender, class, and an unambiguous spatiotemporal awareness. Which justifies Angela Leighton’s paradigm of three chief images of a woman poet’s antagonistic, solitary, Faustian self-defining: “the mask”, “the picture”, and “the mirror” (Leighton & Reynolds 1995 xxxv – xl). Convulsive, self-denying reconfiguration of linear time (palpable in acts of “selection, intensification, stratification, fragmentation, disorientation”, as Hywell Dix insists, revisiting Philippe Gasparini, Dix 2023: 5), may count as autofictionalization, which imparts to the composition of *Sonnets from the Portuguese* universality (she starts with Theocritus in line 1 of *Sonnet I*) and allows the writer to archive her own literary past by way of engaging with literary history, as she cautiously re-considers the tyrannously identarian worth of devotion (ibid. 7, 14). She seems trapped in an ontological vice: a “public and private identit[y], between the self who writes and the self who is read” (Rundle 1996: 247) – a strategic metatextual “confrontational space” her prefaces and dedications abound in, moderately stylizing her fermenting poetical ego.

In the wake of internal struggle

A concise diary of Elizabeth Barrett’s affair with Robert Browning, *Sonnets from the Portuguese* may be read as a postponement of the end, “a phantasmagoric space where writing runs into death. The infinite post-

script:” A premeditated, theatrical, yet faithful final word spoken by a hypersensitive lonely woman poet (Lejeune 2009: 189):

... Indeed, those beds and bowers
 Be overgrown with bitter weeds and rue,
 And wait thy weeding; yet here's eglantine,
 Here's ivy! – take them, as I used to do
 Thy flowers, and keep them where they shall not pine.
 Instruct thine eyes to keep their colours true,
 And tell thy soul, their roots are left in mine.
 (*Sonnet XLIV*, ll. 8 – 14)

She sees her own death as imminence, as a symbolic palette of flowers – she also suggests her beloved's death, for if the roots of his soul be in her, then upon her demise, he, too, would perish: A metaphysical perception of the naturalness and interrelatedness of love as denial and resurrection in a vegetative, organic way. Which conveys allusions to the poet's audacity of faith in the human being, a common mortal, in her poetical drama on the Crucifixion, *The Seraphim* (originally 'Drama of Angels', writ. 1836, pub. 1838): Man loves more, in self-denial, “with ... memories”:

...
 Ador. Do we love not?
 Zerah. Yea,
 But not as man shall! Not with life for death,
 (II, ll. 664 – 666)

Suggesting a crucial difference, she throws man and angel into relief.

There exist other pieces in the period 1838 – 1846, not all lyrical poetry, some more politically aware than others, not all prominent, yet illustrating the wide spectrum of ethical and ontological concerns that denial in terms of the poet's acceptance of the end signifies (e.g. *Crowned and Wedded*, *Crowned and Buried*, *Human Life's Mystery*, *The Claim*, *Calls of the Heart*, *A Child's Thought of God*, *Rhyme of the Duchess May*, *A Valediction*, *The Mourning Mother*, *The Virgin Mary to the Child Jesus*, *Isobel's Child*, and *The Runaway Slave at Pilgrim's Point*). In all those the non-coincidence of the I with itself in the process of communication between Self and Other stands out. Storytelling then erodes hopes for a reserved space for a single dominant discourse of Self (in speaking-of/designating versus self-designation). Ricoeur's reflections on identity as a lingering between sameness (*mémeté*) and selfhood (*ipséité*) are much needed:

... the hermeneutics of the self is placed at an equal distance from the apology of the cogito and from its overthrow.

... there is no illocution without allocution and, my implication, without someone to whom the message is addressed. ... every advance made in the direction of the selfhood of the speaker or the agent has as its counterpart a comparable advance in the otherness of the partner.

... far from underpinning the ethical identity expressed in self-constancy, narrative identity seems instead to rob it of all support. (Ricoeur 1994: 4, 28, 43 – 44, 166)

Ricoeur's reflections on the difficulties of arriving at an uncontestably reliable mechanism of proving the independence of Self may urge us to appreciate the dialogic nature of denial in the poet's criteriology of being as being amidst others and thus becoming comprehensible. Comprehension presupposes comparatism, reflection, a sabotage of the absolutism of private judgment (as in *A Denial*, *The Soul's Expression*, and *Sonnet XLIV*), where the singularity of the "I" promoted by the utterance gets eroded by the very utterance which deprives the "I" of existence beyond dialogue (ibid. 1994: 49 – 50).

Locations get imagined, visited, remembered – rich with reality and story – they create ontological limits, stimulating yet curbing the poet's self-appreciation in view of mortality (*Cowper's Grave*, ll. 1 – 4, 12 – 16, 21 – 22, 36 – 44). Natural phenomena (sun, cloud, wind, etc.) form a collective background for the pulsation of the heart – the human organ most poeticized because perceived as a receptacle of emotion, an organ finite and small yet great in its ability to "guard the weakest," as in *The Weakest Thing* (ll. 1 – 8, 15 – 24). Poignant self-doubt – to the point of self-erasure – exposes the ordinariness, uncouthness, purposelessness of the speaker in favour of her love for an Other who gives her a little name, though her own verses may not be promised longevity in other people's minds (*The Pet-Name*, ll. 1 – 15, 31 – 35, 56 – 60). Or, as Hans Köchler summarizes, "the subject experiences himself as being a cause of doubt and interrogation and thus will reflect – "primarily" – on himself as starting from a comprehension of the world that has not been reflected upon before" (Köchler 1983: 182), but will eventually thus arrive at comprehension of life as the realm of the Other as a prerequisite for oneself – a transcendental reflection of "being-in-the-world" (ibid.).

Ironically, self-denial reveals the self-fulfilling potential of writing and the natural for man "coded program of the vital *self-individualization in existence*" (Tymieniecka 1983: 369):

Yet, Heart, when sun and cloud are pined
And drop together,
And at a blast which is not wind,
The forests wither,
Thou, from the darkening deathly curse
To glory breakest, –
The Strongest of the universe
Guarding the weakest!
(*The Weakest Thing*, ll. 17 – 24)

A Husserlian suspension of the laws of objectivity, the experience of the heart – earlier in the poem declassified as “the weakest thing” – turns into a uniquely subjective promotion of life, “transforming the very experiential significance of the human destiny” (Tymieniecka 1983: 370, 372), compared to physically more potent natural elements and phenomena (the sun, a cloud, the wind, a forest). Indirectly, severance and affliction are implied in this poem, but overall, the heart’s presence annuls a tragic resolution, becoming the very epicenter of temporal experience as human experience – it works toward what Anna-Teresa Tymieniecka describes as “*Imaginatio Creatrix*” (ibid. 358, 371) – a creative power beyond ordinary, natural time, a force of alternative genesis, of the human, and precisely in view of temporality.

One word more...

Phenomenologically oriented, Elizabeth Barrett Browning’s poetry displays the dynamics of the communication between external reality and human consciousness. A heart (and elemental natural events, as in *The Weakest Thing*), a burial place (and material objects, as in *Cowper’s Grave*), and a personal name (and processes, like ageing in *The Pet-Name*) are some of the points of the intersection between Self and Other, past and present, the ancestry of materiality and the ideality of the procreative impulse, glimpses at recollecting and anticipating – all unavoidably “existential moments (of being)” (Ingarden 1964: 28, 38 – 39), with “intersubjective communication” through autonomy–heteronomy, originality–derivation, self-dependence–contingency (ibid. 29. 42, 92 – 93). Narrative, which at once relies on, and contests the intangibility of, memory, records the currentness of the “I”, making it fluid, relative, and incoherent, pushing it beyond stability, urging it to see before and after. So, while an act of poetic creation may elucidate previously not all that well explored sides of a given “I”, it “cannot create a self-existent object” (ibid. 50), i.e. a consciously

experiencing substance entirely independent of elseness. In this, ultimately, lies Elizabeth Barrett Browning's trust in denial.

REFERENCES

- Ackroyd 2001:** Ackroyd, E. *A Dictionary of Dream Symbols*. London: Blandford 2001.
- Audi 1999:** Audi, R. Ed. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 2nd Edn. Cambridge University Press, 1999.
- BC 6, 1988:** *The Brownings' Correspondence*. Vol. 6 (June 1842 – March 1843, Letters 967 – 1173). Eds. Ph. Kelley & R. Hudson. Wedgestone Press, 1988.
- BC 10, 1992:** *The Brownings' Correspondence*. Vol. 10 (January 1845 – July 1845, Letters 1799 – 1981). Eds. Ph. Kelley & Sc. Lewis. Wedgestone Press, 1992.
- Browning 2010:** Browning, E. B. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. 5 Vols. Ed. S. Donaldson. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Cooper 1988:** Cooper, H. *Elizabeth Barrett Browning, Woman and Artist*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1988.
- Cooper 1999:** Cooper, H. Working into Light: Elizabeth Barrett Browning. // *Critical Essays on Elizabeth Barrett Browning*. Ed. Sandra Donaldson. New York: G. K. Hall & Co., 1999, 112 – 128.
- Dix 2023:** Dix, H. *Autofiction and Cultural Memory*. London & New York: Routledge, 2023.
- Ingarden 1964:** Ingarden, R. *Time and Modes of Being*. Trans. Helen R. Michejda. Springfield Illinois U.S.A.: Charles C Thomas Publisher, 1964.
- Kintner, ed. 1969:** Kintner, E. *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Barrett 1845 – 1846*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- Köchler 1983:** Köchler, H. The Relation between Man and World: A Transcendental-Anthropological Problem. // *Analecta Husserliana, Vol. XIV*. Ed. A.-T. Tymieniecka. D. Reidel Publishing Company 1983, 181 – 186.
- Lejeune 2009:** Lejeune, Ph. *On Diary*. Ed. Popkin, J. D. Trans. K. Durnin. The University of Hawai'i Press, 2009.

- Leighton & Reynolds 1995:** Leighton, A., Reynolds, M. *Victorian Women Poets. An Anthology*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell, 1995.
- Lubbock 1917:** Lubbock, P. *Elizabeth Barrett Browning in Her Letters*. London: John Murray, 1917.
- Martinez 2011:** Martinez, M. Elizabeth Barrett Browning and the Perils of Portraiture. *Victorian Review*, Vol. 37, No. 1 (Spring) 2011, 62 – 91.
- Matsumoto, ed. 2009:** Matsumoto, D. *The Cambridge Dictionary of Psychology*. Cambridge University Press, 2009.
- McCarthy, ed. 1955:** McCarthy, B. Ed. *Elizabeth Barrett to Mr Boyd. Unpublished Letters of Elizabeth Barrett Browning to Hugh Stuart Boyd*. Introd. & ed. B. McCarthy. London: John Murray, 1955.
- Ricoeur 1994:** Ricoeur P. *Oneself as Another*. Trans. K. Blamey. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.
- Rundle 1996:** Rundle, V. The Inscription of These Volumes: The Prefatory Writings of Elizabeth Barrett Browning. *Victorian Poetry*, Vol. 34, No. 2 (Summer) 1996, 247 – 278.
- Sampson 2021:** Sampson, F. *Two-Way Mirror. The Life of Elizabeth Barrett Browning*. Profile Books, 2021.
- Stanton 1987:** Stanton, D. C. *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1987.
- Treves 1956:** Treves, G. A. *The Golden Ring. The Anglo-Florentines 1847 – 1862*. Trans. S. Sprigge. London – New York – Toronto – Longmans, Green and Co, 1956.
- Tymieniecka 1983:** Tymieniecka, A.-T. The Phenomenological Conception of Possible Worlds and the Creative Function of Man. // *Analecta Husserliana, Vol. XIV*. Ed. A.-T. Tymieniecka. D. Reidel Publishing Company 1983, 353 – 373.
- Winwar 1950:** Winwar, Fr. *The Immortal Lovers. Elizabeth Barrett & Robert Browning. A Biography*. London: Hamish Hamilton, 1950.

**DIFFERENCE AS TRAGEDY
IN *THE MILL ON THE FLOSS* BY GEORGE ELIOT**

Kristina Yassenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The following text aims to discuss George Eliot’s analysis of human relationships and her mindfulness of the pernicious effect caused by paradigms that condemn differences as mere weaknesses. Through “pragmatization of the imaginary” (Iser) in Eliot’s novel, as well as with some help from representatives of the natural sciences, we may be able to gain a closer understanding of how people’s stages of development and biological traits are often translated into tragic “prisons” of sociality.

Key words: childhood, womanhood, imagination, deviation, tragedy

The Mill on The Floss is a fictional story. But can a fictional story be relied upon as a treatise of human relationships? The answer is yes. To support the positive answer, we shall describe the theory of the German literary scholar Wolfgang Iser (1926-2007). In his work *The Fictive and The Imaginary* (1993), he posits that the boundaries between fictional and nonfiction texts are fluid. We cannot tell fiction from nonfiction because we cannot be sure whether the nonfiction text is a fully truthful one and consists only of proven facts or whether the nonfiction texts are entirely and completely without reality and facts (cf. Iser 1993: 1). “The real” is the material from which the imaginary is produced, but before making a new world out of the existing one we have to apply acts of fictionalizing. The three main acts of fictionalizing are selection, combination, and self-disclosure (cf. Iser 1993: 4-5). The most crucial moment in Iser’s theory is that an imaginary world could be turned into a source for gaining a real experience and thus “fiction finds itself in a context of practical usage” (Iser 1993: 111).

George Eliot is one of the authors who may be said to facilitate such “pragmatization of the imaginary” (Iser 1993: 20) through her reflective

narrative voice. The adopted third-person narration, as Lightman argues, turns the writers into scientific observers who record and analyse the behaviour and the social interactions of their characters (cf. Lightman 2010: 26). Eliot is fond of scientific thought, but she also sees its deficiencies. If we think only scientifically, mathematically, or biologically and see people as mere bundles of good and bad genes and proportions we will become victims of formalizations. Through the “scientific” act of formalization, she envisages the treacherous tendency of people who are not perfect or even people who are just “ordinary” to be pushed into the margins of life. That is why she regularly sheds light on the tragedies of ordinary people and on the often overlooked beauty of their day-to-day existence which is heroic in its own artless way. These are people who make mistakes and who are our “fellow-mortals” (Eliot 1994: 230), who are sometimes “ugly, stupid, inconsistent” (ibid.) and who we should learn to “tolerate, pity, and love” (ibid.) Her narrative voice anticipates the operations described by Iser. She reveals the fictionality of her world and the operations which she uses to build it: “I might **select** the most unexceptional type of clergyman, and put my own admirable opinions into his mouth on all occasions” (Eliot 1994: 129). Yet she does not want to create an illusory and perfect world crammed with admirable opinions. Rather, she *discloses* to us that she strives to achieve “a faithful account of men and things” (ibid.), recognizing the epistemological boundaries of her own experience as a human being and conscious that her knowledge might be erroneous in some cases. Eliot’s acts of focusing attention on self-disclosure and of making the reader aware that fiction is fiction resemble the scientific methods of making hypotheses about the real world, experimenting with hypothetical situations, and drawing conclusions¹. That is why Eliot’s *The Mill on The Floss* (1860) could provide us with a semantic “laboratory” for checking our hypotheses that being a child or being a woman could result in tragedy. The universal problem of individual vs society shall be examined through two concrete examples of the main characters from the novel and the interactions between them: Tom and Maggie’s childhood, and Maggie’s difference as being a woman manifested in choice and the imagination.

¹ Such methods are especially celebrated by pragmatists like John Dewey and Charles Peirce.

Childhood as difference

For a long time, children were not regarded as human beings but as “undeveloped” human beings. Their identities were identities of deficiency, and the concept of childhood that we know today did not exist. When the phenomenon of childhood was finally recognized, the world became separated into two – “the world of children and the world of adults” (cf. Ariès 1962: 284). An example of this division is the boarding school described by Foucault as “the most perfect, if not the most frequent, educational regime” (Foucault 1979: 141). The development of the boarding-school system demonstrates that childhood was regarded as different from the other stages of development. Childhood was “shut off” in a “world apart” (cf. Ariès 1962: 284). This disciplinary institution² separated children from society to “mould” them “on the pattern of an ideal human type” (cf. Ariès 1962: 284-285). George Eliot’s take on the topic of childhood is rather different and tends to disenchant this naively idealized perspective of discipline. Seeing all sorts of ideals as fit only for a “world of extremes”, she describes childhood positively as a period when connections are possible, and they do not depend on complex social codes. Making links with another human being, reconciliation, and love are easier when one is still in the earliest stages of life. The tragedy of childhood is losing it and realising that we shall never enter its “golden gates” again (Eliot 1994: 537).

The pure sociality which comes naturally in childhood is hindered by the rigid social order which comes afterward. When Maggie and Tom are still children and Tom is angry with Maggie because she lets his rabbits die, their reconciliation is not difficult. They spend some time separated from each other. Maggie is sobbing in her hiding place – the attic. Then she experiences an emotional battle within. Her pride and her “need of being

² A most eloquent example of childhood as deviation from normality is described by Foucault. He notes that the prison, the hospital, the factory, and the school share the same structural logic of bringing the deviation back to normality through correct training. They are alike in matters of architectural structure (Bentham’s Panopticon architectural composition) (cf. Foucault 1979: 200, 203, 204), and they all use the following means of correct training: hierarchical observation, normalizing judgement, and examination (cf. Foucault 1979: 170). The panopticon structure of observation proves to be so effective that “All that is needed, then, is to place a supervisor in a central tower and to shut up in each cell a madman, a patient, a condemned man, a worker, or a schoolboy” (Foucault 1979: 200). We can see that according to the idealized disciplinary perspective being a child was by no means different from being a madman or a criminal.

loved” (Eliot 1994: 419) collide. Her love towards Tom is stronger and she readily forgets his cruelty. Consequently, little Maggie leaves her hiding place. At the same time, she hears Tom’s footsteps because he is coming to fetch her. And it is not before long that they become tender to each other resembling “two friendly ponies” (Eliot 1994: 420). After this episode, Eliot reflects on the *development* of society, adding slightly bitter and ironical overtones:

We learn to restrain ourselves as we get older. We keep apart when we have quarreled, express ourselves in well-bred phrases, and in this way ... we conduct ourselves in every respect like members of a highly civilized society. (Eliot 1994: 420)

The irony here is hinted at with an impressive subtlety. The fact that the adults are somehow *cured* of being impulsive children turns them into admired members of society, but this kind of *union*, paradoxically, makes them strangers to each other. For Eliot civilization means alienation and hypocrisy. Identifying oneself with the spontaneity of behavior typical for the “lower” animals, as described by the author, seems preferable to belonging to a “highly civilized society”, yet a society that is savage at heart. This could be interpreted as a mode of social criticism very Romantic in its roots. Like in *Blake’s Songs of Innocence and of Experience* (1789), Eliot makes childhood a heavenly place which is corrupted by the “hell” of maturation, of gaining experience, of becoming an adult or simply being among adults. For instance, in *The Chimney Sweeper* we have the childhood nullified and blackened first by the death of the mother and then by the act of the father selling his child to be a chimney sweeper. The very fact that childhood could be bought and sold turns the world of adulthood into a living hell from which the only escape is dreams of angels and early death.

In *The Mill on the Floss* being a child does not mean not being an adult. It is the other way around – being an adult means not being a child. The negative identity is prescribed to the adult. Adamson observes that the moment of Tom and Maggie’s rabbit tragedy, followed by sharing a cake and an emotional reunion, is “a foreshadowing of the end of the novel when Maggie comes to Tom’s rescue” (Adamson 2003: 319). It shows that alienation could be easily plucked when the soil of social demands is not hardened by years of socialization. Forgiveness comes naturally from the characters’ inner worlds when they are children. In the final episode, when they are grown-ups, Maggie is an outcast, a “fallen woman”, in conventional thinking, and Tom cannot and does not want to change his principles. The convention blocks him from forgiving Maggie’s faults and

the understanding between them seems impossible. In the end, brother and sister are together again – the reconciliation comes forcibly, yet naturally, but somehow from the outer world. An ending that Adamson perceives to be “manipulated” (Adamson 2003: 330) as Maggie and Tom are killed by a piece of wooden machinery carried toward them by the flood.

Love is easier in childhood. Maggie is very fond of Philip’s intelligence and pities him. She wants to give him love and she knows how it feels like to be mocked and judged because of the way you look. Maggie wants to make amends for the unfair way in which society treated Philip’s difference³. Besides, Maggie feels peculiar tenderness toward deformed things (cf. Eliot 1994: 526). The only reason why she loves Philip is that she is quite sure about his returning her feelings. In their “first love scene” Maggie kisses Philip and gives him a promise: “I shall always remember you, and kiss you when I see you again, if it’s ever so long” (Eliot 1994: 531). When she meets Philip again, she finds herself unable to fulfil her childhood promise because she is not a child anymore. She sees herself now from the social position of “a young lady” who has been to boarding school (a “normalizing” institution), and she knows that neither is such a greeting acceptable, nor would Philip hope for it. (cf. Eliot 1994: 532-533).

Tom’s childhood also becomes tragic when he understands that he can never go back to the carefree days because presently he must take care of his ruined, poverty-stricken, and dishonoured family. It proves impossible for all the things from the past to be brought back to life. As a child, he believes that his father is a respectable man, and that he, Tom Tulliver, is a son of a respectable man. But things take a dreadful turn when Mr. Tulliver is categorized as “failed” and “bankrupt.” Tom conforms to the demands of social duty from an early age but automatically, without applying his own agency. He appears not to be so clever but to have his adamant boyish feeling of justice. When he comes of age, he becomes subordinated to a type of social duty, which is already “dead” and withered. By following his oath in the family Bible and his dead father’s last wish he succeeds in becoming again a master of Dorlcote Mill and in regarding Wakem as nothing but an enemy. But after all the work there is no “gladness or triumph” in his face (Eliot 1994: 754). After such fulfilment, Tom becomes an unnecessary character. He seems a remnant from a past age. He becomes the past he wants to preserve and forgets to move forward. Tom has just brought himself “**near** to the attainment of more than the old respectability which

³ The research delves into the problem of Phillip’s disability in terms of social imprisonment as well; however, due to constraints on space and scope, it has been omitted from the present paper.

had been the proud inheritance of the Dodsons and the Tullivers” (Eliot 1994: 754, emphasis added). While analysing a similar phenomenon in Tennyson’s poetry through Heidegger and Levinas, Rowland describes the duty to the dead Other as an “*in-between-ness* of existence” accompanied by a “process of permanent enrichment of oneself in time through amassment of experiential validity, so that in its existence, the spirit of man comes closer, but never quite reaches, ultimate meaning” (Rowland 2014: 59). In Tom’s case his existence is enriched by the act of fulfilling his father’s wish, but when the wish is fulfilled, Tom realizes that he has lost himself and that he has been trapped in an inescapable *in-between-ness* barring him from “communicating” the present to a future of his own. He never falls in love, he never recognizes his weaknesses, and he never dreams about anything that is not related to retrieving the lost respectability of his family. Tom cannot regain the past from his childhood, his father’s, and his sister’s reputability and that is his own personal tragedy. He cannot adapt to the changes by individual choices. And the natural forces embodied in a flood come to eliminate those who struggle to adapt.

Being a woman as difference

The circumstances determining Maggie’s tragedies are her externals. First, she is a woman; second, she has dark skin and looks like a gypsy; last but not least, she shows cleverness and talks well. If we look at her social position the picture does not get better. Her father is bankrupt, and he pities her because she has poor prospects of marriage just like her aunt Moss, who married a poor farmer. Maggie’s mother, Mrs. Bessy Tulliver, does not seem to care for anything but her china, and her brother Tom is ready to punish her without showing empathy or understanding. Both from biological and social perspectives, she is doomed. Nevertheless, she is presented with two possibilities for marrying. The two candidates are Philip Wakem – the son of Mr. Tulliver’s deadly foe, and Stephen Guest – Lucy’s lover. Each of them is problematic. If Maggie chooses Philip Wakem, she will go against her father’s and her brother’s will, as well as against the “laws of attraction”, against what is natural. If she chooses Stephen Guest, she will cause bitterness to her dear friends Lucy and Philip Wakem⁴. Such marriages would not be acceptable to her family and friends

⁴Maggie’s choice between Philip and Stephen is difficult because the nineteenth century was the time of two conflicting ethical systems – the first one being the ethical system of traditional Christian values like self-sacrifice and brotherly love, and the second being the ethical system of modern values having their fundamentals in natural

and the social system. Following Michel Foucault and his ideas about sexuality, Sharon Marcus argues that in the Victorian era “sexual interactions and unions continued to serve the purpose of alliance: to demarcate boundaries between races, classes, nations and especially between men and women” (Marcus 2012: 424-425). If a woman tries to raise or lower her class by some means, it is of no good. In *Wuthering Heights*, Cathy from the ancient family of the Earnshaws lowers herself by choosing to love Heathcliff who is described as “as dark almost as it came from the devil” and as talking “some gibberish that nobody could understand” (Brontë E. 2016: 37). Heathcliff’s otherness is manifested in kin (“No soul knew to whom it belonged”; *ibid.* p. 37), appearance, and language. This love determines the tragic ending not only for Cathy but also for two wealthy families.

The Wakems and The Guests are richer than the Tullivers. The fact is that “fictional narratives aimed at middle-class readers rarely depicted happy marriages across class lines” (Marcus 2012: 427). Tom is sure that if Maggie married Philip, she would never be happy. Marcus gives an example with Charlotte Brontë’s *Jane Eyre*, but we can add some more eloquent examples with the begrimed marriage between Rosamond and Lydgate in *Middlemarch*, and the secret marriage between Godfrey Cass and Molly whom he never recognizes as his wife in *Silas Marner*. The real tragedy is that Maggie’s tragedy is perpetual, but it never reaches the point of catharsis. It is always a restrained outburst of rebellion followed by suffocated suffering. She is often compared to tragic characters like Ajax (Adamson 2003: 319-321) or Antigone (Moldstad 1970: 528-530), but she cannot, by her action, bring the tragedy to an end. She cuts her hair, and she looks like an idiot, then the hairdresser repairs it, and she feels sorry. She pushes Lucy into the pond and then runs away to live with the gypsies, but she cannot fulfill this plan because she is too scared. As an adult, she is even less decisive. Maggie is not sure whether she loves Philip or just pities him. When she is finally committing something irreversible in a dreamy-like condition by eloping with Stephen, she “wakes up” and hesitates. And this hesitation guarantees her being sentenced to a social exile. In the second chapter of Book Seven, we learn that if Maggie came to St. Oggs as Mrs. Guest, it would have been perceived as “quite romantic”, and society would have accepted her (cf. Eliot 1994: 760) but she comes as a degraded outcast because she chooses to act against nature

selection and individuality (cf. Gore 2020: 124). Maggie is a liminal character, sacrificed between the spiritual bloodshed of the two ethical systems.

and practicality – qualities so cherished by “men of maxims” who fail to recognize “the mysterious complexity of our life” (Eliot 1994: 765).

In the first chapter of Book Four (The Valley of Humiliation) George Eliot again breaks the fictionality of her imaginary world with the voice of a scientist who studies the relationships in society and its changes, trying to find their way in the soil of tradition. The author tells the reader: “I share with you this sense of oppressive narrowness; but it is necessary that we should feel it, if we care to understand how it acted on the lives of Tom and Maggie” (Eliot 1994: 596). Similarly, the readers are kindly invited to exercise their intellectual faculties in *Adam Bede*, where the act of *boundary crossing*⁵ is disclosed to the reader: “for imagination is a licensed trespasser: it has no fear of dogs, but may climb over walls and peep in at windows with impunity. Put your face to one of the glass panes in the right-hand window: what do you see?” (Eliot 1994: 53). During such an act on the author’s part the readers acknowledge that they are invited to participate in a special process in which the text openly unmasks its own fictionality. And by such means it appears as an *explanation*. According to Iser “fiction – as an explanation – functions as the constitutive basis of this reality” (Iser 1993: 12). The author clearly describes the reason for Tom and Maggie’s tragedies – both of them are still tied to traditional beliefs (to the past) but “the onward tendency of human things have risen above the mental level of the generation before them” (Eliot 1994: 596). The “advance of mankind” (ibid.) brings with itself martyrs and victims and they are those who struggle to advance respectively. Eliot’s method consists of portraying one of these “ordinary” tragedies while connecting it with the whole situation in the world: “we need not shrink from this comparison of small things with great” (Eliot 1994: 596). She is convinced that we can use this method adopted from the natural sciences in analysing

⁵ The act of boundary-crossing is described by Wolfgang Iser as an act of wearing a mask that allows us to see something we want to see without being seen: “The mask is, of course, a restriction of the person, but it is also his extension, for the person must fictionalize himself as something else in order to reach beyond himself” (Iser 1993: 77). This mask allows readers to perceive “double meaning” and “the copresence of the conscious and the imaginary” appears to them “as a means of testing reality” (Iser 1993: 69). Both worlds (the real and the imaginary) are put “in brackets, so that they tend to become objects of observation through fiction, instead of providing conditions for its definition” (Iser 1993: 23). By openly thematizing the act of boundary-crossing Eliot intensifies the readers’ attitude to treat the imaginary world as a matter of investigation and close examination instead of diving into it blindly and without any reflection or cognizance of their own position and responsibility.

human relationships: “In natural science, I have understood, there is nothing petty to the mind that has a large vision of relations. ... It is surely the same with the observation of human life” (Eliot 1994: 596). The small tissue taken from society would show the flaws of the whole social body if analyzed thoroughly and attentively. Lightman argues that scientific naturalism and literary realism are “Victorian siblings” because they share the pursuit of the objective point of view from which “to locate the truth or describe reality” (Lightman 2010: 25). Literature willingly makes science part of itself through detailed descriptions of the characters, careful analysis of their thoughts, actions, dreams, and social position, by pausing its experiment (the imaginary world) and by reflecting on the procedures for building it.

The attitudes of natural sciences toward finding the truth about the origin crystallize in Eliot’s endeavour to explain Maggie’s and Tom’s transitional positions – between their ties with tradition and the inevitability of moving on and advancing. Iser’s theory could be exemplified by Eliot’s approach to building her imaginary world. The method for finding the truth about human thoughts and ways cannot be made explicit while this method is heavy with maxims. Her ethics achieves its effect through its plasticity. It escapes the ready-made formulas of science for seeking objectivity and develops a method for representing the truth without reservations to the imagination. We have the aim of the natural science preserved and yet modified and perpetually checked by the plasticity of the imagination: “moral judgements must remain shallow unless they are checked and enlightened by a perpetual reference to the special circumstances that mark the individual lot” (Eliot 1994: 765). We cannot fully understand these special circumstances if we do not try to imagine what is the burden of a lot which differs from our own – an action which seems impossible for people armed with maxims and formulas. Helen Small tells us that Eliot’s “key” to otherness could be achieved only through “complex combined processes of external observation of their [the characters’] physiology and behaviour, imaginative identification with their circumstances, and reliance on a common but historically always evolving vocabulary for subjective experience” (Small: 2012: 508).

A woman’s imagination as tragedy

Another circumstance presupposing the fatality of Maggie’s deranged choices is the readiness with which her reason fails her. While she is listening to the beautiful music produced by the duet, she could not proceed with her work. The music throws her into a euphoric state, and she

is overwhelmed with emotion that makes her both strong and weak - “strong for all enjoyment, weak for all resistance” (Eliot 1994: 704). Her eyes are dilated and full of a “**childish** expression of wondering delight” (Eliot 1994: 704, emphasis added). The heroine cannot help being powerfully influenced by the music: “Poor Maggie! She looked very beautiful when her soul was being played on in this way by the inexorable power of sound” (Eliot 1994: 704). According to Iser, the imaginary is helpful for our consciousness because “by modifying stances, it makes consciousness operative” (Iser 1993: 203). Scientific investigations in neuroscience also prove that “guided imagining is often very much like undergoing an experience for real” (Lillard 2013: 146). So long as the imaginary is perceived as an *as-if* construction, it is under control, under readers’ own guidance, the boundaries are still crossed but there is an awareness of crossing them. When this *as-if* construction fluctuates and “the images take over, consciousness is modified into nonactuality” (Iser 1993: 203).

The choice between Maggie giving herself up to the sensory world created by the interplay between the real-world music and her inner world (her faculties of cognition) of unrestrained imagination, makes us witness the helplessness of her consciousness making way for different flaws. Iser observes that: “Illusions, dreams, daydreams, and hallucinations show how consciousness may be overwhelmed by the effects of its productions” (Iser 1993: 204). Maggie’s lonely days are full of such daydreams, visions, and plans: “she would go to some great man – Walter Scott, perhaps – and tell him how wretched and how clever she was, and he would surely do something for her” (Eliot 1994: 608) but in the middle of her daydream the voice of reality would “pierce through Maggie like a sword” (Eliot 1994: 608). She pushes her fantasies to such an extent that she voluntarily negates “fantasy as otherness” (Iser 1993: 172). Her imagination becomes her only means of survival.

Maggie’s confinement in the house and her lack of friends lead unavoidably to imaginary worlds where she can create imaginary social bonds without the fear of being turned into an object of mockery. But this cannot last long. Human is a social animal and that is why confinement equals a severe punishment because it is unnatural: “Solitary confinement is one of the severest punishments which can be inflicted” (Darwin 1981: 84). The long dwelling in such safe imaginary worlds has its limits and becomes unbearable at a certain point. Then there is a longing for reality and the hunger for real interactions and sensations could be turned, as Philip says, into a “savage appetite”: “You will be thrown into the world

some day, and then every rational satisfaction of your nature that you deny now, will assault you like a savage appetite” (Eliot 1994: 639). And this appetite or, rebellion against the imaginary could take different shapes and forms – from radical uprisings to tragical suppression.

A woman’s imagination as tragedy: discussion with examples from other literary works

It is not only Maggie who fails to recognize the “as-if” construction of her daydreams. Six weeks after her wedding, Dorothea from Eliot’s *Middlemarch* is weeping bitterly because the image of her world built within her imagination falls into pieces when applied to reality (or when realized). She feels “some discouragement, some faintness of heart at the new real future, which replaces the imaginary” (Eliot 2011: 207). After her marriage, Dorothea feels that the relationship with her husband is “gradually changing with the secret motion of a watch-hand” from its earlier version available now only in her perishing “maiden dream” (Eliot 2011: 208). The discrepancy between the dream world and the real world brings a great deal of confusion to the young girl’s inexperienced life. Her dream of devoting herself to her husband’s studies becomes a burden to her. Her remonstrance is manifested when she declares to herself that she will not proceed with her devotion after his death. There is a “difference between the devotion to the living” and the “indefinite promise of devotion to the dead” (Eliot 2011: 510) and the girl shudders to think that Casaubon might want such a thing even after his death. He wants it but Dorothea does not proceed with his studies and marries Ladislaw – two acts of rebellion against the authoritarian last wishes of her deceased husband as well as against her own maiden dream.

Hetty, the pretty butter-maker from Eliot’s *Adam Bede* (1859), with her “little silly imagination” (Eliot 1994: 74) thinks how handsome it would have been to have the rich Captain Donnithorne as her husband. His “face and presence” are “haunting her waking and sleeping dreams” (ibid.). Hetty thinks of him not because she loves him, but because she wants to raise her class by marrying him and becoming a lady. While she is worshipping herself in the mirror, she tries to achieve a fictional, richer, and nobler image of herself by attempting to imitate a particular picture of a lady which she has seen in Miss Lydia Donnithorne’s dressing room. By being conscious of her beauty, Hetty imagines an invisible presence contemplating and admiring her: “And Hetty looked at herself to-night with quite a different sensation from what she had ever felt before; there was an invisible spectator whose eye rested on her like morning on the

flowers” (ibid. p. 111). Her vanity, nourished by her imagination, prevents her from seeing that Captain Donnithorne would never marry her. It also makes her neglect a suitable and decent match in the face of the hardworking Adam Bede.

Helen, from Anne Brontë’s *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), falls into the same trap of the imagination. The woman thinks that she might have some influence on Mr. Huntington’s untamed character and save him from errors: “...and I should think my life well spent in the effort to preserve so noble a nature from destruction” (Anne Brontë 1996: 117). This romantic and self-sacrificing attitude makes her life a living hell. And she escapes her husband only when he is dead.

Darwin argues that there are differences in the mental powers of the two sexes. While “Woman seems to differ from man in mental disposition, chiefly in her greater tenderness and less selfishness”, man “is the rival of other men; he delights in competition, and this leads to ambition which passes too easily into selfishness” (Darwin 1981: 326). Darwin’s statement is truthful so long as social stereotypes in Victorian England are taken into account. In Hetty’s case, we can see that women could be selfish and could rebel against their lot. They can be competitive, strong, and even brave like Marian Halcombe from *The Woman in White* (1859) by Wilkie Collins. The point from which the difference between men and women starts is not sex but education and the social “prisons” it creates. Women are educated to be “angels of the house”, or said more plainly, to be confined within, and not exposed to worldly experiences. Having only the imaginary world as a way to freedom, they often use it, and after using it, they are forced to interact with the real world, which is mainly, the world of their husbands or lovers. We could see that clearly when Stephen complains about Lucy being busy with the bazaar-work. He says that such work is “taking young ladies from the duties of the domestics hearth”. After that he clearly states his opinion about the role of women in society: “I should like to know what is the proper function of women, if it is not to make reasons for husbands to stay at home... If this [women going out on their personal errands] goes much longer, the bonds of society will be dissolved” (Eliot 1994: 694). This narrow perception of the social world makes women’s life and choices embittered and imprisoned. Helen Graham, being provoked by Mr. Markham and his mother, speaks about the unfair differences in education. Sons are encouraged to “prove all things by their own experience” while daughters are sent into the world “unarmed” against their “foes” (cf. Brontë A. 1996: 27). She speaks from experience because

she herself has been “unarmed” and unprepared for her vicious husband. She has been blinded by her own “blissful thoughts” and his personality proves to be only a “creation of an over-excited imagination” (Brontë A. 1996: 134). The husband’s roles in the cases discussed are the reasons for women’s dreams as well as the most mischievous intruders into them.

Maggie’s imaginary Walter Scott, Dorothea’s imaginary Mr. Casaubon, Hetty’s imaginary Captain Donnithorne, and Helen’s imaginary Huntington exemplify imaginary relationships. Maggie’s relationship with Walter Scott who will be able to understand Maggie’s capacity is an example of building a tie with “inaccessible real others” (Gleason 2013: 252). Dorothea’s, Hetty’s, and Helen’s cases are of making ties with “imaginary versions of real others”. The persons who create the imaginary relationships “imagine the interactions to be reciprocal”, but the fact is that “the entire relationship is conjured up and governed up by one person” (Gleason 2013: 252). The imaginary relationships could be so powerful that they could influence “interpersonal perceptions and expectations” (Gleason 2013: 253) mainly because pretending “involves mental states – desires, emotions, beliefs” (Lillard 2013: 134). Imaginary relationships are useful for social interactions only when they are recognized as unreal because they create a “dynamic forum for practicing, exploring, and managing relationship issues” (Gleason 2013: 252). The problem is that the literary characters described in our text tend to suspend recognition until it becomes too late.

The tragedy of the imagination occurs, firstly, because social circumstances prevent women from gaining actual experience of the real world, and secondly, because lacking enough experience of the real world makes it harder for the imagination to be practiced as an “as-if” construction. As a consequence, Maggie’s, Dorothea’s, Hetty’s, and Helen’s imaginary worlds cannot be perceived as something more than feverish illusions trying to burst open the door of their starving intellectual (or social) faculties.

Conclusions

The aim of this text was to show how the differences in *The Mill on the Floss* could lead to tragic scenarios. For more precision, the analysis was focused on two main realms of difference: childhood as difference and being a woman as difference.

The analytical platform adopted combined ideas from Iser’s literary theory and scientific naturalism. The purpose of such a platform was to justify the fictional stories as treatises on human relationships. The reasons

stated were that imagination could be an object of pragmatization (Iser) and that Eliot's narrative voice creates favourable circumstances for dramatization.

The assertion that childhood can be seen as a tragical period is rooted in the societal perception of it as deviation. The main reason for experiencing tragedies in this period of human life is the unbearable tension between childhood and memory.

Being a woman as difference is perceived as a tragedy when the woman tries to raise or to lower her social position, when she tries to act through instances of the imagination (her main source of experience), being initially deprived of real experiences, and when it is wanted from a woman to make a choice which is *a priori* doomed to be fatal.

The childhood social prisons are seen in the memory and the boarding school. The woman's social prisons are discerned in her imagination and her husband's home.

Eliot, being closely acquainted with Victorian scientific, psychological, and social works often depicts the "clash between the needs of the individual and the demands of social duty" (Lightman, 2010: 27). She excels in her endeavours of portraying the clash as truthfully as possible, paying special attention to enhancing the reader's acknowledgment of the "as-if" construction, turning her novels into both remarkable pieces of art and scientific treatises of human relationships.

REFERENCES

- Adamson 2003:** Adamson, J. "Error That is Anguish to Its Own Nobleness": Shame and Tragedy in *The Mill on the Floss*. // *The American Journal of Psychoanalysis*, Vol. 63, No. 4, December 2003, 317 – 331.
- Ariès 1962:** Ariès, Ph. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. Trans. Robert Baldick. New York: Alfred A. Knopf, 1962.
- Blake 2005:** Blake, W. *Collected Poems*. Ed. W. B. Yeats. With an Introduction by Tom Paulin. London and New York: Routledge, 2005.
- Brontë E. 2016:** Brontë, E. *Wuthering Heights*. London: Vintage Classics, 2016.
- Brontë, A. 1996:** Brontë, A. *The Tenant of Wildfell Hall*. Introduction and Notes by Kathryn White. GB: Wordsworth Editions Ltd., 1996.

- Darwin 1981:** Darwin, Ch. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex: With an Introduction by John Tyler Bonner and Robert M. May*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Eliot 1994:** Eliot, G. *Great Novels of George Eliot: Adam Bede, The Mill on the Floss, Silas Marner*. Magpie Books Ltd, London: 1994.
- Eliot 2011:** Eliot, G. *Middlemarch: A Study of Provincial Life*, with an Introduction by Michael Faber and a New Afterword by Philippa Gregory. USA: Signet Classics, 2011.
- Foucault 1979:** Foucault, M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. NY: Vintage Books, 1979.
- Gleason, 2013:** Gleason T. Imaginary Relationships. // *The Oxford Handbook of the Development of Imagination*. Ed. Marjorie Taylor. Oxford University Press, 2013, 251 – 272.
- Gore 2020:** Gore, C. Walker. “Of Wonderful Use to Everyone”: Disability and the Marriage Plot in the Nineteenth-Century Novel. // *The Routledge Companion to Literature and Disability*. Ed. Alice Hall. 2020, NY: Routledge 120 – 132.
- Iser 1993:** Iser, W. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1993.
- Lightman 2010:** Lightman, B. Science and Culture. // *The Cambridge Companion to Victorian Culture*. Ed. Francis O’Gorman, 2010, 12 – 43.
- Lillard 2013:** Lillard, A. Fictional Worlds, the Neuroscience of the Imagination, and Childhood Education. // *The Oxford Handbook of the Development of Imagination*. Ed. Marjorie Taylor. Oxford University Press, 2013, 137 – 161.
- Marcus 2012:** Marcus, S. Sexuality. // *The Cambridge History of Victorian Literature*. Ed. Kate Flint. Cambridge University Press, 2012, 422 – 444.
- Moldstad 1970:** Moldstad, D. “The Mill on the Floss” and “Antigone”. // *PMLA*, Volume 85, Issue 3, May 1970, 527 – 531. doi:10.2307/1261454.
- Rowland 2014:** Rowland, Y. *Movable Thresholds: On Victorian Poetry and Beyond in Nineteen Glimpses*. Plovdiv University Press “Paisii Hilendarski”, 2014.
- Small 2012:** Small, H. Subjectivity, Psychology, and the Imagination. // *The Cambridge History of Victorian Literature*. Ed. Kate Flint. Cambridge University Press, 2012, 487 – 510.

**DESIRE, FULFILMENT AND RACE IN JESSIE FAUSET’S
*PLUM BUN: A NOVEL WITHOUT A MORAL***

Bozhidara Boneva-Kamenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Jessie Fauset’s most famous novel, *Plum Bun: A Novel Without a Moral*, has engaged critics and readers for over a century now. The book’s conventionality and focus on propriety have led to a number of negative critical treatments and its almost complete obscurity in the American literary canon. The current examination is an attempt to re-visit the novel and trace the manifestation of desire. This may open alternative avenues of understanding the effect of storytelling on the way black women formulate their desires and pursuits. Additionally, it may counter critical opinions which find the novel unremarkable and too traditional.

Key words: desire, race, gender, marriage plot, Jessie Fauset, storytelling

The beginning of the 20th century transformed the societal and cultural landscape of the U.S.; women in particular found themselves in a new constantly shifting position. Women (and women writers by extension) became more visible in the public sphere and their image evolved rapidly (as Gibson Girls in the 1890s – 1900s, as suffragists and New Women in 1910s, and as flappers in the 1920s). Said image became even more complex in the context of raised awareness regarding race, class and ethnicity¹. Literature produced by black women can be traced further back in time, but it is the 20th century that afforded a greater number of those women the opportunity to use writing as a way to support themselves.

¹ For more, see: Patterson, M. H., ed. *The American New Woman Revisited: A Reader, 1894-1930*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2008; Sherrard-Johnson, C. *Portraits of the New Negro Woman: Visual and Literary Culture in the Harlem Renaissance*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007; Floyd, J., R. J. Ellis, and L. Traub, eds. *Becoming Visible: Women’s Presence in Late Nineteenth-Century America*. Leiden: Brill Publishers, 2010.

Jessie Fauset may be considered one of the early examples of a black female success story. She had an interest in the written word from an early age and later pursued it academically and professionally, managing to become the editor of the acclaimed publication, *The Crisis*². Her high intellectual achievements were praised but also used as a way to denigrate her fictional endeavors. Langston Hughes famously named her the ‘midwife’ of the Harlem Renaissance in his autobiography *Big Sea* (1940) – somebody who supported other talent, rather than develop their own. In *Plum Bun*’s afterword, Deborah McDowell comprehensively explains the issues that arise around the term *midwife* as a profession that “assists at a birth but is otherwise considered inessential to it” (McDowell 2022: 286). In other words, if viewed in such a light, then Fauset helped established male authors and disappeared. Although this is far away from the truth – she published four novels (*There is Confusion* [1924], *Plum Bun: A Novel Without a Moral* [1929], *The Chinaberry Tree: A Novel of American Life* [1931] and *Comedy, American Style* [1933]) and a number of short stories and poems – her name was almost completely forgotten at the dawn of the Renaissance. It was a footnote to other writers’ successes. Half a century later, during the second and the third wave of feminism when feminist critics and writers started rehabilitating the long tradition of African American female writing, they paid little attention to Jessie Fauset or viewed her literary publications in a negative light³, which further pushed the novelist into oblivion. It was through the efforts of scholars such as Deborah McDowell and Ann Ducille that Fauset finally received a more

² *The Crisis* was founded in 1910 by a group of young African American intellectuals that included W. B. Dubois, among others. In 1918, he invited Fauset to become its literary editor and she accepted. She was quite successful as an editor and managed to further the careers of many now well-known writers like Langston Hughes and Claude McKay. She recognized talent and was not afraid to highlight it – she prepared the first officially published part of Jean Toomer’s *Cane*, as well as the poem “The Negro Speaks of Rivers,” considered by many to be the most famous text of the Harlem Renaissance – even if a certain writer’s ideas were at odds with her own pursuits and literary choices. For more see: Wedin, C. *Jessie Redmon Fauset, Black American Writer*. New York: The Whitston Publishing Company, 1981.

³ Barbara Christian, for example, suggests that “because she was so conscious of being an image maker and because she accepted wholesale American values, except on the issue of race, her novels hardly communicate the intellectual depth that some of her articles do” (Christian 1980: 43), while Hazel Carby adds that “the conservatism of Fauset’s ideology dominates her texts” and she never manages to “transcend the form of the romance” (Carby 1987: 167 – 168). Both critics consider Fauset inferior to other novel writers of the period.

nuanced treatment. Both argued that there was more to her writing than primness and propriety. As a result, nowadays there is a variety of articles examining predominantly her novels and more specifically *Plum Bun*, as well as a new edition of the book in a series that celebrates black female writing⁴. Having said that, there are still a lot of aspects to be explored in Fauset's fiction to strengthen her place in the canon and with the general readership. Morgan Jerkins, who wrote the foreword to the recent edition of *Plum Bun*, reveals that, even though she was very keen on the Harlem Renaissance, going as far as moving to the famous neighborhood, she hadn't heard Fauset's name until the middle of the 2010s (Jerkins 2022: ix). The following examination of her sophomore novel not only focuses on the entanglement between race and desire but is also an attempt to further the important task of elevating the novelist to the status she deserves.

Plum Bun appeared at the end of the 1920s, a decade characterized by the climax of the Harlem Renaissance. It tells the story of Angela Murray, a black woman who relocates from Philadelphia to New York in search of better fortunes. In her attempt to attain a more fulfilling lifestyle, she decides to pass for white and erase her past identity and family history. In the span of a couple of years, she has a relationship with a suave white racist, Roger Fielding, participates in an art course, and finds happiness with her sister, Virginia, and Anthony Cross, a fellow artist who also occasionally passes. The book has been called a novel of passing, a typical romance work and a *Künstlerroman*⁵, and it does carry the features of all three narrative designations. As a novel of passing, it joins a remarkable tradition, particularly dominant in the 1920s. Nella Larsen's *Passing* (1929), published in the same year, was considered a superior example of the genre for a number of years – it never went out of publication and it enjoyed a larger group of readers. *Plum Bun*'s heroine's general pursuit of marriage and her entering one at the end, for many attests to the conventionality of the novel and its firm place in the existing stilted tradition of romance writing. Last but not least, as a *Künstlerroman*, the fictional world not only familiarizes us with Angela's story as an aspiring artist, but it transforms itself into a space receptive of artists in general, their ideals, difficulties and struggles across the color line. The familiarity of the plot structure is

⁴ Beacon Press started the remarkable series in 2019 and continue to revitalize black women's writing.

⁵ Her exploration of the life of a female artist in that day and age has been particularly praised. Of this decision, Cheryl A. Wall writes: "Fauset modernizes the oldest plot in the tradition of the novel in English not only by adding the aspect of race, but by giving her protagonist artistic ambitions" (Wall 2007: 88).

deceptive: even though Angela pursues marriage, her end goal is not love, but security for her and her race; her passing has a more complicated character and origins than a superficial glance suggests. As an artist, she has a clear vision, which she is unable to develop completely. Amritjit Singh succeeds in explaining her duality: “Fauset is of more than historical significance, her subject alternates between the safe formulas of a genteel fictionist and the exploration of challenging themes such as incest and self-hatred” (Singh 1976: 73). Her strength lies in her ability to reformulate issues related to identity behind the accepted models of literary expression. This did not endear her to her contemporaries but it has helped modern critics and readers to understand the strain black female writers were working under during the years of the Renaissance. The aim of the present paper is to examine desire both as sexual desire and as a concept related to the presence of self-fulfillment and acceptance, through a closer look at one of the dominant plots of the novel – the marriage plot. Some of the questions that need attention include: To what extent does Fauset manage to subvert the expected rules of sexuality and romantic stereotypes? How is desire represented in the novel? How does it affect the main heroine?

From an early age, Angela’s existence is predetermined by storytelling. Her mother fills her days with stories of great damsels who become happier through their relationships and marriage to eligible men. The novel itself starts as a fairytale: “In one of these houses dwelt a father, a mother and two daughters” (Fauset 2022: 3). Instead of royals living in a castle, the main characters are ordinary black people who have managed to achieve a comfortable status in society through sheer hard work and perseverance. The reader quickly learns that the father Junius was orphaned and spent some time homeless in the past, while the mother Mattie worked a variety of low-paid jobs to support herself and survive. Thus, classic fairytales merge with stories of black experience: “The stories which Junius and Mattie told of difficulties overcome, of the arduous learning of trades, of the pitiful scraping together of infinitesimal savings; would have made a latter-day Iliad, but to Angela they were merely a description of a life which she at any cost would avoid living” (Fauset 2022: 4). Angela is not inspired by her parents’ past to replicate their independence of spirit and fight to survive – an effort comparable to a modern epic in its proportions – rather, she is determined not to participate in a similar story. She chooses to identify with the discourse created by mainstream Western fairytales. For better or for worse, this path would lead her to a new city, a new identity and a constant search of marriage.

A clear connection may be uncovered between Angela's desires and the stories she memorizes as a young child. Bronwyn Davis suggests that female desire "may well be the result of bodily inscription through metaphors and storylines that catch her up in one way of being/of desiring from which she has no escape" (Davis 1990: 508). In other words, desire (in this case female desire) has a deep connection to storytelling and existing discourses. Body and mind bear the mark of cultural practices, expectations and accepted narratives. In Angela's case, desire for security, fulfilment and love is equated with marriage, more specifically to a white man, but to reach this goal she has to become the damsel in those fairytales in terms of appearance and behavior. It is very telling that the only subject she enjoys besides drawing is French. "There was an element of fine ladyism about the beautiful, logical tongue that made her in accordance with some secret subconscious ambition resolve to make it her own" (Fauset 2022: 24). The heroine's preference for the language does not issue from a desire for intellectual pursuits, but is deeply entrenched in her understanding of appearance and propriety. One way that Fauset does point to a hidden second incentive is mentioning Angela's ambition. As an artist, the character frequently presents herself as a person capable of actions and thoughts that cannot be neatly ascribed to a dominant discourse. In her acquisition of languages and her paintings, she manages to represent emotions similar to sexual passion that is sorely lacking from almost all of her romantic escapades.

Fairytales and the expectations they create continue to overshadow Angela's choices in New York City, especially those that concern her encounters with Roger Fielding. When she is to go to dinner with him for the first time, she takes a lot of time getting ready. She picks her accessories and clothes with the greatest of care as if donning a new persona. "Some vanity, some vague premonition of adventure, led her to linger over her dressing for the dinner" (Fauset 2022: 87). She considers herself a character in an adventure story and that makes her prepare for it according to the narratives she is already familiar with. She has to select the correct attire that would transform her into somebody who is desirable, but at the same time difficult to charm. It is interesting then that the dress she wears is flame-colored, which means that she is not content to blend in and be conventional. The description of her hair further balances between propriety and wildness: her hair is likened to a halo that cannot be completed because some wisps and curls will not sit still. Once more Fauset subtly utilizes liminality to suggest that Angela hides her real identity and desire behind the mask of contemporary appearance.

Roger himself receives a detailed description from Angela's perspective. "She had never seen anyone like him: so gay, so beautiful, like a blond, glorious god, so overwhelming, so persistent [...] He had no fears, no restraints, no worries" (Fauset 2022: 92). Roger is presented not as a typical hero, but as a figure similar to a God; it seems as though his looks elevate him to that position and define the relatively leisurely lifestyle he leads. It is not surprising that Angela strongly emphasizes his physicality, aware that her own color and features have regulated most of her existence. Even though she never completely lets go of her community and family, she still views the world in a binary way, where whiteness entails dominance and comfort. Following the already familiar plot, Angela believes that she has seen "her life rounding out like a fairy tale" (Fauset 2022: 94). She is as far away from reality as possible, as Roger does not intend to marry her because she is not part of his class and her background is not pristine enough. The heroine, though, is not deterred in her quest for her happily ever after and continues seeing Roger to fuel his sexual desire so he would pay for it with marriage. Angela does not let go of stories in books after her initial disappointment at her thwarted plans with Roger, and even imagines herself as somebody who has found another suitor only to avenge her hurt pride (Fauset 2022: 133). This is evidence of Angela's inability to transcend her position as well as time and space. When an avenue closes, rather than indulge in subversive emotions and desires, she chooses to re-fit her pursuits to follow a new path with the same conservative and inhibited end goal. However, she does not give up on her art and later pursues a career in this field as a testament to her undisclosed passions, which appear at odds with said end goal. While examining the complexity of black sexuality following slavery, Robert Staples maintains that middle-class African Americans "placed an exaggerated emphasis upon moral conduct and developed a puritanical restraint in contrast to the free and more liberated sexual behavior of the dominant Black population" (Staples 2006: 20). For historical reasons, black sexuality has been considered more devious and promiscuous; as a counteraction, the newly arisen black middle class prefers the other extreme of reserve and prudence. Jessie Fauset as a member of the middle class is aware of the negative effect of dominant stereotypes⁶, so she tries to present the most

⁶ As an intellectual and a writer, she opposed the newly popular genre of primitivism that displayed African Americans' exotic features and sexuality. Her "novels attempt to complicate the portrait of the African American experience, moving beyond the simple tragic mulatto or gin-chasing primitive explored in other Harlem Renaissance works" (Varlack 2014: 78). The most famous example of a novel utilizing primitivism

virtuous possible version of her black female characters in all of her novels. Angela is a case in point because she has formed her understanding of marriage and intimacy from fairytales that show her the progression of a relationship but not the depth of passion and desire that may ensue. Even though Fauset upholds propriety, she frequently hides clues as to the real personalities and needs of her female protagonists.

Loneliness overtakes Angela in the second half of the novel; she searches in vain for closeness and warmth. Devoid of other options, she turns to Roger for intimacy. In time, their closeness and shared solitude make her question her values, morality and the importance of the marital union. "The world was made to take pleasure in; one gained nothing by exercising simple virtue, it was after all an extension of the old formula which she had thought out for herself many years ago" (Fauset 2022: 141). By "the old formula," she might mean two things: the discriminatory black existence she abandoned and the prospective marriage she was refused. In both cases, she is unable to fulfil the expectations of society and of her community. As a result, she decides to indulge herself. "Her weapons were those furnished by the conventions but her fight was against conditions; impulses, yearnings which antedated both those weapons and the conventions which furnished them" (Fauset 2022: 145). Her desire is embodied and predates civilization; it is part of her innate characteristics as a human being, untainted by civilization and its established rules. Though presented as natural, her impulses make her feel ashamed, as if she is transgressing invisible lines from which she cannot return. In Mason Stokes's analysis of Fauset's life and works, the critic demonstrates the dangerous climate women inhabited in the 1920s in the field of love and sexuality. He claims that for Fauset and "her female characters, no enjoyment was free; everything must be paid for, and the price was usually too high" (Stokes 2011: 80). Angela severely damages her relationship with her sister, stops meeting up with Anthony and puts her artistic endeavors in a secondary position so she could continue with her infatuation with Roger. The highest price she pays for these pleasures is the loss of her privacy and her artistic and familial identity. Desire may be natural, but as becomes evident, it does have a price.

Thoughts about transgression in time lead to action; on a fateful, stormy night, Angela eventually succumbs to Roger's advances, torn

is Claude McKay's *Home to Harlem* (1928). For more see: McCabe, T. The Multifaceted Politics of Primitivism in Harlem Renaissance Writing // *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 1997, № 80: 4, 475 – 497.

between passion and social expectations. “A terrible lassitude enveloped her out of which she heard herself panting: ‘Roger, Roger let me go! Oh, Roger, must it be like this? Can’t it be any other way?’” (Fauset 2022: 148). While there are no explicit sexual scenes in the novel, the text is interspersed with hints and innuendos. In the given scene, Angela’s pants and gasps suggest not only the culmination of her dilemma, but also the intense desire waiting to find a physical outlet. Roger, on the other hand, finally succeeds in taming Angela bodily and psychologically and in turning her into a mistress. Her body as a material object bears the marks of their conflicting motivations and intentions. When she examines the scene, Ann Ducille makes a very interesting comparison to poker: sex is “a consumable commodity and the female body [operates] as a bargaining chip in a high-stakes game of strip poker, which lays the characters bare without the textual removal of a single piece of clothing” (Ducille 1993: 101). If we continue with the metaphor of Angela’s body being a bargaining chip, then she should be able to gain something in return when she relinquishes it into Roger’s hands. This does not transpire, meaning that she was not able to negotiate a more lasting arrangement and the value of her body becomes void. Once Roger takes possession of it, it loses its worth not only in their relationship, but in her future romantic endeavors as well. This may well be the reason why until the last second she is trying to bargain for marriage in exchange for the female body. Another metaphor might be proposed: the body operates as a treasure that is well hidden and locked, and Roger acts as a person who has uncovered it with a lot of effort and is intent on plundering and discarding it. Finally, yet importantly, the body drives the plot not only due to its sexual connotations, but also because it is marked by color. Angela gradually denies its appearance by passing as well as its desires by searching for an eligible husband rather than a lover, until the end of the novel when she finally accepts her body and identity.

When the affair commences Angela changes her identity completely: she replaces her activities related to art and society with thoughts about Roger’s everyday life. “Now for the first time she felt possessive; she found herself deeply interested in Roger’s welfare because, she thought, he was hers and she could not endure having a possession whose qualities were unknown” (Fauset 2022: 149). Angela frequently mentions the fact that she has not managed to experience love as an emotion. Even at the end of the book when she actively pursues Anthony, her motivation is vague. Her lack of affection is best pronounced when she has a relationship with Roger; as if the author is trying to emphasize his unfitness as a partner. In

the excerpt above, the feeling of being possessive is fleshed out in an elaborate way, though it never mixes with deeper emotions. Angela, who for most of her life has been unable to own anything – friends abandoned her, her teaching profession and art do not satisfy her and she willingly lets go of her family – perceives Roger as the one thing that belongs to her and that she is able to belong to. Possessiveness further increases the desire she feels for him; she is ready to merge herself with him and his environment. Roger is not prepared for such an “invasion” and attempts to call the affair off. On the topic of desire, Luce Irigaray suggests that female “desire is often interpreted, and feared, as a sort of insatiable hunger, a voracity that will swallow you whole” (Irigaray 1985: 29)⁷. The moment Angela pays more attention to her partner, she almost becomes the hungry monster Irigaray is describing – somebody who would swallow the other person whole. At least this may partially explain Roger’s fear of being possessed. More than anything, the delicate ‘lady’ transforms into the famished ‘beast’. This change shows us the repercussions that follow when a woman indulges in her desires. Further in the story, Angela argues with Roger about her behavior. His defense is that such actions are acceptable for men, but not for women (Fauset 2022: 167), drawing a clear demarcation line between masculine and feminine gender identities.

A number of romantic tribulations culminate in the heroine’s expected marriage. A case of misplaced testament of affection complicates the final denouement but does not prevent the supposed happy conclusion. Anthony, who has courted Angela since her arrival in New York, becomes her chosen suitor after she goes through a process of self-realization connected to her race and gender. She learns the hard way that even though she is able to pass as white, she would never become equal to people like Roger and she would always have to hide a great part of her identity. “From the very beginning she had liked Anthony, liked him as she had never liked Roger – or himself, for his sincerity, for his fierce pride, for his poverty, for his honest, frantic love. “And now,” she said solemnly, “I believe I’m going to love him; I believe I love him already”” (Fauset 2022: 196). Angela claims to have liked Anthony from the beginning but she does attest to it predominantly retrospectively – his poverty has been a point of contention in many instances throughout their friendship and it is usually viewed as a handicap. Her present emotional state continues to be

⁷ Irigaray’s idea of desire has been criticized by some for being too essentialist. For a number of critics, she is attempting to oppose female and male desire, which leads to the creation of an additional binary model. For more see: Gorton, K. *Theorizing Desire: From Freud to Feminism to Film*. London: Palgrave Macmillan, 2008.

unfixed and ambiguous; her pursuit of love seems more individual and self-oriented than aimed at a specific person, real or imaginary. Besides everything else, her choice of Anthony is her final negation of the white Western fairy tale plot: she embraces a poor black person and replicates her parents' strong connection. She manages to rise above difficulties. She terminates her search of Prince Charming and his magical wealth and position. The return of the heroine to her roots and communal identity is not untypical for the genre of novels of passing or for that matter for later African American writing as well. What makes Angela different is her parallel pursuit of art as a serious occupation. According to Mar Gallego Durán, Anthony as a love interest "is obviously depicted as secondary to Angela's real passion, her art, and her need to work out a valid concept of identity on her own before going back to him" (Mar Gallego Durán 2003: 185). This may be taken a bit further by considering Anthony as a plot necessity – Angela's story could have ended with her individual artistic journey to France, but that most probably would not have been a rewarding ending for the targeted audience. Anthony appears out of thin air to amend all romantic mishaps and to present the heroine with a textual happy ending; their final meeting seems rushed and unauthentic as a result. Having said that, it should be noted that his presence does not act as a deterrent to Angela's artistic endeavors and self-expression. It remains unclear whether she would follow the stereotypical path of women in the early years of the 20th century: becoming a wife, then housewife, then mother, etc. That may be seen as an attempt to leave the door open to interpretation and subversion of "standard" narratives. A question that remains unanswered is whether she actually loved any of the men that she was associated with or just settled for them as the author succumbs to the expectations of the genre.

Plum Bun: A Novel Without a Moral continues to be Jessie Fauset's most well-known and examined work. The novel received a mixed critical reaction in the 1920s – 30s and this trend continued during its revival in the 1970s – 80s: some praised her deconstructive aims, while others perceived her as a writer of conventional romantic books. In the 21st century the interest in her life and publications has only increased, which has led to diverse critical treatments. The present paper is an attempt to further these examinations by focusing on desire in a broader sense (sexual or otherwise). Angela Murray passes through a process of first only hearing about desire in stories to actually experiencing it and getting disillusioned with it. At each step, Fauset has attempted to rework the idea of propriety and virtuousness

available to black women at the beginning of the 20th century. The traditional ending in marriage may be one of her greatest riddles.

REFERENCES

- Carby 1987:** Carby, H. V. *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. Oxford: Oxford UP, 1987.
- Christian 1980:** Christian, B. *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976*. Westport: Greenwood Press, 1980.
- Davies 1990:** Davies, B. The Problem of Desire. // *Social Problems*, 1990, № 37: 4, 501 – 516.
- Ducille 1993:** Ducille, Ann. *The Coupling Convention: Sex, Text, and Tradition in Black Women's Fiction*. Oxford: Oxford UP, 1993.
- Fauset 2022:** Fauset, J. *Plum Bun: A Novel without a Moral*. Boston: Beacon Press, 2022.
- Irigaray 1985:** Irigaray, L. *This Sex Which is Not One*. Trans. C. Porter and C. Burke. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Jerkins 2022:** Jerkins, M. Foreword. // *Plum Bun: A Novel without a Moral*. Boston: Beacon Press, 2022, ix – xii.
- Mar Gallego Durán 2003:** Mar Gallego Durán, M. *Passing Novels in the Harlem Renaissance: Identity Politics and Textual Strategies*. Hamburg: LIT Verlag Münster, 2003.
- McDowell 2022:** McDowell, D. Afterword: Regulating Midwives. // *Plum Bun: A Novel without a Moral*. Boston: Beacon Press, 2022, 286 – 305.
- Singh 1976:** Singh, A. *The Novels of the Harlem Renaissance: Twelve Black Writers, 1923-1933*. University Park: Penn State University Press, 1976.
- Staples 2006:** Staples, R. *Exploring Black Sexuality*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006.
- Stokes 2011:** Stokes, M. There is Heterosexuality: Jessie Fauset, W. E. B. Du Bois, and the Problem of Desire. // *African American Review*, 2011, № 44: 1 – 2, 67 – 83.
- Varlack 2014:** Varlack, C. Fauset, Jessie Redmon. // *Black Women of the Harlem Renaissance Era*. Ed. L. Bracks and J. Smith. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2014, 77 – 78.
- Wall 2007:** Wall, C. A. “To Tell the Truth about Us”: The Fictions and Non-Fictions of Jessie Fauset and Walter White. // *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. Ed. George Hutchinson. Cambridge: Cambridge UP, 2007, 82 – 95.

DOI 10.69085/ntf2024c198

РАЗКАЗВАЩИ КОМПАНИИ ВЪТРЕ И ИЗВЪН ИТАЛИАНСКИТЕ РЕНЕСАНСОВИ НОВЕЛИ

Петя Петкова-Сталева
Нов български университет

NARRATIVE COMPANIES INSIDE AND OUTSIDE THE ITALIAN RENAISSANCE NOVELLA

Petya Petkova-Staleva
New Bulgarian University

With *The Decameron*, Giovanni Boccaccio sets a pattern for arranging the novellas in a narrative framework with a narrative company that remains outside the narrated novellas. Both the narrating companies and the author-narrator's place in the text and in relation to them change over time. Some collections do not follow this pattern, and the image of the author-narrator is the main unifying factor: he is often an actor or witness in the short stories themselves, and the narrating company becomes part of the narrative. Regardless of the chosen structure, the works are based on the dynamic relationship between oral and written narration.

Key words: short story, collections, narrative frame, narrator

„Декамерон“ се появява приблизително половин век след „Новелино“ – първия сборник с новели от анонимен автор в италианската литература, като оказва огромно влияние на творците, дръзнали на посветят перото си на този кратък повествователен жанр през следващите три века. Произведението на Бокачо се превръща в модел относно структурирането на текста. Оформянето на обрамчващ текст с разказваща компания пресъздава предшестваща ситуация от устната реч, в която водещ е гласът на разказвача, а останалата част от присъстващите се явяват слушатели. Структурата, предложена с „Декамерон“, предполага дружината да бъде извън разказваните истории, а образът на автора разказвач със свое текстово пространство владее цялостното

повествование. Тази подредба ще се окаже модел за немалко писатели, но други ще се отклоняват от нея, което произтича включително и от променящите се исторически и културни обстоятелства, и от мястото на твореца в обществото. За първите поколения тази творба е била извор на вдъхновение, но всеки писател е търсел и свой път, като е допринасял за развитието на жанра. Авторите от XVI век в по-голяма степен следват структурата, зададена от Бокачо, и това е обяснимо с утвърждаването на теорията на Пиетро Бембо, който е поставял в центъра изградената писмена традиция в спора за литературния език, продължил векове наред. Бокачовата творба е издигната до модел за подражание както относно подредбата, така и в езиково и стилово отношение. Всъщност с въвеждането на разказваща компания с разказвач и слушатели се актуализира динамичната връзка между устното и писменото повествование, така важна за италианската ренесансова новела.

Независимо от структурата на сборниците се запазва водещата роля на автора разказвач, като основните различия ще откриваме именно в текстовото пространство, отделено на този образ. За целите на анализа ще разделим сборниците на две големи групи, които ще разгледаме последователно. Първата група се състои от сборници, изградени на принципа „разказ в разказа“, а втората е без обрамчващ разказ, като са търсени други структуриращи похвати.

Сборници с повествователна рамка откриваме във всичките три века на съществуване на италианската ренесансова новела след „Декамерон“. Обединяващият момент е преразказването на истории: авторът разказвач пресъздава това, което са разказали преди това членовете на съответната дружина. Априори тази постановка изключва идеята за оригиналност на историите, а създаването на новелата като текст минава през „разказ на разказа, чул от разказвача, който го повтаря за нас“ (Челати 2006: 1). Можем да очертаем някои разлики въпреки очевидния модел в зависимост от мястото на автора разказвач в текста и спрямо разказващата компания:

- авторът разказвач има свое текстово пространство извън обрамчващия разказ и не е част от разказващата компания: на практика това е моделът, сътворен от Бокачо;
- авторът разказвач е част от дружината, като словото му принадлежи, тоест разказва той самият;
- авторът разказвач, освен че има лично текстово пространство, се явява част от сформиранията компания, като играе в нея ролята само на слушател.

Структурата на „Декамерон“ е добре известна в литературното пространство, но за по-голяма яснота на изложението ще я опишем съвсем накратко. Творбата има затворена структура, като авторът разказва има запазено текстово пространство във встъплението, в началото на четвъртия ден и в заключението. В началото на първия ден с описанието на чумата и сформирането на благородната компания от седем дами и трима младежи със символични имена започва очертаването на повествователната рамка, в която ще се движат. Престоят им извън Флоренция е по-дълъг, но се разказва точно десет дни по десет новели, като за всеки отделен ден се избира цар или царица, които да управляват и да определят темата на новелите. Компанията създава свой ред в идиличната атмосфера на извънградските имения след безредието, провокирано от чумата в града. Всъщност опозиция град – село не съществува, защото дружината не влиза в досег с жителите в околностите на Флоренция. На практика разказващата компания има свое текстово пространство, в което се движи, без да навлиза в това на новелите.

Първата група сборници са от втората половина на XVI век и при структурирането им могат да се открият съвсем директни препратки към „Декамерон“, макар че всеки автор ще допринася с нещо ново. Двата века дистанция с коренно различна историческа и културна реалност на полуострова казват своята дума.

Чисто хронологически първо се нареждат двата тома „Приятните нощи“ на Джовани Франческо Страпарола (1551 – 1552 г.), преиздавани многократно през следващите години. Авторът вписва новелите в разказ рамка, осигуряващ повествователната ситуация, в която да се движи събралата се компания. Началото на книгата и посвещението на „прелестните дами“ пряко кореспондират с „Декамерон“. Но поводът, който провокира формирането ѝ, не е бедствие, а личната съдба на стопанката на двореца – Лукреция, вдовица на Джовани Франческо Гонзага, която бяга заедно с баща си от Милано, за да се спасят от човешката жестокост. Действието се развива на остров Мурано до Венеция, където са се установили, по време на карнавала, като Лукреция си избира нови десет придворни дами, чиито имена обаче не носят никаква определена символика. Интересна подробност е създаването на литературни образи на реално съществували личности: към многото благородни и учени мъже – елита на Венеция през този период – „се присъединяват“ самият Пиетро Бембо и братовчедът му Антонио. Тази „историчност“ и правдоподобност на повествователната ситуация може да се наблюдава и в други сборници. Съвсем логично инициатор на раз-

казването за забавление е господарката на дома, като думата е предоставена на придворните дами. Съгласно изтегляния жребий всяка вечер на пет от тях предстои да разказват. Общият брой на новелите обаче е седемдесет и четири, представени в продължение на тринадесет ноци, тоест следва нарушаване на установения ред в края на карнавала, когато в разказването се включват и някои от присъстващите господа. Страпарола се отдалечава и в жанрово отношение от големия модел: той нарича разказаните истории „приказки“, макар голямата част да са типични новели, а в други да се появяват само отделни приказни елементи. Търсената правдоподобност на повествователната ситуация контрастира с определянето на разказите като приказки: разказващите няма как да бъдат част от своите истории и следователно са извън тях. В редица случаи те самите уточняват, че са слушали многократно дадена история:

„No più volte udito dire, donne mie care, ...“ (Страпарола 1927, б: 176)

(Много пъти съм чувал да казват, скъпи мои дами, ...)

В други разказващият, освен че препраща към предишната „приказка“, уточнява по-пространно кой му е разказал новелата. Създава се усещането, че всеки предишен разказ генерира следващия: този похват е използван още от Бокачо. В същото време се актуализира устната повествователна ситуация, в която той се ражда с възможността всеки път да се обновява и да бъде различен.

Отново действието се развива по време на карнавала, но се връщаме в родното място на Бокачо – Флоренция – с „Вечерите“ на Антон Франческо Грацини, наречен Ласка (1503 – 1584 г.). Лошото зимно време принуждава група младежи да останат въщи, а стопанката на дома ги кани да се присъединят в салона край камината към младите дами, които ѝ гостуват. Дружината е сформирана: пет дами и петима младежи, които преди началото на разказването нямат имена, а само е уточнена връзката помежду им. Сборникът е трябвало да се състои от тридесет новели: десет кратки, десет средни и десет дълги, но остава незавършен, тъй като от последната вечер е стигнала до нас само една новела. Ласка следва модела на големия си предшественик, но и се отклонява от него: действието се развива изцяло в градска среда, където живеят членовете на компанията. До разказването на новели се стига след дълга дискусия кои новели от „Декамерон“ да четат, тъй като един

от младежите носи книгата със себе си. Инициативата отново е на домакинята, като редът на разказване ще става чрез жребий с редуване на жени и мъже, без да се избира цар или царица, а малката общност да се управлява като република (срв. Грацини 1815а: 52). За да даде тон, домакинята започва да разказва първа. Думите ѝ очертават начетена компания, която ще има откъде да черпи сюжети за своите разкази:

„E voi, giovani, avete tutti buone lettere d'umanità, siete pratici coi poeti, non solamente Latini o Toscani, ma Greci altresì, da non dover mancarvi invenzione o materia di dire“ (Грацини 1815а: 50).

(А вие, младежи, имате всичките добро хуманитарно образование, познавате добре поетите, не само латинските или тосканските, но също така и гръцките, така че не трябва да ви липсва въображение или материал за разказване.)

Сюжетите в новелите основно се развиват във Флоренция и околностите, с малки изключения, но никой от разказващите не е действащо лице в тях, тоест остава извън новелата, единствено в обрамчващия разказ. Отново всеки разказ поражда следващия: така някои от събеседниците променят първоначалното си намерение и разказват нещо друго, включително като следят реакциите на слушателите си.

Заглавието на третия сборник – „Хекатомити“ на Джамбатиста Джиралди Чинцио (1504 – 1573 г.) – директно препраща към „Декамерон“, тъй като на гръцки означава „сто разказа“, и очертава определен хоризонт на очакване. Обаче новелите са 113, тъй като във Встъплението, когато се сформира разказващата компания, се разказват десет новели, а по време на десетте следващи дни има още три кратки вмъкнати новели. Книгата, подобно на модела, има затворена структура. Първоначалното действие от обрамчващия разказ ни пренася в Рим през 1527 г. след плякосването му от немските войски и след последвалата чума. В опит да се спасят от бедствието, неколцина римляни със съдействието на влиятелната римска фамилия Колона тръгват по море с два кораба от Чивита Векия към Марсилия със спирки в определени пристанища. Група младежи обаче се чувстват в капан и се местят от единия в другия кораб, като вземат със себе си и Фабио, очертал се като предводител на цялата група: дотук са десет мъже, които разказват във встъплението, за да се спасят от досадата на пътуването. Изборът на теми преминава през много спорове и предлаганата тематика предпо-

лага търсене на примери отвъд личния опит. При първата спирка младите дами от групата заявяват желанието си да се присъединят към мъжката компания и от следващия ден започва разказването по същество, като се запазва настройката от първия ден. Чрез жребий се определя кой кога ще разказва, а създаденият ред от обрамчващия разказ е временен, тъй като дружината от самото начало планира да се върне обратно в родината си след възстановяването на предишните порядки.

Към втората група сборници можем да причислим само един – с непретенциозното заглавие „Новели“, на Джовани Серкамби (1348 – 1424 г.), който е съставен от 155 разказа. От Въведението са явни препратките към „Декамерон“, тъй като в основата отново е върлуващата чума, но този път в град Лука, като дори са посочени ден, месец и година на сформирането на дружината – неделя, февруари 1374 г. Решението на групата мъже, жени, свещеници и монаси е да напуснат града, за да избягат от чумата, като спасят не само тялото, но и духа, тоест акцентът пада върху християнската етика и морал. Тръгват през цяла Италия и това пътуване сякаш е алегория на земния път на човека. Дружината си избира предводител, а той след заповедите, регламентиращи всички финансови и организационни проблеми, „назначава“ автор на книгата, който да разказва по негово искане, както и да опише самото пътуване. Обрамчващият разказ ще следва етапите от изминатия маршрут, без да се превръща в пътепис, тъй като местата на отсядане са представени лаконично, без излишни описания. Няма друг подобен сборник през четирите века на съществуване на италианската ренесансова новела, в който повествованието да се води единствено от автора разказвач като част от пътуващата дружина. Първоначално текстът започва като третолично повествование и не предвещава появата на автор разказвач: след назначаването му обрамчващият разказ продължава по същия начин, като той се явява само един от персонажите в него. В същото време изявите му се появяват в кавички, като пряка реч, в която той се обръща директно към своите слушатели и разказва. Произведението на Серкамби остава неизвестно до началото на XIX век и едва в средата на XX век се появява пълното му издание (срв. Мари 2018).

От третата група сборници с обрамчващ разказ на първо място трябва да споменем „Поретански новели“ на Сабадино дели Ариенти (1445 – 1510 г.), като заглавието кореспондира с повода за написване на творбата: благородна компания около граф Андреа Бентивольо, прекарваща време на минералните извори Порета близо до Болоня, в продължение на пет дни разказва 61 новели. Следователно причина и цел на формирането на дружината е приятното прекарване на следобедните

часове. Самата тя е с неуточнен състав от дами и господа, тъй като има пристигащи и тръгващи си, а от текста се разбира, че и авторът разказвач е част от нея, без обаче да разказва, тоест явява се разказвач от втори ранг, който предава чутото. Известен е единствено броят на разказвачите, който съвпада с броя разказани новели. Този сборник е първият, в който се пресъздават образите на реално съществували исторически личности, а останалите участници са представени по възможно най-достоверния начин, като повечето са свързани с граф Бентивольо. Това желание за правдоподобност не само в разказаните новели, но и на повествователната ситуация говори за мястото на писателя и социалната функция, която изпълнява. Изборът на новелите реално очертава границите на „куртоазното събеседване“, като тематично се дава превес на носещите смях и веселие.

Подобно място на слушател има авторът разказвач в сборника „Развлеченията“ на Джироламо Парабоско (1524 – 1558 г.). Пренасяме се във Венецианската лагуна, където голяма група мъже от елита на града – всеки представен с име и фамилия (цели деветнадесет) – се оказва блокирана в продължение на три дни в рибарските хижи поради задаващата се морска буря. Още от предисловията се очертава образът на автора разказвач, който е част от компанията, без обаче да се включва в дискусиите и разказването. Включените новели са 17, като всеки ден се разказва различен брой, а акцентът пада върху дискусиите и светския разговор с типичните му теми, което говори за един променен литературен вкус, още повече че част от изброените имена са на видни литератори от периода, с които авторът е бил в приятелски отношения. Отново се залага на правдоподобност както на повествователната ситуация, отразяваща обичайни забавления на висшето общество, така и на разказаните новели.

Контрастиращ е тонът в сборника „Шестте дни“ на Себастиано Ерицо (1525 – 1585 г.), в който не се говори за новели, а за поучителни примери, макар и да е писан през същия период като предходните. Следването на модела се изчерпва с поместването на разказите в повествователна ситуация. В предисловието са уточнени целите и как се стига до разказването: познанието за добродетелите се постига посредством разума или чрез примери. Мястото на разказване е Падуа през топлия сезон, когато дружината от шестима студенти е вече свободна от академичните си занимания и може да се отдаде на приятни дружески срещи. Така се ражда идеята веднъж седмично да се събират, за да прекарват заедно времето, а избраният ден е сряда. Следва включване на автора разказвач в сбирките на младежите: той горещо моли

един от тях – негов приятел – да присъства, но отказва да се включи в дискусиите и разказването. Личното му решение е да бъде мълчалив свидетел на случващото се. Като цяло сборникът е програмиран и всеки отделен ден протича по една и съща схема, без отклонения, като жребият определя кой да ръководи съответния ден. За разлика от повечето сборници тук отсъства напълно смехът като реакция, което е обяснимо с оглед на разказваните истории и целите на повествованието.

При сборниците без обрамчващ разказ, водещи началото си от първия сборник – „Новелино“, или „Сто стари новели“ (XIII век), през следващите векове авторите им ще търсят други похвати за подредба на новелите. Сред останалите автори могат да се открият Томазо Гуардати, наречен Мазучо Салернитано (1410 – 1475 г.), със сборника му „Новелино“, и Матео Бандело (1485 – 1561 г.), завещал ни четири книги с новели. Липсващата повествователна рамка и при двата сборника е компенсирани с писма посвещения преди всяка отделна новела, отправени към конкретна личност. Мазучо допълнително структурира своето не много голямо томче от петдесет новели в пет тематични декади, а всяка от тях допълнително се дели на две. В посвещенията към отделните разкази авторът разказвач се обръща към известни личности, свързани с арагонския двор или приятелски с автора, като уточнява къде е научил или чул съответната история, но на практика разказваща компания няма и основен носител на словото е авторът разказвач.

По-различна е ситуацията с „Новелите“ на Бандело: освен посвещенията към отделните книги вид писмо предшества всеки разказ, привидно събрани без какъвто и да било ред, а обединяващ фактор отново е образът на автора разказвач. Следователно всяка новела има свой точен адресат, като съвкупността от всички адресати аналогично, както е при Мазучо, очертава социалната среда на автора с нейните навици и обичаи: дами и господа, събрали се в някои от дворците или в някое имение, беседват на различни теми, желанието да се чуе нещо ново, обяснява интереса към новелата като жанр. За наслада някой от присъстващите разказва нещо, което впоследствие Бандело предава в писмен вид било по нечие настояване, било по своя инициатива. Формираните приятни компании за всяка следваща новела са различни и на различно място, но в същото време си приличат, без да бъдат точно определени: повтарящите се имена на разказващите в тях създават усещането за вид приятелски кръг, в който всички се познават като нрави, навици и красноречие. На практика може да се говори за повторемост на самата повествователна ситуация, в която се движат разказвачът и неговите читатели слушатели. Между разказващите в компаниите се

появяват и добре познати имена, например Макиавели, което допълнително внася нотки на достоверност в тези събирания.

Интересен казус са сборниците без обрамчваща рамка, в които разказващите компании са потопени в самия разказ на новелата. Първи хронологически подобна творба създава Франко Сакети (1332 – 1400 г.) – по-млад съвременник на Бокачо. В предговора към „Триста новели“ (228 новели, стигнали до нас) авторът излага намерението си да събере стари и нови новели, като в някои лично е присъствал или участвал, без да се опитва да следва или имитира „Декамерон“. Сакети не вписва новелите в обрамчващ разказ, който да ги обединява. Организиращ е обръзът на автора, който се изразява чрез разказвача, а в новелите на Сакети разказвачът се явява „аз, писателят“, който доминира в цялото повествование. Разказвачът води повествованието от позицията на човек, който знае, защото е присъствал и видял или защото има достатъчно данни за дадената случка, или дори защото е бил участник в нея:

„... alcune ancora io vidi e fui presente, e certe di quelle che a me medesimo sono intevernute“ (Сакети 1946: 3).

(... някои дори аз видях и присъствах, а други се случиха с мен самия.)

Действието в новелите се развива основно в рамките на града с неговите най-обикновени жители: живота на улицата, на пазара, разговорите пред вратите на дома или в самия дом, в гостилниците. А разказвачът също е потопен в представяния от самия него свят и го представя от позицията на своя субективен опит. В някои новели авторът разказвач отбелязва единствено, че присъства на съответната случка, а в други случаи по-късно разказва чутото било в някоя компания, било на площада. В някои новели разказвачът е част от действащите лица, които се обръщат към него по име – Франко, или е активен събеседник, а репликите му се превръщат в двигател на следващи действия от страна на останалите герои. Естествено, авторът не присъства във всички новели, но в своята съвкупност те създават усещането за градска хроника, част от която е и самият разказвач.

Без обрамчващ разказ или тематична подредба е и малкият сборник „Новели“ (40 на брой плюс стихове и някои други текстове) на Псевдо-Джентиле Сермини от Сиена, за когото се знае много малко, при това извлечено от творбата му. Липсата на сведения вероятно е търсена целенасочено от автора, а книгата най-вероятно е била предназначена за тесен приятелски кръг. Началото бележи писмо, с което

авторът се обръща в първо лице към „обичан и скъп брат“, като самото създаване на творбата е плод на молбата на адресата да му изпрати копие от „нещицата“ в проза и стих, които така са му харесали, като ги е слушал, докато е бил на минералните бани в Петриоло. Още от първите редове се очертава предшестваща ситуация от устната реч, а разказаното е пренесено по-късно в писмен текст. В този сборник обаче новостите не свършват с писмото посвещение към определен човек – първо по рода си (първата половина на XV век): авторът заявява открито авторството си на всичко, включено в творбата, с ясното съзнание за оригиналност. Той допълнително уточнява, че с разказването на истински истории няма как да не се засегне някой, затова се е опитал да замаскира фактите, доколкото е успял. Намеква лични факти, намира на приятели, намеква за реални събития, но действителността остава завоалирана. Очертава се профилът му, без обаче да може да се фокусира портретът, който нещо е оставен в сянка. В няколко новели се появява и образът на чумата, която води до бягство извън града като индивидуален акт, без да бъде повод за сформирание на дружина и изграждане на нов ред. Опозицията град – околности е с обърнат знак спрямо творбата на Бокачо: животът в дивото място с недомялани жители е ежедневно умираше за автора, който решава да се върне в „жестоката чума“, но съдбата е благосклонна и го отвежда на прекрасно място в благородна компания. В друга новела отново се появява образът на чумата, като извън града разказващият попада в друга компания от десет младежи от Сиена, чиито шеги за сметка на наивен селянин не успява да издържи. В писмо, поместено между новелите, се появява и типичният за Сиена мотив за будуването на компания от изискани господа, сред които е и авторът. Всъщност образът на благородната дружина във всички новели е неструктуриран, аморфен, без ясен облик или точна бройка на участващите в нея. В други новели авторът разказвач среща приятели с точно определено име, които му разказват нещо, което провокира разказа. Дълго време подценяван като автор, Псевдо-Сермини заема много интересно място в развитието на италианската ренесансова новела.

При сборници, структурирани без обединяващ текст, на първо място изпъква образът на автора разказвач, който често е действащо лице или свидетел в самите новели, като по този начин и компанията, в която се разказва, става част от разказа.

Независимо от подредбата на сборниците в основата на новелите стоят динамичната връзка между устното и писменото повествование

и очертаването на повествователна ситуация, в която се движат разказвачи и слушатели, които обичайно си разменят ролите. Желанието чутите истории да се запазят за следващите поколения, води до тяхното преразказване, документирано в писмения текст: именно то запазва жива новелата векове наред, защото всеки следващ разказвач е внасял по нещо от себе си. През различните времеви периоди естествено търпят промени както новелите, така и повествователните ситуации, в които са поместени, тъй като са съответствали на променящия се литературен вкус и на целите на всеки отделен автор. Новелата най-малко се е поддавала на кодифициране, най-лесно е излизала извън нормите и затова във всеки следващ момент е успявала да отговори на очакванията на своите слушатели и читатели. А очертаните благородни компании в повечето случаи са били събирателен образ на обществото, в което са се разказвали за наслада и поука.

ЛИТЕРАТУРА

- Бандело 1910:** Bandello, M. *Le novelle*, a cura di Gioachino Brognoligo, volume primo. Bari: ed. Giust. Laterza & figli, 1910.
- Грацини 1815a:** Grazzini, A. *Le cene*, volume primo. Milano: ed. Giovanni Silvestri, 1815.
- Грацини 1815b:** Grazzini, A. *Le cene*, volume secondo. Milano: ed. Giovanni Silvestri, 1815.
- Декамерон 1975:** Decameron. // *Opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Cesare Segre. Milano: ed. Mursia, 1975.
- Дели Ариенти 1982:** Giovanni Sabadino degli Arienti. *Novelle porretane*. Edizione di riferimento: Giovanni Sabadino degli Arienti: *Le porretane*, a cura di Bruno Basile, Salerno, Roma, 1981. <https://archive.org/stream/leporretane00sabauoft/leporretane00sabauoft_djvu.txt> (15.01.2024).
- Джиралди 1853:** Giraldi, G. B. *Raccolta di novellieri italiani. Gli Ecatommiti ovvero Cento novelle di Gio. Battista Giraldi Cinzio, nobile ferrarese*, volume primo. Torino: Cugini Poma e comp. editori, 1853.
- Ерицо 1912:** Erizzo, S. *Le sei giornate*. // *Novellieri minori del Cinquecento*. Bari: Gius. Laterza & figli, 1912, 201 – 424.
- Мазучо 1940:** Masuccio Salernitano. *Il Novellino*, a cura di Alfredo Mauro, Laterza, Bari, 1940.
- Мари 2018:** Mari, Fabrizio. Sercambi, Giovanni. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 92 (2018) – [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-sercambi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-sercambi_(Dizionario-Biografico)/) (15.01.2024).

- Парабоско 1912:** Girolamo Parabosco. I Diporti. // *Novellieri minori del Cinquecento*. Bari: Gius. Laterza & figli, 1912, 1 – 199.
- Псевдо-Сермини 1874:** Sermini, G. *Le novelle di Gentile Sermini da Siena ora per la prima volta raccolte e pubblicate nella loro integrità*. Livorno: coi tipi di Francesco Vigo, 1874. <https://archive.org/stream/lenovelledigent00sermgoog/lenovelledigent00sermgoog_djvu.txt https://books.google.bg/books?id=hihPuMzGWokC&printsec=frontcover&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> (15.01.2024).
- Сакети 1946:** Franco Sacchetti. *Il Libro delle Trecentonovelle, a cura di Ettore di Gotti*, Bompiani ed., Roma, 1946.
- Серкамби 1972:** Giovanni Sercambi. *Novelle. Opera di riferimento: Giovanni Sercambi, Novelle, a cura di Giovanni Sinicropi, volume primo* Bari Gius. Laterza & figli tipografi - editori – librai, 1972. Proprietà letteraria riservata: Gius. Laterza & Figli S. p. A., Bari, via Dante 51 CL 20-0349-X.
- Страпарола 1927а:** Straparola, G. Fr. *Le piacevoli notti*, a cura di Giuseppe Rua, v. 1. Bari: ed. Laterza, 1927.
- Страпарола 1927б:** Straparola, G. Fr. *Le piacevoli notti*, a cura di Giuseppe Rua, v. 2. Bari: ed. Laterza, 1927.
- Челати 2006:** Celati, G. Lo spirito della novella // *Griseldaonline*, numero VI (2006 – 2007). <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-spirito-novella>> (15.01.2024).

DOI 10.69085/ntf2024c210

**ИЗМЕРЕНИЯ НА ТЯЛОТО
В ИТАЛИАНСКАТА ЛИТЕРАТУРА НА XX И XXI ВЕК**

Радея Гешева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

**DIMENSIONS OF THE BODY
IN 20TH AND 21ST-CENTURY ITALIAN LITERATURE**

Radeya Gesheva
St. Kliment Ohridski University of Sofia

20th and 21st-century Italian literature examines the concept of *body* from different perspectives. Its projections take place in literature, influenced by a number of other factors – social environment, habitus, interaction with the political, economic and cultural field. The present study aims to delineate the boundaries of *body*. After tracing the main ideas on this concept, its development will be examined in an attempt to outline its image. The body can be interpreted in terms of its interconnection with geography, identity, power, humanity. The observations will be supported with examples from works by Primo Levi, Carlo Levi, Gianrico Carofiglio, and Michela Murgia.

Key words: Italian literature, body, georgraphy, identity, power

За парадигмата на тялото

Италианският философ и психолог Умберто Галимберти, който е определен често като теоретик на тялото, представя възгледите си за това понятие. Той го дефинира като конструкт (Галимберти 2020: 35). Авторът поставя проблема за тялото в едноименното си изследване. В „Тялото“ (Галимберти 2020) се разглеждат въпросите за понятието в западната история и култура, във феноменологията, в психоанализата, социологията и семиотиката. Основната характеристика, изведена от Умберто Галимберти, е свързана с амбивалентността. Без значение за кой период от развитието на човечеството става въпрос, тялото винаги

е било амбивалентно и гранично понятие. То се намира на границата между природата и културата, като е културно обусловен и определен конструкт. В различни области на човешкото знание тялото се дефинира като *организъм* – например в природните науки; *работна ръка или сила* – в икономическите, *несъзнавано, което да се освободи* – в психоанализата; *запис, списък или регистър със знаци*, които да се предават – в социологическите и семиологичните полета на мисълта (Галимберти 2020: 18).

Широкият спектър от смисли и значения, които се вливат в тялото, могат да бъдат съотнесени и към областта на литературата. Също така следва да се отбележи, че конструктът е сред петдесетте изведени *думи номади* в друго свързано с тази тематика изследване на Галимберти – „Думи номади“ (Галимберти 2018). Така тялото се нарежда в редицата на понятия като другост, антропология, изкуство, философия, свят, народ, политика, символ, време, човек, истина, пътуване, визия. Галимберти извежда петдесет категории, които според него са стабилни, устойчиви във времето и пространството. Италианският философ представя като разказ възникването на мисълта, пътя от земята до небето, позиционирането във вселената и извън нейните предели. В „Думи номади“ Галимберти представя тялото като пространство, в което е

„...вписан сюжетът на предстоящите несгоди и катастрофи на човешката душа“

(Галимберти 2018: 41).

То може да се определи и като „еманация [...] на душата“ (Галимберти 2018: 41). Раните на душата бележат и напастите, бедствията, опасностите, грозящи тялото. Единственият лек, предлаган от Галимберти, също е посочен:

„Не стига само благородството на словото, всички сетива трябва да се мобилизират, за да се премахнат ужасните бичове по тялото“

(Галимберти 2018: 42).

Тялото се очертава като пряко свързан с душата конструкт. То се разглежда като проекция на случващото се с нея. Тялото може да бъде интерпретирано и с оглед на неговото позициониране в пространството и значението, което има. По този начин може да се стигне до още една парадигма на тялото, през която конструктът да се анализира. Според понятийния апарат на Джорджо Агамбен, изведен в „Употребата на телата“ (Агамбен 2014), може да се разгърне визията

за това каква е същината на понятието. Италианският философ прави разграничение между *голо тяло* и *политическо тяло*, като реферира към зададената от Аристотел дистинкция. Древногръцкият философ излага идеята си за опозицията на две форми на човешкото съществуване, които нарича *живот*. В „Политика“ (Аристотел 1995) той обособява две негови разновидности. Едната може да бъде наречена *гол живот*, включващ биологическото, редуцирано съществуване на това човек да е жив. Тази форма представлява съществуване заради самото съществуване, без определена цел или мисия. Втората разновидност може да бъде наречена *политически живот* – вписване в полиса, в социума, по-важен дори от семейството, възможност за изказване на гласна позиция, свързване с по-висши ценности и идеали – политически, общностни, духовни. Агамбен, който се основава на възгледите на Аристотел, като се опитва да надгради изведените от древногръцкия философ понятия, се фокусира върху употребата на телата. Потенциалността за разгръщане на тялото може да бъде проследена и с оглед на живота, който води. Той е гол, когато няма определена цел, задача, мисия. А може да бъде и политически окачествен, висш, когато и тялото има или развие определени намерения и следва даден проект за (себе)реализация. В този случай може да се изведе още един описващ конструкта щрих. Тялото може да се интерпретира и като инструмент, изпълняващ определена роля и притежаващ специфични функции. Тезата на настоящото изследване е, че тялото е комплексно понятие, място, пространство, поле, в което се представят или изразяват определени тенденции или нагласи на обществото или за обществото. Но в определени ситуации конструктът може да бъде инструмент, повлиян от политическите доминантни властови императиви или пък от заобикалящата го среда. Настоящият анализ прави опит да обговори тялото, като илюстрира неговата перформативност в различни литературни ситуации. Това може да се случи с помощта на примери от избрани литературни произведения на италиански автори от XX и XXI век. Изследователският въпрос, на който се търси отговор, е до каква степен измеренията на тялото се повлияват от географското положение, обществото, доминантния властови императив.

За тялото през XX век

Северно – южно тяло

Италианският писател Карло Леви поставя водещия въпрос за ролята на географския топос в живота и развитието на човек. Романът „Христос се спря в Еболи“ (1945) представя участието на *северното тяло* – по-точно на биографичното за автора, когато се сблъсква с *южното*. Д-р Карло Леви е интерниран в градчето Грасано, намиращо се в Южна Италия. Там той се изправя пред редица контрасти в мисленето и начина на живот на италианските южняци, които му правят впечатление. Пристигането му е събитие за местните хора. Южните тела са жителите на една от най-бедните области – Базиликата, неразвити, с консервативни и суеверни разбирания за живота, особено в началото и в средата на XX век. Така *северното тяло*, което е съзряло в условията на прогреса на икономически и духовен подем, е принудено да съжителства с *южните тела*, потънали в невежество, суеверие, ретроградност. Твърдението на Карло Леви е, че мястото сякаш е забравено от Бога. Неслучайно авторът избира и това заглавие – „Христос се спря в Еболи“ прави препратка към градчето, което се намира малко по-далеч от Галиано. На страниците на романа може да бъде открито и още една опозиция: *човешко – божествено тяло*. Често в католическа Италия се говори за ролята на религията, на църквата, респективно – на Бога, в живота на хората. Тезата на Карло Леви е, че има и места, които въпреки ролята и мястото на католицизма остават далечни на проповядваните от него ценности. Авторът поставя акцент и върху религията на държавата, която е отказ от всичко човешко, дори изоставяне и смърт. И тук се откроява още една опозиция: *човешко – политическо тяло*. В духа на зададения от Аристотел контраст, обговорен и надграден от Агамбен, телата и при Карло Леви спадат към една от двете разновидности. Но при италианския писател *политическото тяло* не е с положителна конотация на човека, стремящ се към висш живот, в полза за обществото, който изповядва духовни ценности. Държавата е с негативна конотация. Карло Леви твърди:

Държавата, каквото и да беше тя, беше „ония в Рим“, а естествено, „ония“ не желаеха селяните да живеят като хора. И така на света съществуваха градушката, маларията и държавата. Това бяха неизбежни злини, които винаги са съществували и щяха да съществуват.

(Леви 1965: 65)

Политическото тяло сякаш е на светлинни години от човешкото. С черни краски се обагрят описанието за държавата, която е:

...дори по-далечна от небето и нанася само вреда, защото е винаги на страната на другите.

(Леви 1965: 65)

В същото време човешкото се свързва с присъщите характеристики на хуманността, без значение дали става дума за *северното*, или за *южното* тяло. Те контрастират отявлено на политическото – доминантния властови императив, който може да бъде в лицето на господстващия католицизъм – църквата, или пък на държавата, все спадащи към категорията на политическото тяло.

Човешко – нечовешко тяло

Наблюденията относно обособената опозиция могат да продължат и да се обогатят с помощта на още един италиански автор от XX век. Химик по професия и писател по призвание, Примо Леви е сред авторите, които поставят въпроса за тялото в творчеството си. В романа „Нима това е човек“ (1947) може да се открие ролята на човешкото в опозиция на нечовешкото. Описаните ужаси от Втората световна война и концентрационните лагери загатват за желание от обществото да бъдат обсъдени проблеми, свързани с отношенията между хората. В контекста на настоящото изследване може да се *твърди*, че става дума за противопоставяне на тела, идеи, нагласи, възгледи. *Човешкото тяло* – и като отделна единица, и като колективно цяло на всички затворници в лагера – е подложено на голямо изпитание. То прави опити да се съхрани на фона на *нечовешкото*, представително за доминантния властови императив. В тези условия хората се делят на две категории. Леви ги описва по следния начин:

...роби и господари; страхът движеше едните, а омразата – другите, трета сила нямаше. Всички бяха наши врагове или съперници.

(Леви 1995: 41)

Така се очертават противоположните и взаимно изключващите се понятия. От едната страна стои човешкото тяло, тялото роб, а от другата – това на тялото господар, за което споменава и Аристотел в „Политика“ (Аристотел 1995). Първото се отличава със страх. Второто се характеризира с омраза. Описанията на телата чрез афектите

прави по-красноречиво описанието на опозициите. По този начин човешкото се противопоставя на човекоподобното.

Според Умберто Галимберти идентичността е ключова категория при описанието на човешкото същество. Тя е и една от петдесетте думи номади, изведени от италианския философ, които бродят в хронотопа, разбиран по следния начин според определението на Бахтин:

В литературнохудожествения хронотоп белезите на пространството и времето се сливат в едно осмислено конкретно цяло. Времето тук се съгъства, уплътнява се, става художествено зримо; а пространството се интензифицира, включва се в движението на времето, на сюжета, на историята.

(Бахтин 1983: 271 – 272)

Тези термини – номади, своеобразни „чергари“ или „скитници“, следва да бъдат интерпретирани във взаимовръзка едни спрямо други. Така тялото се определя и с оглед на понятия, свързани с човека. Отново според Галимберти той се отличава с характеристики като прогнозиране или проектиране (Галимберти 2018: 211). Мисълта за бъдещето е белег за *човешкото*, като опозиция на *нечовешкото* – *политическото*, което се е опитвало да търси „общото благо“ (Галимберти 2018: 149), но трябва да се стреми към ограничаване и контролиране на свободите и гарантиране на сигурността. Точно както се предлага и от Николо Макиавели във „Владетелят“, посочен от Галимберти (Галимберти 2018: 151).

След очертаването на границите на човешкото и нечовешкото следва да се установи какви са характеристиките на тези категории. Първата реферира към идентичността, която условно може да бъде разделена на вътрешна – усещането, което имаме за себе си, и външна – формираната от обществото. Галимберти посочва, че водещи в този случай са взаимоотношенията ни с другите. Те помагат и допринасят за изграждането на образ, който може да бъде „подражание, идентификация, проекция на заобикалящите ни“, или с други думи – спомагат за формирането на идентичността (Галимберти 2018: 46). По този начин човек може да възприеме определени ценности или да ги отхвърли. По пътя на изграждането на собствената идентичност тялото се сблъсква с редица предизвикателства – особено поради факта, че „всеки от нас е множество, съвкупност“ (Галимберти 2018: 85). В същото време се появява и нечовешкото. То има редица форми на изява. Може да бъде свързано с антитезата на човешкото тяло, а е възможно

да бъде асоциирано и с липсата на хуманност, идентичност, с наличието на политически аспекти в съществуването.

Поради тази причина в опита да се очертае образът на тялото, може да се стигне до извода, че то е трансформиращо се понятие, което се повлиява от взаимоотношенията с другите. Връзката с тях води и до изграждане на положителен или отрицателен образ. Той се формира на базата на личното себеусещане, но и под влиянието на средата, която тласка към споменатите вече подражание, идентификация, проекция. Неслучайно един от водещите дебати във философски, литературен, социологически план е свързан с преминаването на човека от единичен елемент в общо цяло, или метаморфозата на тялото от индивидуално в колективно (Галеоти 1988; Ферони 2021; Ферони 2021а; Де Мучи, Фалоко 2023). Тази тематика се поставя и анализира и от много автори в произведенията им, публикувани през ХХІ век.

За тялото през ХХІ век

Микротяло – макротяло. Минало тяло – настоящо тяло

С творбите си италианският романист, бивш магистрат и политик Джанрико Карофилио задава въпроси, свързани с *микросвета* на малкия човек и *макросвета* на голямото заобикалящо и необятно пространство. И в романа „Миналото е чужда земя“ (Карофилио 2004), и в „Нито тук, нито другаде. Една нощ в Бари“ (Карофилио 2008), и в „Нощни минавачи“ (Карофилио 2019) се представя животът на обикновените хора. Съответно според изведените в изследването категории се описва *човешкото тяло*, което се откроява на фона на голямото градско поглъщащо пространство – респективно *нечовешкото тяло*. В романа „Миналото е чужда земя“, определян като ноар, действието се развива в град Бари, разтърсен от поредица от изнасилвания и други прояви и актове на насилие. *Микротялото* на Джорджо Чиприани се превръща от прилежен студент по право в умел закононарушител, който се замесва в хазартни и други престъпления. В един момент, след като е осъзнало грешките си, тялото на малкия човек се опитва да се противопостави на *макротялото* на властта, на доминиращата държавна машина. Това става възможно едва след години, през които Джорджо е осмислил стореното и се превръща в отличен магистрат. Заглавието прави препратка и към още нещо – *миналото тяло* винаги оказва влияние върху *настоящото*. Сегашното е неизменно свързано с това, което се е случило преди. Твърдението може да се съотнесе и към телата. Както твърди Паба:

Разходката е да преминеш през пространство, да взаимодействаш на базата на комуникацията, да срещнеш палимпсест от култури (...). Да се разходиш е да прочетеш съвременния свят, като никога не забравяш, че говориш със стария.

(Паба 1998: 50)

Особено ясен се откроява светът като опозиция на телата в „Нощни минувачи“. В този своеобразен алманах от ежедневни случки животът се представя през призмата на различни тела. Така в историята, озаглавена „Четвъртата власт“, едно момче бие друго с вестник, във „Важни клечки“ се предлага определение за разновидностите на мързела:

Мързелът, не само моралният, води до корупция. В същото време той може да помогне и за сразяването ѝ.

(Карофилио 2019: 84)

„Нощни минувачи“ допълва портрета на *микротялото* – представено като „добро“, което е: „приятелски настроено, вежливо, подхожда с разбиране, дори с емпатия“ (Карофилио 2019: 125) или „лошо“, описано като „много агресивно, използващо вербално насилие, заплашващо и надменно, за да събуди враждебност, страх и потребност от защита“ (Карофилио 2019: 125). Обогатява се и образът на *макротялото* на града, в който се случват „сходни истории, почти еднакви, в десетки версии, в десетки градове“ (Карофилио 2019: 19).

Детско – юношеско – зряло тяло

В „Нито тук, нито другаде. Една нощ в Бари“ отново основен персонаж е градът. Темите, върху които Карофилио акцентира, са свързани с детското, юношеското и зрялото тяло. Възрастта е много важна категория за италианския писател. Той предлага на читателите историята на трима състуденти, които се срещат след двадесет години. През тяхната призма се представя и историята на града, превратностиите и промените, през които е преминал. Разходката из Бари, която понякога е целенасочена, а в други случаи е просто скитане и бродене из улиците, се превръща в своеобразно пътуване на паметта. Така може да се открие още една опозиция: *човешко – нечовешко*, но не в смисъла, вложен от Примо Леви. При Джанрико Карофилио сякаш градът е добил човешки облик и е оживял пред очите на своите жители. *Макротялото* е градското, което поглъща *микротялото* на жителите на Бари, дори и само разхождащи се в него.

Живо – мъртво тяло

Сардинската писателка Микела Мурджа поставя въпроса за *живото* и *мъртвото тяло* в романа си „Акабадора“ (2009). Действието в творбата се развива в Сардиния, където през петдесетте години на ХХ век още съществува професията на евтаназатор. Две са водещите дейности за жените тогава, разбира се, след обработването на земята и грижата за семейството. Първата професия е свързана с акушерството. *Тялото на акушерката* може да се асоциира с живота, новото начало и надеждата. То се опитва да помага на останалите живи тела. Така тялото е:

изгубило килограми и тонус, но структурата беше силна и волята му не изглеждаше по-малко.

(Мурджа 2011: 80)

Втората професия, която често се практикувала от жените, е тази на *евтаназаторката*, или акабадора. Това е заниманието на жени в Сардиния, облечени в черно, носели със себе си чук, често направен от маслиново дърво, за да убиват страдащите, болните, лежащите на смъртен одър. По-късно, както се случва и в романа, започват да използват подръчни средства – възглавници или други предмети от бита, за да облекчат болките на страдащите. При траура авторката прави наблюдения относно съпътстващите смъртта емоции. Мъртвото тяло, или тялото-на-смъртен-одър, чувства „тежестта (...) върху себе си като мокра пелерина“ (Мурджа 2011: 90), а по-късно живото тяло изпитва горчивата тъга от това, че човек вече е „мъртъв за всички възможности“ (Мурджа 2011: 92).

По този начин и Микела Мурджа се вписва в тази вълна от писатели, които представят тялото като граничен конструкт. От едната страна стои живото и жизненото. От другата страна се намира умиращото и мъртвото. Писателката представя вижданията си за контрастите в обществото, което винаги се стреми да оцелее, и в други свои произведения. Например в „Аве Мария. И църквата сътвори жената“ (2011) се разширява палитрата от опозиции на представените тела с *женско – мъжко, християнско – нехристиянско, светско – духовно, религиозно – атеистично*.

В заключение може да се обобщи, че тялото е комплексен конструкт, който се опитва по опростен начин да покаже многопластовите аспекти на обществото. За Карло Леви то се свързва с географското измерение и се дели на северно и южно. За Примо Леви тялото може

да бъде човешко или нечовешко. Според Джанрико Карофилио съществуват модуси на телесността, които свързват миналото с настоящето, детството – с юношеството и зрелостта, човешкото – с нечовешкото, интерпретирано като пространството, в което се живее. И за Микела Мурджа са водещи тези опозиции. С творбите си сардинската писателка въвежда в своеобразна класификация на телата и темата за живото и мъртвото. Проблематиките, които тя обговаря с творчеството си, започват от базисните опозиции на тялото: *женско – мъжко*, през водещите контрасти за човечеството от гледна точка на религията – *религиозно – атеистично*, до фундаменталното разграничение на житейското човешко от извисеното духовно (високо – ниско). Всички изведени творби при посочените автори допринасят за проследяването на измеренията на тялото през XX и XXI век. Въз основа на направените наблюдения, подкрепени с примери, се стига до обобщението, че конструктът безспорно е в контакт и взаимодейства активно с останалите компоненти на италианското общество – другите, роднини, съседни, приятели или неприятели, при формирането на идентичността си, с църквата и властта или държавата – доминантния императив, който до голяма степен определя режима на поведение и действие в описаните литературни и нелитературни ситуации. По този начин се очертава и хоризонт за бъдещи изследвания при различни автори, представителни за XX и XXI век, които ще обогатят палитрата от разновидности в класификацията на телата.

ЛИТЕРАТУРА

- Агамбен 2014:** Agamben, G. *L'uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza, 2014.
- Аристотел 1995:** Аристотел. *Политика*. [Aristotel. Politika.] Превод: Анастас Герджиков. София: Отворено общество, 1995.
- Бахтин 1983:** Бахтин, М. *Въпроси на литературата и естетиката*. [Bahtin, M. Vaprosi na literaturata i estetikata.] София: Наука и изкуство, 1983.
- Галеоти 1988:** Galleotti, A. E. *Individuale e collettivo*. Milano: Franco Angeli, 1988.
- Галимберти 2018:** Galimberti, U. *Parole nomadi*. Milano: Feltrinelli, 2018.
- Галимберти 2020:** Galimberti, U. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli, 2020.
- Де Мучи, Фалоко 2023:** De Mucci, R., Falocco, S. *Individuale e collettivo, Introduzione alle teorie sociologiche*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2023.

- Карофильо 2004:** Carofiglio, G. *Il passato è una terra straniera*. Milano: Rizzoli, 2004.
- Карофильо 2008:** Carofiglio, G. *Né qui, né altrove*. Bari: Laterza, 2008.
- Карофильо 2019:** Carofiglio, G. *Passeggeri notturni*. Torino: Giulio Einaudi, 2019.
- Леви 1965:** Леви, К. *Христос се спря в Еболи*. [Levi, K. Hristos se sprya v Eboli.] Превод: Мария Касърова. София: Отечествен фронт, 1965.
- Леви 1995:** Леви, П. *Нима това е човек*. [Levi, P. Nima tova e chovek.] Превод: Божан Христов. София: Ангелинов и партньори, 1995.
- Мурджа 2011:** Мурджа, М. *Акабадора*. [Murdzha, M. Akabadora.] Превод: Райна Кастолди. София: Ентусиаст, 2011.
- Мурджа 2011а:** Murgia, M. *Ave Maria. E la chiesa inventò la donna*. Torino: Giulio Einaudi, 2011.
- Паба 1998:** Paba, G. *Luoghi comuni. La città come laboratorio di progetti*. Milano: Franco Angeli, 1998.
- Ферони 2004:** Ferroni, G. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Torino: Giulio Einaudi, 2004.
- Ферони 2021:** Ferroni, G. *Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento*. Torino: Giulio Einaudi, 2021.
- Ферони 2021а:** Ferroni, G. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*. Torino: Giulio Einaudi, 2021.

BETWEEN FACT AND MYTH: POCAHONTAS IN THE DISNEY FILMS

Sava Stamenković

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

In 1995 Walt Disney Animation Studios produced an animated film that remains the most popular artistic creation about Pocahontas. The creators of the film tried to strike a balance between historical truth, political correctness and profit, but as is often the case in the industry, profit won out. Much of what we know about Pocahontas' life has been omitted or “creatively altered,” such as her age. The 1998 sequel, “Pocahontas II: Journey to a New World,” was a failed attempt to correct some of these mistakes. We analyse the elements of these films in which Disney drew on the facts of the life of Matoaka, the daughter of the Powhatan paramount chief, on the myth about her, and on Native American mythology. We also look at the songs, the eco-critical awareness of the screenwriters and the didactic side of the films, all of which have been praised by the critics.

Key words: Pocahontas, Walt Disney Animation, “Pocahontas” (1995), “Pocahontas II: Journey to a New World” (1998), animated film

The well-known story of the Indian princess who fell in love with the colonist John Smith and sided with the “civilised” settlers has been around for a long time, but gained particular momentum at the time of the American War of Independence. The new American nation made the story of Pocahontas one of its founding myths¹. The story of the Indian princess,

¹ The myth of Pocahontas is enormously important, as evidenced by the fact that she is often referred to as the founding mother of the USA (Cornier 2015). During the history of the American state, which was largely racist, Pocahontas had a privileged status. She is the only woman shown in the US Capitol Rotunda. From the white supremacist Walter Placker's idea of a pure white race and the classification of everyone who has even a drop of “non-white” blood as coloured – only the heirs of Pocahontas were exempted (Hermann 2017), and many rich families claimed to be descended from Thomas Rolfe, the son of Pocahontas.

also called the Child of the Forest, who sided with the settlers, the colonists, was interpreted as the approval that both the Indians and nature gave to the white colonists to take over America. Her love and marriage to an Englishman was interpreted as the creation of a new nation. This myth was reinforced by the theatre, but also by early silent films.

Of course, little of the myth is historically accurate. What we do know is that Pocahontas certainly did not have a romantic relationship with John Smith. She was somewhere between 9 and 12 years old when she met him. There are six moments in Pocahontas' life that are either invented or at least changed in the myth. These are: 1. saving the life of Captain John Smith (which was most likely part of the ritual); 2. saving the colonists in Virginia from starvation (we don't know if this was Pocahontas' idea and if she was even involved); 3. Pocahontas being kidnapped by the colonists (usually omitted in popular stories); 4. Conversion to Christianity (we don't know if it was free will or brainwashing); 5. Marriage to John Rolfe (which is a historical fact, but it's not clear if it was love or a political agreement); 6. Journey to England and death (different interpretations).

It should also be added that the book *The True Story of Pocahontas: The Other Side of History* by Linwood "Little Bear" Custalow and Angela "Silver Star" Daniel (2017) gives a perspective of the oral history of the Native Americans. According to them, Pocahontas had a husband, Kocoum, and a son before she was abducted. Furthermore, in the book *The True Story of Pocahontas: The Other Side of History*, published in 2017², they claim that Pocahontas was raped during her captivity in the colony and then forced to convert to Christianity, that the marriage to Rolf was a political move, and that Pocahontas was actually poisoned while in England.

In 1995, to mark the 400th anniversary of the birth of Pocahontas, the Disney Company decided to make an animated film about her. The bigger reason for this production was probably the fact that the 1991 animated film *Beauty and the Beast* won two Oscars and was even nominated for Best Picture – it was believed that an animated film about Pocahontas would do the same, if not better.

Jeffrey Katzenberg, the most influential person in the Disney company at the time, demanded that the film be made as an emotional love story, considering that a story based on the sort of Romeo and Juliet plot

² It should be added that some authors claim that this book is not entirely based on Native American oral history, i.e., that it consists mainly of Custalow's and Daniel's opinions and speculations (see, for example, Miller 2018).

would attract the most audiences. Philip LaZebnik, Carl Binder and Susannah Grant were chosen as the screenwriters, most of whom had previously written for television. Mike Gabriel, who worked as an animator and writer at the Disney studio from 1981 to 1990, made his directorial debut in 1990 with the commercially successful animated film *The Rescuers Down Under*. As his co-director, Disney brought in the experienced Eric Goldberg, who had worked for the company as an animator and director since 1973. Pocahontas was also conceived as a (partly) musical film, so Alan Menken, who had composed for Broadway was hired to write the music. The lyrics were also written by the award-winning Stephen Schwartz. Music played a major role in what has been called the Disney Renaissance (1989-1999), in which the Disney studio returned to making commercially and artistically successful animated musical adaptations of well-known stories.

The film begins provocatively, almost ironically. The sailors on the ship preparing to leave for the “New World” sing a song about the gold and freedom that await them, but ironically add twice that they are not really sure, so they have been told (Gabriel, Goldberg 1995: 00:00:24). This jovial tone is somewhat spoiled by a song about the bravery of Captain John Smith, who joins the sailors. He showed courage, of course, in fighting the natives of the New World. Other sailors would follow his example: “We’ll kill ourselves an injun / Or maybe two or three / We’re stalwart men and bold / of the Virginia Company” (00:05:07). Although this can be justified by the desire to achieve authenticity in the language and to show attitudes towards the natives at the time, and to reinforce the image of the later transformation of John Smith, who believes he was wrong, it has been forgotten that the primary audience for the film is children. Similar are the songs sung in preparation for the battle with the natives, and Cornel Pewewardy (1996) notes that songs about “savages” and “dirty little heathens” lead to “Indian children coming home in tears.”

He also criticises the fact that some characters from American Indian folklore, such as Grandmother Willow, Meeko and Flit in the Disney film, are turned into animals and thus marginalised. Pewewardy (1996) is probably referring to the fact that they (Meeko and Flit) do not speak in the film, as they can in the folktales, i.e., they have been deprived of that opportunity. In North American Indian mythology, the raccoon is a trickster. It manages to trick other animals, usually just to get more food. “Raccoon’s grandmother hits him in the face with a fire poker after she discovers he has eaten all of her stored acorns, thus explaining the origin of the markings on his masked face.” (Bastian, Mitchel 2004: 155) Meeko is

literally like this, he is never full. Although its significance is downplayed, it does reflect folklore to some extent, and is a great source of humour in the film. It should also be noted that Meeko is the first to approach and accept John Smith – precisely because of the food. Flit is a hummingbird, a bird known to many tribes from the story of how people got tobacco, the sacred plant used to communicate with the spirit world, for healing, to cement peace agreements between tribes, to appease the spirit of a slain bear (Nagle 2015: 31). One witch doctor was able to bring tobacco from the area carefully guarded by the little spirits by transforming into a hummingbird and carrying some tobacco in his beak. In other legends, it is not the medicine man but the hummingbird itself that is worshipped as a healer. It passes through the flock of geese that protect the tobacco and brings the top of the plant with the seeds to the people so that they can continue to grow it themselves (Lynch, Roberts 2010: 51, 52). Fleet is suspicious of Smith until almost the end of the film and tries to physically separate him from Pocahontas – only to be stopped by Meeko, of course.

On the other hand, Grandma Willow can speak. And the actress Linda Hunt was perfectly chosen to “play” her, i.e., to give her a voice. It is a very old tree that has a face and serves as a spiritual advisor to the young Pocahontas. Willow is a very important tree in Native American beliefs. Among some tribes, the Sun Dance, the most important religious rite, was also called the Willow Dance. The willow was also very important in everyday life – baskets were made from it, as well as a type of house, paint was made from it, and most often the bark and root were used for healing (Moerman 1998: 501-509). Some tribes believe that all trees are sacred because they contain ancestral spirits that can be spoken to – the sound of the branches in the wind is actually their voice (Lynch, Roberts 2010: 116). And indeed, Grandmother Willow can be a female ancestor, especially since she says she also counselled Pocahontas’ mother. An interesting matriarchal line is created through her, which is certainly a positive thing in the film. In the beliefs of many peoples, especially Indo-Germanic ones, the willow is associated with the ancient goddesses (Walker 1988: 474), so perhaps she should really be seen here as a symbol of the feminine principle.

It is said that the producers only accepted this character when they saw in the animation how she trips animals with her branches, etc., i.e., when they saw that she is also a source of humour. Many elements from native folklore can probably be attributed to the historian and member of the Powhatan tribe, Shirley “Little Dove” Custalow-McGowan, with whom the film crew consulted several times and even went to Virginia to meet.

However, Custalow-McGowan herself was dissatisfied with the collaboration, and she said that even before the release of the film. Her main complaint was that Pocahontas was so much older in the film than she was when she met Smith and that the romance between the two was being made up. The only answer she got from the producers was that “a romance would make more money” (Rochman 1995). After the release of the film, she said that she regretted being involved in the project at all, but also concluded conciliatorily: “They have maintained the respect of my people, but they have lost the story of Pocahontas. She was a child who bridged the gap between the two cultures.” (Macaulay 2021)

When it comes to the matriarchal line, it paradoxically makes Pocahontas somewhat less of a bridge between the two cultures. If Grandmother Willow is Pocahontas’ great-great-great-grandmother, where is her mother? The writers decided that Pocahontas’ mother died. But Pocahontas’ father, the chief, often talks about his wife and how wise she was. She was an important figure in the tribe, a sort of adviser to the chief. She does not appear as a ghost (that was the screenwriters’ first idea, but was later discarded), but as the wind. At key moments, when the characters or the plot need to be “pushed” in a certain direction, the wind is there. The chief himself, Powhatan, says: “But she is still with us. Whenever the wind moves through the trees, I feel her presence.” (00:46:06) The wind and the advice of Grandma Willow (“Husquequenatora³ / You will understand / Listen with your heart / You will understand / Let it break upon you / like a wave upon the sand” – 00:17:27) help Pocahontas to understand her prophetic dream, but also to understand and to begin to speak the language of John Smith, i.e., English. This is a double-edged sword. On the one hand, it elevates Pocahontas (she can communicate with spirits, she can overcome the limitations of human language), but at the same time, it removes her important historical role – that of translator. Nevertheless, she teaches Smith some of the Algonquian words.

Pocahontas’ dream and prophecy are also of significance and need to be analysed here. Pocahontas dreams of an arrow that turns on its axis and then suddenly stops. It is later revealed that it is (literally) Smith’s compass, but the meaning of the dream is that the spirits in the wind are

³ Six expressions from the Algonquian language appear in Pocahontas: E-wee-ne-tu: “Peace”, Cheskchamay: “My brothers” or “My friends” (in the chief’s address to his people), Wingapo: “Hello”, Ana: “Goodbye” (when Pocahontas teaches Smith native greetings), Mattaquenatorath: “I don’t understand”, Husquequenatora: “You will understand” (in conversation between Pocahontas and Grandmother Willow) – Kimochi 2023.

saying that something is coming, and that it is in the form of “strange clouds”. Immediately afterwards, Pocahontas climbs the reef and does indeed see strange, huge clouds – a large British ship with white sails. This is a really good way to show the surprise of the natives when they see something like this⁴. They had canoes, not ships, especially not that big. The framework itself is well thought out and drawn. The ship looms over the forest, almost as if to swallow it up, and forest looked huge in Pocahontas’ world just a moment before. It is as if the ship is larger than it, larger than nature, as if this heralds the arrival of “civilisation” which will attack that nature. The dark tones of the drawings also contribute to this. Even though the sails are white and the birds are flying around the ship, and even though it’s daylight, somehow this shot has a darker tone.



Image 1. Arrival of the British ship (00:18:11)

Another excellent part is when Pocahontas and Smith meet. They meet, in the sense of physically seeing each other, on the river, under the waterfall. They are both standing on their own rock – the symbolism is that they are two islands, two cultures, two ways of thinking. At the same time, she is standing proudly, free, her hair blowing in the wind, and he is under

⁴ Terrence Malick does something similar in *The New World*, his 2005 film about Pocahontas. It is much more complex, of course (it is undoubtedly the best film made about Pocahontas), but you have to wonder if he got the idea from this film.

a metal helmet, holding a rifle in his hands, which he had just pointed at her.

He takes the first step by approaching her, which again is clear symbolism. Pocahontas falls in love with the stranger, but she is also disappointed by him, right from the start, when he begins to explain to her how his people can “civilise” hers. Then it becomes her task to actually civilise him, to encourage him to put himself in the position of the natives, to see the advantages of their way of life and to return to nature. The ecological moment in the film is very significant, and it is combined with the issue of race and cultural relations in the film’s central song, “Colours of the Wind”. This long song in a way sums up the film, it contains all its ideas. Pocahontas begins by reversing the roles of the “savage” and the “civilised man”, and then goes on to explain the position of the “civilised” colonisers, with particular reference to their relationship with the land:



Image 2. The first encounter between Pocahontas and John Smith
(00:31:10)

You think you own
whatever land you land on
The earth is just
a dead thing you can claim
But I know every rock
and tree and creature
Has a life, has a spirit, has a name (00:39:56)

Two different concepts of the land are at odds here. The colonisers saw it as free for the taking because it was wild and the people who lived on it were uncivilised, while the Native Americans, as Paula Hartz explains, did not understand the concept of owning the land: “To them the land they lived on, like the air they breathed, was a blessing from the Great Spirit. It was a living spirit. Who could own Mother Earth? The idea sounded as foolish as owning the rain or the sunshine. Only after they were driven off their ancestral lands by ever-increasing numbers of immigrants did the idea sink in that the newcomers meant to take the land and keep it.” (2009: 102)

The song then talks about the selfishness of the white man, both in relation to nature and to other races and species (“You think the only people who are people / Are the people who look and think like you” – 00:40:15,538), followed by a (rhetorical) question: “Can you sing with all the voices of the mountain? / Can you paint with all the colours of the wind?” – 00:40:42).

The verses that follow are about the need for man to understand that he/she does not rule nature, but that he/she is only a part of it, part which only functions when it is connected to other parts: “The rainstorm and the river are my brothers / The heron and the otter are my friends / And we are all connected to each other / In a circle, in a hoop, that never ends” (00:41:23).

The song ends with the assertion that two cultures, two races, are and must be equal, united in their relationship to nature and their position in nature:

For whether we are white or copper-skinned
We need to sing with all the voices of the mountain
We need to paint with all the colours of the wind (00:41:41)

While the film’s environmental message is undeniable, it is not without its flaws. For example, David Whitley, in his ecocritical study of Disney cartoons, notes that the Powhatan tribe is almost portrayed as a pacifist, agricultural tribe, which is far from the truth. Smith tries to kill the bear and Pocahontas stops him, even though the Algonquians, the group to which her tribe belonged, were known to hunt bears. In Whitley’s view, this idealisation leads to trivialisation. He notes that the environmental message was poorly conveyed, both in the drawing and in the direction:

No attempt is made to shade images of animals in with elements of natural history that would gesture towards their autonomous existence. The heron and the otter may be signalled representatively in the song as Pocahontas's 'friends', but the Indian princess's movements and gaze do not suggest any active interest in them. The otters function like fashion accessories, designed to set off and complement the grace and sleekness of the romantic heroine's own body, while the eagles, whose eyes reflect Pocahontas and Smith in a striking image signifying the interconnectedness of all life, fly off their upraised arms as though the couple were a pair of feudal falconers. Everywhere in Pocahontas there is a gap between words and the images that are designed to embody them. (Whitley 2012: 86, 87)

The film kept Pocahontas' throw over Smith to save him from the death penalty. In this context, Angela Aleiss concludes that Pocahontas is a stereotype, the way white America imagines an Indian woman: "Her offer of sacrifice, her curvaceous figure and her virginal stature have come to symbolize America's Indian heroine... Trapped within a patriarchal definition, Hollywood's Indian women are rarely shown as having anything more important in life than their male relationships." And Pauline Turner Strong talks about the sexualisation of Pocahontas and writes about "the exotic, sensual, copyrighted Pocahontas as the mascot for a feminine, earthy, conciliatory New Age spirituality" (1995: 415). Whitley claims that Pocahontas remained in the role of a kind of mediator, and Turner Strong believes that the film removed her from the circle of cultural mediators such as Malinche, Sacajawea and Sarah Winnemucca (1996: 413), leaving her in the role of a kind of teacher.

The plot is simplified, probably because the film is primarily intended for children. Rolfe does not appear in this film and (as in the 1953 film *Captain John Smith and Pocahontas*) Pocahontas and Smith part as Pocahontas decides to stay in America to ensure peace. The film ends with a scene of her watching from a cliff over the sea as the ship takes the wounded Smith back to Britain. Her decision not to go with Smith to England reflects her attachment to her people, her country, but also to the peace that she is the guarantor of, so this should be highlighted as a positive aspect of the film.

The main antagonist here is the greedy governor Ratcliffe. The film was praised for showing at least some of the reality back then, e.g., that most of the English settlers only wanted gold and quick money, and that their leaders wanted to exterminate the natives. However, there have been

objections to the character of Governor Ratcliffe. Namely, some believe that the Disney studio, in its desire to please Native Americans (which it obviously failed to do), attacked another vulnerable group – gay people. Sean Griffin claims that “various Native American characters were given dignity and complexity while the villainous Governor Ratcliffe was a foppish gay stereotype (wearing pink outfits with ribbons in his hair) with hardly any personality whatsoever” (2000: 210). In the same vein, the choice of Mel Gibson as the voice of John Smith was criticised because of his public homophobic and other problematic outbursts. On the other hand, it was praised that Pocahontas and Powhatan were voiced by Native American actors: Irene Bedard and Russell Means. To illustrate how this film received both serious criticism and praise, we will add the fact that the voices of Pocahontas and Powhatan were also received negatively – mainly because the singing parts were taken over by white actors/singers.

The Disney studio was not very happy with how *Pocahontas* was received, especially by the critics, and so the sequel, released in 1998 (it had been in production since 1996), used far fewer Disney animators and less money. In the end, it was decided not to release the film in cinemas, but to go straight to DVD. The screenplay was written by the lesser-known Allen Estrin, Cindy Marcus and Flip Kobler, and directed by Tom Ellery and Bradley Raymond. Ellery would go on to direct only episodes of some series, and Raymond would go on to make another Disney sequel, *The Hunchback of Notre Dame II*, 2002, which was also sent straight to video stores. Critics noted that it was “strictly a B-team effort – the character movements are less fluid, the backgrounds less detailed and the colors far less vibrant” (Leydon 1998).

Pocahontas and Powhatan are again voiced by Native American actors Irene Bedard and Russell Means. In the role of John Smith, Mel Gibson was replaced by his younger brother, Donal Gibson, and John Rolfe was voiced by Billy Zane. Linda Hunt reprised the role of Grandmother Willow, who doesn't really have a function in this film, except perhaps to tie the two films together. Of Pocahontas' companions, Meeko and Flint are still around, and they are joined by a small dog that has escaped from Governor Ratcliffe.

If the first film deviated from history for the sake of romance, this was continued here. A stronger adventure plot has also been added. In Britain, Governor Ratcliffe, who was deposed, arrested and sent back by the colonists in the first film, has managed to convince the king that he was right and that Captain John Smith was a traitor. Fleeing from the soldiers sent to arrest him, Smith falls from a high tower into the Thames and is

pronounced dead. The news reaches Pocahontas⁵. In order to prevent the great war that the King is preparing against the Native Americans, Pocahontas must travel to England with the King's new envoy, John Rolfe. There she will have to deal with strange customs, Ratcliffe's tricks, but also with the "resurrected" John Smith, and with him the necessity to choose between two Johns...

Of course, Pocahontas once again manages to avoid war, and the film ends with her choosing John Rolfe and returning to Virginia. Needless to say, there is no mention of her death on the ship we see taking them back to America. As the historian of the Powhatan tribe said, this could be a nice story, if only the main heroine didn't have the name Pocahontas (Rochman 1995). However, even those who did not object to the portrayal of Pocahontas' life in this way found the film "too bland and formulaic" (Leydon 1998).

Although the story of this film is weaker, it is not without interesting parts and solutions. The question of women's rights is raised. If in the first film Pocahontas taught John Smith to accept other races and cultures and to respect nature, here she teaches John Rolfe to respect women. Indeed, the king's emissary, who has now arrived in a much larger colony (as the opening scenes show), is taken aback by the fact that a woman has so much influence in the tribe. At first, he thinks that Pocahontas is the (male) chief and brings the horse as a gift for "him". When Pocahontas shows Rolfe that men and women are equal, he begins to develop feelings for her.

Pocahontas is at a crossroads at the beginning of the film. She does not know what to do now that Smith is dead. This is where the song (and the songs are one of the few elements of the film that have received any kind of praise) "Where Do I Go From Here?" comes in handy. It emphasises that Pocahontas has not forgotten those who are no longer with her, but that she is aware that she has started a new stage in her life. The road ahead is unclear: "But where do I go from here? / So many voices ringing in my ear / Which is the voice / That I was meant to hear?" (Ellery, Raymond 1998: 00:08:05).

The idea of voices will be repeated at the end of the film, in the conversation with the king, which is not a bad solution to wrap up the story. Pocahontas is prevented from speaking to the king several times, but when she finally succeeds, she tells the king to whom she, and John Smith, and Rolfe, and Ratcliffe are speaking: "There are many voices around you,

⁵ In reality, according to Smith's diary, he himself asked that little Pocahontas be told that he was dead.

but you must listen to your own voice.” (00:59:23) When the king asks her why she insists on speaking when there are so many people around her who doubt her, she will simply answer him: “Because I speak the truth.” (00:59:34) And indeed, in this film, Pocahontas presents herself as both a brave diplomat and a wise counsellor, i.e., her father’s prediction (from the first film) that she should succeed her mother in the important role she played in the tribe seems to be fully realised here.

The bear motif is also repeated here. In the first film, Pocahontas prevented Smith from killing the bear by showing him her cubs, and here Ratcliffe used the bear to provoke a reaction from Pocahontas. For the king’s party (the only occasion when Pocahontas can get to the king), he organised an act where they torture a tied-up bear. Pocahontas stands up to free the bear, and when the king orders her to stop this “savage behaviour”, she replies: “Your behaviour is savage. You and your people are the barbarians!” (00:48:40) The consequence, of course, is imprisonment. The bear is one of the most popular figures in American Indian legends (Gill, Sullivan 1992: 28). One of the Native American rituals was the Bear Dance, which was primarily conducted by medicine men. Besides healing and power, bear also symbolises protection, wisdom, insight and introspection (Lake-Thom 1997). And indeed, in a way, the event with the bear eventually leads to the king (and even more so the queen) recognising the wisdom of Pocahontas and reversing his decision to go to war. The bear is also a source of humour, as at the end of the film it becomes the pet of Rolf’s London housekeeper and her new husband – the Powhatan holy man Uttamatomakkin, or Uti, who has been assigned by Powhatan to accompany Pocahontas on this journey and to count (using the famous stick, i.e. by making a notch in it) how many white people there really are in Britain.

It is also interesting that John Smith changes here, i.e., he is not so positive a character anymore. He made no attempt to let Pocahontas know he was alive, and at the end of the film we see him surrounded by female fans. This scene may be a reference to the real, historical Smith, who is nowadays seen as a braggart and adventurer. Both Johns are at the end rewarded by the king – Smith gets a ship to sail and discover new worlds, Rolf a position as an advisor to the king. The Smith-Pocahontas-Rolf love triangle breaks up when Smith accepts the king’s proposal and Rolf refuses it. Although Rolf’s explanation is rather pathetic (“Pocahontas: What about your duty to the king? Rolf: I have a duty to honour what is in my heart, Pocahontas! – 01:07:13”), it clearly shows that he is devoted to Pocahontas, perhaps to a future family and a peaceful life, while Smith is a

restless man, always on the lookout for new adventures. Between emotions and reason, Pocahontas chooses latter. Between her land and people and adventures in unknown lands, she chooses the former. Director Terrence Malick will develop such a love triangle and a similar denouement in his 2005 film.

The film ends with a song sung by Rolf and Pocahontas (Billy Zane and, as in the first film, Judy Kuhn) about the bridge between two worlds:

Like two eagles soar as one
Upon the river of the wind
With the promise of forever
We will take the past and learn how to begin
And we'll build a bridge of love
Between two worlds (01:08:09)

The song is well thought out, especially the wind motif which links it to the first film, but here the music fails a little. It is just not as catchy and memorable, so the song from the beginning – “Where Do I Go From Here” – somehow asserts itself as the better and main song of the film.

Music, as we have already mentioned, is very important in Disney films, and it did not disappoint in these two films. Unfortunately, as we have shown, this is not the case with the accurate (or at least realistic) depiction of important historical figures and themes. Although there are positive aspects to be highlighted, both technically (good drawing and animation) and in terms of content (use of Native American mythology, a somewhat well-executed environmental and feminist message), these two films did not give a true picture of Pocahontas and her significance in American and world history. Nevertheless, they brought this historical figure into the limelight, and this can be a good incentive for viewers, especially younger ones, to find out more about her.

REFERENCES

- Aleiss 1995:** Aleiss, A. “Maidens of Hollywood: ‘Pocahontas’ is the pure expression of filmmakers’ fantasies about Indian women.” 24 June, 1995. *Los Angeles Times*. <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-06-24-me-16519-story.html>> (15.09.2023)
- Bastian, Mitchell 2004:** Bastian, D.E. and Judy K.M. *Handbook of Native American Mythology*. Santa Barbara: ABC Clio, 2004.

- Custalow, Daniel 2017:** Custalow, Linwood “Little Bear” and Angela Daniel “Silver Star”. *The True Story of Pocahontas: The Other Side of History*. Golden: Fulcrum Publishing, 2017.
- Cornier 2015:** Cornier, E. The Founding Mothers of America. Women’s Federation for World Peace USA. March 23, 2015. <<https://www.wfwp.us/news-articles/national/native-american-women-leaders-who-birthered-america>> (14.07.2023)
- Ellery, Raymond 1998:** Ellery, T. and B. Raymond. *Pocahontas II: Journey to a New World*. Burbank: Walt Disney Home Video. 1998.
- Gabriel, Goldberg 1995:** Gabriel, M. and E. Goldberg. *Pocahontas*. Burbank: Walt Disney Pictures. 1995.
- Gill, Sullivan 1992:** Gill, S. and Irene S. *Dictionary of Native American Mythology*. Santa Barbara: ABC Clio. 1992.
- Griffin 2000:** Griffin, S. *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out*. New York: New York University Press, 2000.
- Hartz 2009:** Hartz, Paula. *World Religions: Native American religions*. Chelsea: Chelsea House Publishing. 2009.
- Hermann 2017:** Hermann, M. *Pocahontas: Beyond the Myth*. Falls Church: The Biscuit Factory, 2017.
- Kimochi 2021:** Kimochi, Aitai. “Powhatan/Algonquian words used in Pocahontas.” *AitaiKuji Blog*. <<https://aitaikimochi.tumblr.com/post/21562296511>> (06.08.2023)
- Lake-Thom 1997:** Lake-Thom, B. *Spirits of the Earth: A Guide to Native American Nature Symbols, Stories and Ceremonies*. New York: A Plume Book, 1997. E-book.
- Leydon 1998:** Leydon, J. “Reviews: Pocahontas II: Journey to a New World.” *Variety*, Aug 31, 1998. <<https://variety.com/1998/film/reviews/pocahontas-ii-journey-to-a-new-world-1200454543/>> (10.09.2023)
- Lynch, Roberts 2010:** Lynch, P.A. and J. Roberts. *Native American Mythology, A to Z*. Second edition. Chelsea: Chelsea House Publishing, 2010.
- Macaulay 2021:** Macaulay, D. “Historian Custalow-McGowan spent her life sharing story of and advocating for Mattaponi.” *Daily Press*, October 11, 2021. <<https://www.dailypress.com/2021/10/11/historian-custalow-mcgowan-spent-her-life-sharing-story-of-and-advocating-for-mattaponi/>> (30.06.2023)
- Malick 2005:** Malick, T. *The New World*. Los Angeles: First Foot Films. 2005.

- Miller 2018:** Miller, K. “Meeting in the Middle: Myth-making in The True Story of Pocahontas: The Other Side of History.” <<https://core.ac.uk/download/pdf/229094619.pdf>> (06.09.2023)
- Moerman 1998:** Moerman, D.E. *Native American Ethnobotany*. Portland: Timber Press, 1998.
- Nagle 2015:** Nagle, J. *Gods and Goddesses of Mythology: Native American Spirit Beings*. London: Britannica Educational Publishing. 2015.
- Pewewardy 1996:** Pewewardy, Cornel. “The Pocahontas Paradox: A Cautionary Tale for Educators.” *Journal of Navajo Education*, Fall/Winter 1996/97. <<http://www.hanksville.org/storytellers/pewe/writing/Pocahontas.html>> (18.08.2023)
- Rochman 1995:** Rochman, B. “Disney Loose with Facts about Pocahontas.” *The Spokesman Review*. April 24, 1995. <<https://www.spokesman.com/stories/1995/apr/24/disney-loose-with-facts-about-pocahontas/>> (07.09.2023)
- Turner Strong 1996:** Turner Strong, Pauline. “Animated Indians: Critique and Contradiction in Commodified Children’s Culture.” *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 3 (Aug., 1996), pp. 405-424.
- Walker 1988:** Walker, Barbara G. *The Woman’s Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco: Harper One, 1988.
- Whitley 2012:** Whitley, D. *The Idea of Nature in Disney Animation: From Snow White to WALL-E*. Farnham: AshGate. 2012.

Докторанти



DOI 10.69085/ntf2024c239

**PARRALLÈLES ENTRE LES PERSONNAGES FÉMININS
DANS LES ROMANS *LETTRES PERSANES* ET *LETTRES
D'UNE PÉRUVIENNE-MOEURS*, ADAPTATION,
MÉTISSAGE CULTUREL, ASPECT DE L'ÉMANCIPATION
DE LA FEMME**

Yuliya Trifonova
Université de Plovdiv Païssy Hilendarski

**PARALLELS BETWEEN THE FEMALE CHARACTERS IN
THE NOVELS *PERSIAN LETTERS* AND *LETTERS FROM A
PERUVIAN WOMAN* – SOCIAL ATTITUDES, ADAPTATION,
CULTURAL MIXTURE, AND THE ASPECT OF
EMANCIPATION OF WOMAN**

Yuliya Trifonova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this article our purpose is to analyze and compare the female characters in Montesquieu's *Persian Letters* and Mme de Graffigny's *Letters from a Peruvian Woman*. Montesquieu and Françoise de Graffigny present revolutionary female characters in search of freedom. The women from Usbek's seraglio – Zachi, Zephis, Zelis, Fatme and the most tragic and rebellious one, Roxane, also the heroine of Mme de Graffigny Zilia, criticize the hypocrisy and cruelty of the societies where they live. Their revolts demonstrate their courageous nature and their determination to be free. The desire to evolve freely, to flourish fully define the essence of being a Human.

Key words: Montesquieu, Mme de Graffigny, epistolary novel, woman, emancipation

Les *Lettres persanes* et les *Lettres d'une Péruvienne* sont de par leur auteur respectif, Montesquieu et Mme de Graffigny, des romans épistolaires du XVIII^e siècle comparables à de nombreux niveaux. D'un

côté les romans partagent des thèmes communs tels que la critique sociale et politique, l'exploration des différences culturelles et les relations interculturelles. En même temps les deux œuvres explorent les contraintes sociales imposées aux femmes, mettent en lumière les inégalités de genre et offrent des réflexions sur l'autonomie, l'adaptation, l'émancipation féminine. D'après Faucherey : « La forme épistolaire se révèle le moyen au plus haut point de l'expression de l'âme et du sentiment des femmes. C'est une revendication de la vision du monde au féminin, plus la société les empêche de dire *je*, plus les romancières-épistolières le disent dans leurs textes. » (Faucherey 1972: 112).

Dans les *Lettres persanes*, la réflexion politique de Montesquieu s'accompagne d'une réflexion sur la condition des femmes et leur place dans la société. Une grande partie des lettres sont le récit d'une révolte, celle des femmes d'un harem oriental, contre le despotisme domestique d'un seigneur persan, Usbek. On peut voir aussi dans les *Lettres* un manifeste féministe qui montre la voie de la libération de la femme et une condamnation encore de la domination de la femme par l'homme, condamnation masquée sous un faux prétexte de la vertu.

Dans l'intention d'aborder la problématique de l'article il est nécessaire de noter que la présence de deux orientaux Usbeck et Rica dans la société européenne des *Lettres persanes* a permis de souligner le contraste entre les mœurs orientales et occidentales. Dans certaines de ses réflexions Usbek lui-même questionne les aspects du système despotique et politique qui nuisent à l'Etat. Quant aux relations hommes - femmes Montesquieu souligne que les fondements du système patriarcal contrairement à ce qui est admis ne sont conformes ni à la Nature, ni à la Raison. Montesquieu parle des traditionnelles angoisses du patriarcat pour lequel la libération des femmes encouragerait l'absence de vertu et déstabiliserait l'autorité masculine. Donc la subordination de la femme à l'homme n'est pas du tout d'origine naturelle. La négation des capacités intellectuelles des femmes renforce les inégalités établies.

Les femmes d'Usbek enfermées au sérail sont considérées comme des esclaves, dédiées au plaisir de leur maître, auquel elles doivent obéissance et plaisir. Dès le plus jeune âge les femmes persanes sont consacrées au sérail, donc elles n'ont aucune liberté et sont traitées comme de simples objets. D'ailleurs lors d'un voyage, elles se mettent même dans une boîte. Dans la lettre XLVII Zachi écrit : « Quand nous fûmes arrivées à cette rivière qu'il faut traverser, chacune de nous se mit, selon la coutume dans une boîte et se fit porter dans le bateau » (Montesquieu 1949: 196). De même certaines des femmes d'Usbek s'avèrent très courageuses comme par exemple Zélis qui déclare que dans la prison où elle est

enfermée, elle est plus libre que lui. Elle dit: « tu ne saurais redoubler tes attentions pour me faire garder, que je jouisse de tes inquiétudes: et tes soupçons, ta jalousie, tes chagrins sont autant de marques de ta dépendance » (Montesquieu 1949: 222).

Le plus jeune des deux voyageurs persans – Rica fait une comparaison entre les rôles des femmes en France et en Orient. Dans la lettre LXIII il déclare : « Je ne suis plus si étonné de voir dans une maison cinq ou six femmes avec cinq ou six hommes, et je le trouve que cela n'est pas mal imaginé. Je le puis dire : je ne connais les femmes que depuis que je suis ici ; j'en ai plus appris dans un mois que je n'aurais fait en trente ans dans un sérail. Chez nous, les caractères sont tous uniformes, parce qu'ils sont forcés : on ne voit point les gens tels qu'ils sont, mais tels qu'on les oblige d'être. Dans cette servitude du cœur et de l'esprit, on n'entend parler que la crainte » (Montesquieu 1949: 223). Rica ne s'étonne pas de voir des femmes et des hommes réunis ensemble. Chez lui, les gens cachent leur vrai caractère et ce sont surtout les femmes qui se comportent toujours guidées par la peur et la servitude forcée.

Pourtant, selon Usbek ses femmes mènent une meilleure vie, protégées de toute visibilité, elles sont plus vertueuses et morales. « Que vous êtes heureuse, Roxane, d'être dans le doux pays de Perse, et non pas dans ces climats empoisonnés où l'on ne connaît ni la pudeur ni la vertu ! » (Montesquieu 1949: 168). Selon Usbek, ses femmes du sérail sont à envier face aux Françaises qui ont trop de liberté. Mais le destin et les actes de Roxane – la plus courageuse et la plus tragique des femmes d'Usbek, en sacrifiant non seulement sa vertu mais sa vie même, dévoilent une toute autre réalité. Elle triomphe dans sa trahison adultère : « Oui, je t'ai trompé ; j'ai séduit tes eunuques ; je me suis jouée de ta jalousie ; et j'ai su, de ton affreux sérail, faire un lieu de délices et de plaisirs » (Montesquieu 1949: 372). Roxane commence sa lettre avec un aveu qui révèle sa détermination et le destin inévitable. Elle condamne le fait que le destin des femmes est aux mains des hommes. « Comment as-tu pensé que je fusse assez crédule pour m'imaginer que je ne fusse dans le Monde que pour adorer tes caprices? [...] Non ! J'ai pu vivre dans la servitude, mais j'ai toujours été libre [...] mon esprit s'est toujours tenu dans l'indépendance. » (Montesquieu 1949: 372). Guidée par les valeurs des Lumières – la liberté et l'indépendance, Roxane se suicide en choisissant la mort devant la servitude.

Quant aux *Lettres d'une Péruvienne*, la critique féminine a surtout mis l'accent sur le thème de l'amour et la dimension féministe du roman qui représente la femme au XVIII^es. D'après Raymond Trousson les romans du XVIII^es. ne s'occupent ni du milieu ni de l'époque, ils cèdent

toute la place au sentiment et au cœur. Sur cet aspect, le roman de Mme de Graffigny est pionnier en laissant une place à la reconnaissance de la culture indigène et aux mœurs sociales. L'héroïne de Zilia ne connaît ni les langues, ni les coutumes, ni les traditions du pays où elle se trouve – notamment la France. Comme Usbek et Rica dans les *Lettres persanes* de Montesquieu, Zilia observe la société française avec un regard étranger. Elle est le voyageur - narrateur venu du Nouveau Monde. Le récit offre un éclairage exemplaire de la perception que les Indiens ont des Européens.

Zilia est arrachée à une société proche de la nature (le Pérou du temps de la conquête espagnole au XVI^e siècle) pour arriver dans une société développée. Très tôt, des différences apparaissent entre les niveaux de développement des deux pays, les habitudes et attitudes des peuples.

Dans la lettre X, l'héroïne s'étonne: « Je suis enfin arrivée à cette terre, (...) tout ce qui s'offre à mes yeux me frappe, me surprend, m'étonne, et ne me laisse qu'une impression vague, une perplexité stupide, dont je ne cherche pas même à me délivrer; mes erreurs répriment mes jugements, je demeure incertaine, je doute presque de ce que je vois » (Bray et Landy-Houillon 1983: 279).

L'héroïne est étonnée lorsqu'elle découvre le miroir, la voiture, l'architecture de Paris. Zilia est prise d'étonnement devant certaines traditions et coutumes. « [...] je crus démêler que la singularité de mes habits causait seule la surprise des unes et les ris offensans des autres [...] mon âme ne différait pas tant de la leur que mes habillements de leurs parures [...] les manières de ces sauvages m'ont paru extraordinaires » (Bray et Landy-Houillon 1983: 282). Zilia exprime sa perplexité devant la pratique qui consiste à baiser les mains des femmes. « Il (Déterville) baisa hier les mains de la *Pallas*, et celles de toutes les autres femmes, il les baisa même au visage, ce que je n'avais pas encore vu, les hommes venaient l'embrasser, les uns le prenaient par une main, les autres le tiraient par son habit » (Bray et Landy-Houillon 1983: 283). Malgré les imperfections des européens et leurs rires moqueurs, Zilia n'éprouve pas de mauvais sentiments et affirme: « Si tu étais ici (Aza) je me plaindrais avec eux [...] et si mon âme était plus heureuse je trouverais du plaisir dans la diversité des objets qui se présentent successivement à mes yeux; » (Bray et Landy-Houillon 1983: 283).

Zilia doit s'accommoder d'une nouvelle réalité sociale. L'apprentissage de la langue et de l'écriture est la première étape, le moyen le plus accessible pour pouvoir s'adapter et s'immerger dans la culture. La question de l'identité culturelle est indissolublement liée à la langue. L'impossibilité de communiquer la mène au désespoir. Elle est envahie d'une impuissance totale. D'une part, l'apprentissage de la langue

française change d'une manière positive ses relations avec Déterville, mais provoque également un changement de son identité.

Sur un autre plan l'héroïne du roman de Graffigny est frappée par la relation des Français à ce qui est matériel. Pour Zilia l'un des défauts majeurs des Français est leur culte du superflu : « Je ne te parlerai pas de la beauté de cette maison, presque aussi grande qu'une ville, ornée comme un temple et remplie d'un grand nombre de bagatelles agréables, dont je vois faire si peu d'usage que je ne puis me défendre de penser que les Français ont choisi le superflu pour l'objet de leur culte » (Bray et Landy-Houillon 1983: 327). La société française se caractérise par un manque total de respect à l'égard de la femme déclare Zilia dans la lettre XXXIV : « Il m'a fallu beaucoup de temps, mon cher Aza, pour approfondir la cause du mépris que l'on a presque généralement ici pour les femmes. Enfin je crois l'avoir découvert dans le peu de rapport qu'il y a entre ce qu'elles sont et ce que l'on s'imagine qu'elles devraient être » (Bray et Landy-Houillon 1983: 341).

En plus Zilia envisage l'inadaptation du système éducatif qui ne prépare pas du tout les femmes à jouer un rôle actif dans la société. On marie les filles à peine sorties de l'enfance. Leur connaissance du monde, de la société, de la vertu est quasi nulle. En même temps il y a chez Zilia une aspiration à la connaissance assez rare dans la représentation de la femme au Siècle des Lumières. Graffigny, à travers le personnage de Zilia, rejette l'image traditionnelle de la femme condamnée au mariage ou au couvent et crée une héroïne anticonformiste. Le livre de Graffigny constitue l'un des premiers grands romans philosophiques du XVIII^es abordant les réflexions sur les sciences, les arts, la critique des classes sociales, l'éducation, la culture.

En revanche l'héroïne principale de Mme de Graffigny Zilia, une jeune péruvienne n'a rien à voir avec les libres voyageurs tels que sont Usbek et Rica. Elle arrive avec ses sensibilités nobles et ses valeurs justes pour apporter les traits qui manquent à la conscience de la société française corrompue. La France n'est pas un refuge comme pour les Persans. La France est la destination finale de son emprisonnement loin de l'empire inca. Elle est arrachée à son pays, sa famille, sa religion, même de son fiancé, Aza. Zilia est envahie de chagrin, d'amertume, d'angoisse. Elle est là où elle ne connaît ni la langue, ni les mœurs. Ses lettres sous formes des quipos au début, avant de se modifier en français écrit, expriment ses expériences et son état d'âme. Les quipos sont un système d'écriture inca en nœuds que Zilia utilise pour rapporter des moments de la vie.

Montesquieu et Mme de Graffigny présentent des héroïnes révolutionnaires en quête de liberté. Les femmes du sérail d'Usbek –

Zachi, Zephis, Zelis, Fatme et l'héroïne la plus tragique – Roxane, aussi comme Zilia, l'héroïne de Mme de Graffigny, critiquent l'hypocrisie et la cruauté de la société. Leur révolte témoigne de leur nature courageuse et leur détermination d'être libres. Le désir d'évoluer librement, de s'épanouir pleinement c'est d'être humain.

Tandis que Montesquieu montre des rebelles qui essaient d'atteindre la liberté malgré le despotisme, Graffigny propose une héroïne dont l'évolution intellectuelle et philosophique l'aide à s'avérer comme elle veut, à s'épanouir. Ce qui donne à Zilia l'élan de s'instruire et de briser son ignorance c'est la quête de la liberté. Elle réussit plus que les femmes de Montesquieu à se découvrir, à se trouver soi-même.

Derrière les difficultés de l'amour de Zilia pour Aza, se cache une lutte pour la découverte de son identité, se trouvant au milieu d'une culture toute différente. Zilia est loin de tout ce qui lui est connu et de tout ce qu'elle sait du monde et c'est dans la connaissance de la langue française où elle trouve non seulement un moyen de communication mais aussi une façon de se reconstruire elle-même. Son défi est d'adopter les règles de la culture française sans se soumettre aveuglément aux mœurs et traditions. L'histoire d'amour de Zilia devient l'arrière – plan du thème central de la lutte pour son identité.

Néanmoins Zilia est fort désireuse d'apprendre le français, de s'enrichir. Tout au contraire de Roxane, elle n'a pas du tout l'idée d'abandonner la vie, mais éprouve le sentiment de s'exprimer. Le monde étrange et hostile la rend encore plus déterminée. « Fatiguée de la confusion de mes idées, rebutée des incertitudes qui me déchirent, j'avais résolu de ne plus penser mais comment ralentir le mouvement d'une âme privée de toute communication qui n'agit que sur elle-même, et que de si grands intérêts excitent à réfléchir? » (Bray et Landy-Houillon 1983: 279).

Grace à son refus de se résigner sa voix est déjà reconnaissable, elle peut s'exprimer donc elle commence à se reconnaître : « Je me sens ranimée par cette tendre occupation. Rendue à moi-même, je crois recommencer à vivre. A mesure que j'en ai acquis l'intelligence, un nouvel univers s'est offert à mes yeux. » (Bray et Landy-Houillon 1983:300). Contrairement aux attentes, Zilia n'écrit pas de lettres d'amour pleines de lamentations comme celles de Céline, la sœur de Deterville.

Céline est enfermée dans un couvent car sa mère ne veut pas qu'elle se marie avec l'homme qu'elle aime. « ... cette mère glorieuse et dénaturée profite d'un usage barbare, établi parmi les grands seigneurs du pays, pour obliger Céline à prendre l'habit de Vierge afin de rendre son fils aîné plus riche » (Bray et Landy-Houillon 1983:302). Graffigny juxtapose l'écriture de Céline à celle de Zilia. Céline reste enfermée, triste, aliénée. En

revanche, Zilia ne se permet pas de rester « enfermée » dans la société française mais s'écarte des Françaises et devient une femme de lettres qui écrit sur des sujets existentiels comme la connaissance du monde, des hommes et de la société. L'héroïne montre que la connaissance nécessite des efforts pour apprendre et comprendre. Zilia voit que le chemin vers son épanouissement passe par une évolution intellectuelle et philosophique.

Dans cet ordre d'idées Zilia est libre à choisir son propre destin par sa propre volonté. A la fin de l'histoire Zilia apprend que son amant lui a été infidèle. Déjà elle possède une petite maison et décide de rester en France pour poursuivre son éducation. Elle conserve une relation d'amitié avec Déterville et garde Aza dans son cœur malgré la trahison de ce dernier. Elle résiste aux contraintes qui l'oppriment. De cette façon Mme de Graffigny fait le récit de l'émancipation d'une femme qui refuse d'être asservie à un protecteur ou à un amant. *Lettres d'une Péruvienne* devient l'un des premiers bestsellers de la littérature française et l'un des premiers manifestes pour l'indépendance et l'émancipation de la femme.

En guise de conclusion, je me permettrais de dire que les voix inébranlables de Montesquieu et de Mme de Graffigny retentissent même aujourd'hui. Les personnages féminins dans les *Lettres persanes* et *Lettres d'une péruvienne* notamment Roxane et Zilia se révèlent comme de vraies rebelles qui luttent de toutes leurs forces contre l'inégalité, les préjugés, l'oppression masculine, assumant leur propre identité et prouvant qu'elle existe.

RÉFÉRENCES

Bray et Landy-Houillon 1983: Bray, B. et Landy-Houillon, *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*. Paris: Flammarion, 1983.

Fauchery 1972: Fauchery, P. *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*. Paris: Armand Colin, 1972.

Montesquieu 1949: Montesquieu, Ch. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1949.

Trousson 1996: Trousson, R. *Romans des femmes du XVIII^e siècle*. Paris: Robert Laffont, 1996.

DOI 10.69085/ntf2024c246

ДНЕВНИКЪТ НА БЕНЖАМЕН КОНСТАН И ГРАНИЦИТЕ НА СЕБЕПОЗНАНИЕТО

Иванка Ненова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

THE DIARY OF BENJAMEN CONSTANT AND THE FRONTIERS OF SELF-KNOWLEDGE

Ivanka Nenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

At the beginning of the 19th century, the diary played a central role in the development of subjective sensitivity and in the founding of identity. The diary is a tool for introspection and self-knowledge. Writing for yourself allows you to grasp certain well-anchored psychological mechanisms and to learn about yourself and others. During this period Benjamin Constant sought to identify – authenticate – the interior indications of his own destiny. His diary reveals the frontiers of self-knowledge.

Key words: personal diary, self-knowledge, frontiers, freedom

Воденето на дневник, наротивът в първо лице единствено число, става част от литературната традиция през епохата на Романтизма.¹ Маркар литературната история от края на XVIII и началото на XIX век вече да познава „Опитите“ на Монтен и „Изповедите“ на Русо, писането за себе си, за своя вътрешен свят, превръщането на аза в основна тема на

¹ За това свидетелстват повечето изследователи на автобиографични текстове, които отбелязват, че „...биографичното писане [...] е исторически и структурно свързано с романтизма“ (Клер 2001: 50). Преводът на всички цитати от френски на български език е мой – И. Н.

повествованието започва с първите писатели романтици и получава своя разцвет в края на XIX век и последвалия го XX век.²

Бенжамен Констан е един от писателите, които поставят началото на Романтизма във Франция. Той живее и твори в годините след избухването на Френската революция. Едно събитие, което не само бележи неговия житейски път, а допринася и за формирането на неговите принципи и светоглед. Идеите на революцията за свободата на индивида сам да твори собствената си история, за плурализма на мненията, свободата на словото са близки на Констан и той работи до края на живота си за тяхното осъществяване, както и за преодоляване на последствията от терора, в който тези идеи се израждат в действителност.

Освен годините, през които е активен участник в политиката, френският писател през целия си живот изучава и пише за религиозните и политическите системи на човека. Темите, които изследва в своите трудове, и задълбочеността, с която го прави, дават основание на Цветан Тодоров да определи неговия светоглед като „защитаващ свободата срещу всички нейни врагове“ (Тодоров 1997: 73).

Но Бенжамен Констан търси пътища за постигането на свобода не само за другите, а и за самия себе си. Наред с трудовете, посветени на историята на религията и на политическия ред, той оставя след себе си богата кореспонденция със семейството си, с приятели и съвременници. Води свой дневник в един от най-трудните периоди в личния си живот, в който многократно преминава от решението да остане сам и свободен от задължения към другите до решението да пожертва своите интереси в името на чуждото щастие.

В тази статия, като се позоваваме на думите на Констан, изписани в това най-интимно пространство, каквото е личният дневник, се опитваме да отговорим на въпроса: Постижимо ли е себепознанието за човека? Неговият дневник е едно от най-откровените и неподправени свидетелства, които бихме могли да използваме в търсенето на границите на познанието за себе си, защото никога не е бил мислен като литературна творба, а е осъществен единствено като средство за себеподреждане.

Дневникът е онова пространство, в което той е насаме с мислите си, с противоречията в себе си. Пространство, в което може да бъде напълно откровен и да потърси отговори за своя живот. Писането все-

² Именно по това време личният дневник се превръща в литературна творба чрез факта на неговото публикуване, а през втората половина на XX век се появяват и първите литературни изследвания на т.нар. биографично писане, част от което е дневникът.

ки ден, себеразказването му помагат да сложи ред в безпорядъка. Човешката душа „...е много по-сложна и недостъпна, отколкото тялото“ (Бюро 2011: 17) и Констан има нужда от дистанцията, която му осигурява процесът на писане. Този повторен разказ на преживените събития, отстъпването от емоциите на момента са му необходими, за да вижда по-ясно. Дневникът на човека Констан „...не е книга с признания, тя е книга на осмислянето, на познанието за смисъла на живота“ (Бердяев 1993: 338). Той го пише за себе си и го използва като средство да опознае себе си, да открие своите отговори за живота.

Но докъде стига този брилянтен мислител в търсенето на истината за себе си? Какъв е отговорът на Констан на въпроса, който според Бердяев винаги възниква в процеса на себепознание – „...въпросът за правдивостта и искреността, за границите на себепознанието, които не могат да се прескачат“ (Бердяев 1993: 334).

Макар Констан да пише в дневника си „Познаваме добре единствено себе си“ (Констан 2014: 68), се оказва, че себепознанието не е лесно постижимо. Причина за това е самата природа на човешката идентичност, която е многолика, със структурата на пъзел, състоящ се от много парченца. Тя е „...търсене на равновесие между съзнателното и несъзнателното“ (Неделчева-Белафанте 2017: 8). Трудно е да бъде определена в своята цялост както отвън, от другите индивиди, така и отвътре, от човека, който се е заел с тежката задача на саморефлексията.

Обективните трудности в опознаването на една личност произлизат от социалната природа на човек, която Цветан Тодоров много точно описва:

Човек не е единствено двойствено, егоцентрично или ориентирано към другите същество, той е многообразен, защото е изграден от връзките си с другите, а другите са безкрайно множество и заемат по отношение на него различни позиции. Другите са тези, които го правят алчен, уморен, спокоен или неспокоен

(Тодоров 1997: 134).

Тоест другите са тези, които със своето отношение към нас, с дума или жест предизвикват една или друга реакция у нас. Тя намира своето обективно проявление в пространството помежду ни, бива положителна или отрицателна, но в действителност конкретната реакция не изчерпва нашата идентичност. Защото човешката идентичност е много повече от една реакция, от конкретно поведение или моментен избор. Тя е „...съвкупност от черти, които определят индивида като уникален и различен от другите“ (Неделчева-Белафанте 2017: 10). Ко-

гато насочим своето внимание към един човек, ние можем да отсъдим, че той е „писател“, но в същото време знаем, че той е и още много неща, които съставят личността му.

Субективните трудности, пред които се изправя човек по пътя към себепознанието, отново са свързани със сложността на личността. Откровеността към себе си по думите на Цветан Тодоров е „...невъзможна, защото човешкото същество никога не е напълно хомогенно“ (Тодоров 1997: 135). То е изтъкано от противоречия, които влизат в конфликт едно с друго. От една страна – откриваме нашите морални принципи, в които вярваме и съгласно с които се стремим да живеем, а от друга страна – стоят дребните ни всекидневни нужди, които понякога оспорват тези принципи. В един такъв момент на конфликт кое ще изберем? Принципа или желанието? Ако изберем желанието, дали ще бъдем достатъчно откровени със себе си, за да дадем точното определение на нашето действие? Ще наречем ли подлостта подлост? Бердяев казва: „Почти е невъзможно да се бориш срещу това. Човекът е несъзнателно хитър и недостатъчно пряк; той е заплетено и трудно за разгадаване същество“ (Бердяев 1993: 335). Тази субективност има и още една страна. Колкото и наблюдателни и искрени да сме по отношение на мотивите ни на поведение, колкото и да липсва у нас желанието да се представим за герои, сякаш винаги остава едно сляпо петно, в което не можем да прозрем. То е причината да правим едни и същи избори, които, въпреки че саботират личното ни щастие и отстрани погледнато, не би ни струвало много да се откажем от тях, ние ги повтаряме до края на живота си.

Цветан Тодоров с основание подчертава правдивостта на френския писател към собствената му личност, „...неговата безпощадна прозорливост, за да не кажем неговата жестокост спрямо самия себе си“ (Тодоров 1997: 107). Заради това негово качество може би субективната граница пред себепознанието не е така непреодолима за френския писател?

Той е наясно със своите слабости: „Пристигаме в Швалбах [...] Прекарвам десет дни, без да работя, играя като луд“³ (Констан 2014: 137).

Знае, че волята „...е това, което ми липсва, за да бъда щастлив“ (Констан 2014: 52). Познава всяко противоречие, което се появява във вътрешния му свят:

³ Страстното увлечение на Констан по хазартните игри е причина за не една трудна ситуация в живота му.

Не спирам да мисля за моята позиция. Вълнувам се и съм напрегнат от окаяната слабост на характера. Никога не е имало нещо по-абсурдно от моята нерешителност: ту брак, ту самота, ту Германия, ту Франция, колебая се най-вече защото всъщност не мога да се лиша от нищо

(Констан 2014: 78).

Има своите прозрения относно човешкия манталитет:

Всъщност е глупост да искаме да се съобразим с приказките на хората, чийто интерес е различен от нашия. Като се обясняваме, само им даваме средства, с които да ни вредят. Трябва да взимаме решение, да действаме и да мълчим

(Констан 2014: 59).

Но границата, издигаща се между нашето себепознание и неговото използване за едно по-добро съществуване се материализира и за Констан. Въпреки че е брилянтен анализатор, въпреки че добре познава своите недостатъци, той остава техен пленник. Неговата страст към хазарта му носи неприятности до края на живота му. През годините се случва не един път да докаже „закона на желанието“⁴, който сам извежда в своя роман „Адолф“. А неговото болезнено възприемане на чуждото страдание става причина за поредица от неправилни избори.

В края на 1803 г. Жермен дьо Стал, писателка, която също допринася за развитието на Френския романтизъм, се превръща в персона нон грата за Наполеон и е изгонена от Франция. Констан, който по това време има връзка с нея и споделя политическите ѝ разбирания, решава да я придружи в изгнанието. Пътуват много из Европа и се срещат и общуват със знаменити свои съвременници – Гьоте, Шилер, братята Шлегел и др.

За съжаление, тези години са мъчителни и за двамата. Сентименталната връзка помежду им е почти изчезнала, а темпераментът на Ж. дьо Стал е бурен и авторитарен. Констан често пътува сам, за да си почине от непрестанните спорове и за да работи на спокойствие върху своите изследвания. Но винаги се връща при нея, защото независимо

⁴ Според този закон човек желае и се стреми към обекта на любовта си до момента, в който удържи победа, и губи интерес в мига, в който откликнат на чувствата му.

от „...нейните недостатъци тя за мен е превъзхождаща всичко“ (Констан 2014: 124). Въпреки това нито общите идеи във философията, литературата и политиката, нито тяхната дъщеря Албертин успяват да ги задържат заедно и случилото се преди раздялата им е още един пример за сложната човешка природа.

Любовта на Констан към Ж. дьо Стал е отминала. Той все така се възхищава на интелекта ѝ, но не понася нейния характер. Иска да бъде свободен от влиянието ѝ, но не желае да изгуби нейното приятелство. Подобни противоречиви чувства го измъчват често. „Чувствам, че ще мина за чудовище, ако я напусна; ще умра, ако не я напусна. Съчуствам ѝ и я мразя“ (Констан 2014: 131). В резултат година след година той не може и не взема конкретно решение. Защото „да причини страдание на другия, поражда в него „агония, която го подлудява“ (Тодоров 1997: 158).

В желанието си да не нарани Ж. дьо Стал, Констан официално остава в тяхната връзка, но през 1808 г. тайно сключва брак с Шарлот фон Арденберг. Така до 1811 г. в продължение на три години е женен за едната и живее с другата. В крайна сметка неговият принцип „Не наранявай!“ става причина за страданието не на един човек, а на трима. Или както пише Цв. Тодоров, при Констан „състраданието от един благороден морален принцип, изглежда, се е превърнало в лична патология: то го преследва, то го измъчва до степен да парализира всичките му способности“ (Тодоров 1997: 157 – 158).

Дневникът на Бенжамен Констан, този, до който имаме достъп, е започнат през 1803 г., след напускането на Франция. Писателят продължава да го води до окончателното си завръщане в Париж през 1816 г. Личният му живот „...не му създава повече проблеми и той не се занимава вече с нищетата на човешкото сърце“ (Тодоров 1997: 114). Отдава се на политическа кариера, пише и публикува почти ежедневно в пресата. Истински космополит, той не просто пътува много и среща различни светогледи, а също така позволява те да се докоснат до него, да променят мисленето и преценките му. Установява диалог с тях. Остава до края на живота си свързан със света и с хората, води битки в името на човешкото щастие. Доколко успява? Отговорът е в сто и петдесетте хиляди души, които го изпращат в последния му път.

Отразеният в дневника на Констан личен опит не е доказателство, че себепознанието е непосилно за индивида. Да, то има своите граници, но това не е причина да откажем да поемем по този път. Всеки човек има нужда да познава себе си, защото „...осъзнаването на себе си води до вяра в себе си, което на свой ред води до отваряне към

другите“ (Бюро 2011: 19). Хората, които познават поне малко себе си, знаят колко е трудно да си чужденец, помнят колко е тежко да не споделят чувствата ти, имат ясното съзнание, че не могат да познават изцяло дадена ситуация, щом не са част от нея. Тези хора не са по-добри от останалите, те просто са отворени за диалог. Умеят да поставят въпроси, умеят да изслушват и отговорите. Тяхното мислене, подобно на това на Констан, съзира и двете страни на конфликта и минава отвъд, за да търси нов път.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 1993:** Бердяев, Н. *Самопознанието*. [Berdyayev, N. *Samopoznaniето*.] София: ИК „Христо Ботев“, 1993.
- Бюро 2011:** Bureau, G. *À la recherche du Soi le rituel autobiographique*. Montréal: Éditions du CRAM, 2011 <[https://À la recherche du soi | Ginette Bureau \[Bureau, Ginette\] | download on Z-Library](https://À la recherche du soi | Ginette Bureau [Bureau, Ginette] | download on Z-Library)> (10.09.2023).
- Клер 2001:** Clerc, Th. *Les écrits personnels*. Paris : Hachette, 2001.
- Констан 2014:** Constant, B. *Journal intime*. Bibliothèque numérique romande, 2014. <[https://Journal intime | Benjamin Constant \[Constant, Benjamin\] | download on Z-Library](https://Journal intime | Benjamin Constant [Constant, Benjamin] | download on Z-Library)> (25.07.2023).
- Неделчева-Белафанте 2017:** Nedeltcheva-Bellafante, Z. *La voix narrative à la recherche de son identité : Nina Bouraoui et Marie Redonet*. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2017.
- Тодоров 1997:** Todorov, Tz. *Benjamin Constant : la passion démocratique*. Paris : Hachette, 1997. <<https://Benjamin Constant : La passion démocratique | Tzvetan Todorov | download on Z-Library>> (15.08.2023).

**„АЙВЪНХОУ“ ОТ УОЛТЪР СКОТ:
ВЪВЕДЕНИЕ В БЪЛГАРСКАТА РЕЦЕПЦИЯ НА РОМАНА**

Мария Стоенчева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**IVANHOE BY WALTER SCOTT: INTRODUCTION TO THE
BULGARIAN RECEPTION OF THE NOVEL**

Maria Stoencheva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper aims to provide an introduction to the reception of Walter Scott in Bulgaria, and more specifically, to the reception of his historical novel *Ivanhoe*. For that purpose, the paper is divided into two sections. The first section offers an overview of the publication facts in terms of reception, while the second part presents a comparative analysis of three different Bulgarian translations of the novel, supported by concrete examples. The main goal of the paper is to use this case study as a roadmap for further research of Walter Scott's reception in Bulgaria.

Key words: *Ivanhoe*, Walter Scott, Reception, Bulgaria

Уолтър Скот е известен с любовта си към родината и поради тази причина природните пейзажи на Шотландия са ключов елемент в развитието на сюжетните линии на неговите произведения. В своя труд „Уолтър Скот – патриот и хуманист“ Люба Сариева потвърждава важната роля, която Шотландия изиграва в неговия личен живот и в неговото богато творчество (Сариева 1976: 7). Приживе Скот постига ненадмината популярност в Европа, Австралия и Америка. В българските литературни среди и в българската култура като цяло Скот е познат най-вече като създател на историческия роман и се утвърждава като романист. Въпреки че в началото на своята кариера Скот публикува предимно поезия, у нас тя не се радва на същия успех като рома-

ните му. Един от най-забележителните трудове, посветени на Скот, е този на Дьорд Лукач и носи името „Историческият роман“. В него Лукач твърди, че „...това, което липсва на така наречения исторически роман преди сър Уолтър Скот, е именно специфично историческото, тоест извеждане на индивидуалността на героите от историческата особеност на тяхната епоха“ (Лукач 1963: 19, превод: М.С.).¹ Именно това отличава Скот и привлича вниманието и интереса на читатели и преводачи към творчеството му. В България, както Татяна Стойчева отбелязва, името на Скот се споменава за първи път в рецензия за превода на „Пикильо Алияга“, където неговите (на Скот) романи служат за еталон на жанра, чиято основна цел е да възпитава българския читател чрез своята *полезност* и *уместност* (Стойчева 2000: 133). Романът, който се радва на най-много внимание и е сред най-често превежданите у нас, е „Айвънхоу“. Именно на него и на рецепцията му в България е посветено това изследване. За целта статията е разделена на две основни части.

Част 1: Обзор на събраните факти по темата

Фактологията за наличните преводи на „Айвънхоу“ до началото на ХХІ век е изложена в статията на Татяна Стойчева от 2000 г., а настоящата статия разгръща и задълбочава изследването на рецепцията на този конкретен роман. В част I от „Христоматия“ на Ив. Вазов и К. Величков е включен откъс от „Айвънхоу“ на Уолтър Скот (Вазов, Величков 1884: 289 – 302). В бележка под линия има добавени и биографични данни за самия автор, които накратко ни запознават с живота на Скот и с творчеството му. Малко по-късно, през 1898 г., в „Христоматия“ на Ст. Костов и Д. Мишев авторите обсъждат значимостта на Скот и тази на романите му (Костов, Мишев 1898, т. II: 225). Споменавам точно тези две христоматии, тъй като те са сред най-ранните налични учебни помагала, които свидетелстват за влиянието и важността на Уолтър Скот у нас. Към тях добавям и „Пълен конспект по теория и история на поезията“ на Еньо Николов и Цветан Минков. В него Скот е представен не само като романист (Николов, Минков 1925, т. I: 100 – 105), но и като поет (Николов, Минков 1925, т. I: 50), което е от значение, що се отнася до неговата рецепция у нас и до това как той бива възприет от българския читател. Прави впечатление, че в началото на ХХ век в превод се появяват съкратени варианти на романа. Предполагам, че тези варианти са преведени от сък-

¹ Преводът от английски на български език е мой, освен ако не е посочено друго.

ратено издание на оригинала, тъй като това е било често срещана практика както у нас, така и в световен мащаб. Тези преводи са предимно от френски и руски език. Голяма част от тях са анонимни. Съкращенията варират в различните публикации, но като най-съкратен вариант се откроява адаптираното издание на Моско Москов от 1915 г. Преводът е от френски език и е представен на читателя като „приспособен за младежта“. Дали преводът на Моско Москов се придържа напълно към френския текст, или го е изменил, подлежи на по-подробно проучване. Тази адаптация се появява за първи път през 1915 г. и след това бива преиздадена през 1921 г. В нея се наблюдава значително съкращение спрямо оригиналния текст. Тя съдържа 168 стр. и 29 глави, докато оригиналът е с приблизителен обем от 470 стр. и 44 глави. Съкращаването на обема при това издание вероятно се дължи на желанието на редакторите да го опростят и да го направят по-подходящо и лесно за възприемане от по-младите читатели, към които е насочено то. През 1928 г. се появява и преводът на Рачо Славейков. Той е считан за един от първите и най-пълни преводи на романа и бива преиздаден в два тома през 1992 г. от издателска къща „Прозорец“. По думите на издателите преводът на Р. Славейков се отличава „...с жив и силно звучен български език, който носи удоволствие и естетическа наслада“ (Скот 1992, т. II: 214). За разлика от изданието на Москов в това се наблюдава цялостен превод, и то от оригиналния език на произведението. Както отбелязва Татяна Стойчева, настъпва „поврат [...] през 1962 – 1972 г. [...]“ (Стойчева 2000: 139). През този период се появява преводът на Мария Ранкова и Теодора Атанасова, който е от английски език. Той бива преиздаден през 1980, 1988 и 2001 г. Стойчева умело насочва вниманието ни към тях и добавя, че „...Т. Атанасова, М. Ранкова, Н. Розева и К. Тодорова създават еталон за превод с висок професионализъм. Българският запазва своята структура и звучене, най-вещо е предаден литературният му регистър“ (Стойчева 2000: 139). От двехилядната година насам се появяват още няколко издания на „Айвънхоу“, които спадат към адаптираните версии на романа.

Няма как да не спомена Линда Хъчън, на чийто труд се опирам, когато става въпрос за адаптации. Тя обсъжда адаптацията по два начина: като продукт и като процес. Според нея „...адаптацииите често се сравняват с преводите като открито признато и разширено преработване на конкретни други текстове. Както няма буквален превод, така не може да има и буквална адаптация“ (Хъчън 2013: 16, превод: М.С.). Тя също така допълва, че „адаптирането може да бъде процес

на присвояване, на възприемане на чужда история и филтрирането ѝ в известен смисъл през собствената чувствителност, интереси и таланти. Затова адаптаторите са първо интерпретатори, а след това творци“ (Хъчън 2013: 18, превод: М.С.). Следователно това, което прави адаптацията стойностна, е нейната новост. Адаптацииите са интертекстуални и стават неизменна част от публичната история на даден разказ. В резултат на това всички по-ранни адаптации спомагат за нашето разбиране на всички по-късни адаптации. Точно поради тази причина бих искала да обърна внимание на две от адаптацииите на романа, появили се след две хилядната година.

През 2009 г. се появява адаптиран вариант на „Айвънхоу“, направен от Васил Атанасов по превода на Теодора Атанасова. Адаптацията бива преиздадена през 2011 г. и е част от поредицата „Златни детски книги“ на издателство „Труд“. Този вариант има 516 стр. и 44 глави, което съответства на броя страници и глави в оригиналния текст.

Малко по-късно, през 2010 г., се появява и адаптацията на издателство „Архипелаг“. Преводът е на Александър Качин, а адаптацията е направена от Андрей Климов. Пълното име на изданието е „Рицарят Айвънхоу“ по романа на Уолтър Скот в поредицата „Библиотека приключения + енциклопедия“. Адаптацията се състои от 116 стр. и представлява детска енциклопедия с илюстрации, която е адаптирана спрямо нуждите на младия читател и цели да го запознае със Средновековието и с историческите приключенски романи.

Тези адаптации си приличат по това, че и двете целят да запознаят младия читател с класическо произведение, но в същото време начинът, по който го правят, е доста различен. Адаптацията на Атанасов е от оригиналния език на произведението и запазва първоначалния му обем. Събитията са коректно и детайлно предадени, без да се премахва нищо съществено, което евентуално би повлияло на успешното предаване на основните идеи и емоции. Адаптацията на Климов, от друга страна, е от руски адаптиран вариант на романа. Тя е значително по-кратка и голяма част от сцените са премахнати или драстично съкратени, което променя произведението и представя по-различен прочит на историята. Премахването на сцени и важни елементи често води до промяна на целия сюжет, което понякога може да бъде объркващо и да има обратен на желанието ефект. Важно е да се спомене обаче, че това, което прави тази адаптация интересна и различна, е наличието на енциклопедична част. Адаптацията е разделена на пет части и след всяка част има енциклопедична извадка, която цели да запознае младия читател с типичната за периода терминология и да представи адекватна

картина на съответната епоха. Макар и различни, тези две адаптации дават възможност на всеки да се запознае с романа или да се наслади на нов и различен прочит на вече известната класика.

Българските читатели имат възможността и удоволствието да се запознаят с „Айвънхоу“ не само чрез преводите и адаптациите на романа, но и чрез неговите екранизации. Филмовите адаптации на „Айвънхоу“ го правят още по-интересен и привлекателен за читателя/зрителя. Чрез тях романът има потенциала да достигне до по-голяма публика и да подтикне хора от различни възрастови групи да го прочетат, след като са гледали филма. Най-ранната екранизация е от 1913 г.², а най-новата е от 1995 г. В периода между петдесетте и осемдесетте години има най-много екранизации. През 1986 г. излиза „Айвънхоу“³, а малко по-късно, през 1995 г., излиза и „Младият Айвънхоу“⁴. През 1995 г. „Мулти Видео Център“ пуска на българския пазар VHS версия на „Младият Айвънхоу“, която е с продължителност от 90 минути и е представена като приключенски филм.⁵ Дублажът е дело на „Мулти Видео Център“ и е подходящ за лица над 15-годишна възраст. По-късно, през 2006 г., „Тандем Видео“ издава на DVD „Айвънхоу“, който е с продължителност от 52 минути и е представен като детски анимационен филм. Дублажът е дело на „Тандем Видео“⁶.

През 1993 г. БНТ – Канал 1, излъчва „Айвънхоу“, детски анимационен филм.⁷ Дублажът е на БНТ. На 22 октомври 2008 г. канал Джи Ти Ви (GTV)⁸ излъчва „Младият Айвънхоу“, приключенски филм с дублаж от „Тамара Войс“ и обработка на студио Джи Ти Ви (GTV)⁹. Тези филмови адаптации достигат и до националния ефир, което показва, че те вероятно са считани за подходящи и образователни. Какво е подходящо за деца, е сложен въпрос, чийто отговор се променя във времето. Този отговор се определя от различни фактори, като епоха,

² През 1913 г. излизат британският нем исторически филм „Айвънхоу“ (1 юли 1913 г.) и американският нем приключенски/драматичен филм „Айвънхоу“ (22 септември 1913 г.).

³ *Ivanhoe*, out: Sept. 14th 1986, Australia, English, Burbank Films Australia, color, 55 minutes.

⁴ *Young Ivanhoe*, out: July 3rd 1995, Canada, English, color, 1 h. 30 mins.

⁵ *Young Ivanhoe*, 1995.

⁶ *Ivanhoe*, 1986.

⁷ *Ivanhoe*, 1986.

⁸ Джи Ти Ви (GTV), който е известен и като Good Television или „Гергов ТВ“, е някогашен български телевизионен канал. Активен е от 1 септември 2005 г. до 1 октомври 2009 г. Бива заменен от BTV Comedy.

⁹ *Young Ivanhoe*, 1995.

виждане и морал. Нещо, което преди е било приемливо, може би вече не е и обратното. Представата за децата също е нещо, което се променя. Именно с тези неща е длъжен да се съобрази един продуцент например, на когото е поставена важната задача да внесе съответните промени или допълнения. Важно е и посланието, което се цели да бъде предадено на съответната аудитория. Филмовите адаптации не само целят да запознаят децата с даденото произведение, те често представят и произведения, към които по-младата публика най-вероятно не би се насочила. По този начин младият зрител бива въведен в един нов и интересен свят, което е предпоставка за запознаване с оригиналното произведение в един по-късен етап.

Считам за интересно наличието и на допълнителни източници, чрез които човек би могъл да се запознае с „Айвънхоу“, и затова им обръщам внимание в следващите няколко изречения. Записи на различни екранизации на романа могат да бъдат открити и гледани на различни видеоплатформи, популярни в България, като например Vbox7, YouTube и VideoClips.bg. Последно, но не и по важност е и наличието на стари телевизионни програми, чрез чието по-подробно проучване би могло да се стигне до заключението дали екранизациите на романа са били/са често срещани и дали са били/са обект на интерес от страна на българския зрител. Това предстои да бъде проучено и описано в хода на работата ми върху моя дисертационен труд, посветен на Уолтър Скот и неговата рецепция в България.

Част 2: Сравнителен анализ на три превода, подкрепен с конкретни примери

Основната цел на този анализ е да покаже до каква степен преводачите са се придържали към оригиналния текст. Настъпили ли са резки промени в процеса на превод/адаптация на текста, какви послания намираме в тези преводи и как българският читател ги възприема. За целта на анализа ще използвам следните преводи – този на Рачо Славейков от 1928 г., съвместния превод на Мария Ранкова и Теодора Атанасова от 1963 г. и адаптацията на Васил Атанасов от 2009 г.

Смятам първо да запозная читателя с обема на различните издания. Първото издание на превода на Рачо Славейков (от 1928 г.) се състои от 375 страници и 44 глави. Второто издание (от 1992 г.) се състои от две части. Част първа включва 269 страници, а част втора се състои от 212 страници, или общо 481 страници. Това издание също съдържа 44 глави.

Първото издание на превода на Ранкова и Атанасова (от 1963 г.) се състои от 537 страници и 44 глави. Второто издание (от 1980 г.) съдържа 461 стр. и 44 глави. Третото издание (от 1988 г.) има 461 страници и 44 глави. Четвъртото и последно до този момент издание е от 2001 г. и съдържа 510 страници и 44 глави.

Първото издание на адаптацията на В. Атанасов (от 2009 г.) се състои от 445 страници и 44 глави. Второто издание (от 2011 г.) има 516 страници и 44 глави. Всички споменати издания съдържат същия брой глави и приблизително същия брой страници като оригинала. Разминаването в броя страници се дължи на различния размер/формат на съответната книга.

Може да се каже, че преводът на Рачо Славейков поставя началото на една нова практика, в която наблюдаваме преводи, които са от оригиналния език на произведението и които се стремят да подражават на оригинала. За да е успешен един превод, преводачите трябва не само да владеят отлично съответните езици, но и да познават съответната култура и да знаят как да предадат и да преведат казаното в дадено произведение. Това е сложен и прецизен процес, в който често проличават приоритетите на дадения преводач. Ние ставаме свидетели на продукт, който е резултат от изборите на превеждащия и неговата интерпретация на оригинала. Това е видимо не само в превода на Рачо Славейков, но и в този на Ранкова и Атанасова и в последвалите след това преводи.

Следващото нещо, на което искам да обърна внимание, е в кои издания са налице предговор и/или послеслов и в кои такива не са включени. Първият превод от английски на български от Рачо Славейков е от 1928 г.¹⁰ и бива публикуван от книгоиздателство „Ив. Г. Игнатов и синове“. Изданието започва с предговор от преводача, който е с приблизителен обем от две страници. В този предговор той ни запознава накратко с живота и творчеството на Уолтър Скот. По думите на Рачо Славейков с написването на „Айвънхоу“ Скот „...встъпва в нов писателски път. Оставяйки настрана реалния живот, личните си наблюдения, той навлиза в областта на фантазията, в която историческият разказ се отклонява от истинските събития, но от друга страна придобива извънредна сила и едно изобилие от краски, непознати дотогава“ (Скот 1928: 4). Той също така набляга на това, че „[p]азказът е тъй ув-

¹⁰ Интересен е фактът, че в самата книга никъде не е посочено, че е издадена през 1928 г., но в повечето библиотеки и онлайн магазини, в които може да бъде намерена, е посочена именно тази година. В книгата е посочена само годината, през която е основано издателството („Ив. Г. Игнатов и синове“) – 1890 г.

лекателен, че се следи с напрегнато внимание от началото до края“ (Скот 1928: 4). Рачо Славейков твърди, че Скот поема по нов и различен път. Той не се страхува да заяви, че според него Скот отделя повече внимание на света на фантазиите, отколкото се придържа стриктно към историческите факти и събития. Той посочва това без притеснение, но не забравя и да възхвали майсторството на Скот и да ни покаже, че точно това отклонение и залитане към света на фантазията прави неговия роман толкова привлекателен и интригуващ както за преводачите, така и за читателите. През 1992 г. издателска къща „Прозорец“ предлага на читателя второ издание на превода на Рачо Славейков в две части. Това издание започва с предговор от преводача (същия като този, наличен в изданието от 1928 г.). Основната разлика в двата предговора е, че в този от 1992 г. са премахнати няколко изречения. За разлика от изданието от 1928 г. в това от 1992 г. (в част втора) е включена био-библиографска справка за Рачо Славейков, която е дело на издателите. Стойчева нарича изданието на превода на Рачо Славейков от 1992 г. „вариант – компилация“. Тя допълва, че издателите пропускат да споменат „[п]ромените с осъвременени съответствия, коригирането на някои неточности, а и заместването на текстове (най-често в епиграфите) с варианти от превода на Ранкова – Атанасова (1963)“ (Стойчева 2000: 142). Би било интересно това да се проучи и да се опише точно какви са разликите и да се помисли върху това защо тези промени не са били оповестени от издателите.

През 1963 г. се появява съвместният превод на „Айвънхоу“ на Мария Ранкова и Теодора Атанасова. Преводът е от английски език. Той бива преиздаден през 1980, 1988 и 2001 г. Първото издание бива публикувано през 1963 г. То е дело на издателство „Народна култура“, София. Не са включени придружаващи паратекстове. Второто издание на превода се появява през 1980 г. и е отпечатано от издателство „Отечество“. То включва илюстрации, които са дело на Христо Алексиев, портрет на Уолтър Скот, предговор, писмо посвещение от Лорънс Темпълтън, девиз¹¹ от Матю Прайър и послеслов от Георги Марковски, озаглавен „Айвънхоу и неговият автор“. Тези притурки вероятно са били включени, тъй като присъстват в голяма част от изданията на английски език и са ключови за успешното запознаване на читателя с живота и творчеството на Скот. Предполагам, че това е решение на редакторския екип, който е счел за нужно те да бъдат

¹¹ Въпросният девиз се отнася за автор, който често се появява отново, след като се е сбогувал.

включени. Що се отнася до послеслова на Георги Марковски, смятам, че включването му е изключително важно, тъй като той предоставя на българския читател времева линия на живота и творчеството на Скот и също така проследява процеса на създаването на едни от най-обичаните и четени негови творби. Третото издание се появява осем години по-късно, през 1988 г., и отново е отпечатано от издателство „Отечество“. Отново са включени илюстрациите, които са дело на Христо Алексиев, портретът на Уолтър Скот, предговорът, писмото посвещение от Лорънс Темпълтън, девизът от Матю Прайър и послесловът от Георги Марковски, озаглавен „Айвънхоу и неговият автор“. Четвъртото и последно засега издание на превода е от 2001 г. То е отпечатано от издателство „PGL – Класика“. За разлика от предходните две тук не са включени всички придружаващи паратекстове. Единствено девизът на Матю Прайър е включен точно преди началото на първата глава. Последното засега издание доста наподобява първото от 1963 г. по това, че се съсредоточава основно върху съдържанието (главите) и пропуска по-рано споменатите допълнения. Би било интересно да се проучи защо в две от версиите имаме всички тези допълнителни елементи, а в другите двете са пропуснати и каква е причината за това. Също така уместно би било да се проучи защо преводът на Рачо Славейков от 1928 г. бива възкресен отново през 1992 г. и защо, ако преводът на Рачо Славейков е считан за един от първите и най-достоверни такива, Ранкова и Атанасова са счели за нужно да предоставят на читателя свой различен вариант на „Айвънхоу“.

През 2009 г., седем години след смъртта на Теодора Атанасова, „Вестникарска група България“ публикува адаптиран вариант на „Айвънхоу“. Адаптацията е направена от Васил Атанасов и е по превода на Теодора Атанасова. Прави впечатление, че в това адаптирано издание като преводач е посочена Теодора Атанасова, но не и Мария Ранкова. Това оставя впечатлението, че преводът е дело само на Теодора Атанасова. Няма как да не се запитам, ако това е вярно, то до каква степен този превод се различава от съвместния ѝ превод с Ранкова и различава ли се изобщо. След като сравних двата текста, стигнах до заключението, че двата превода са доста подобни, дори идентични на моменти. Доста вероятно е това да е ревизиран вариант на вече съществуващия съвместен превод. Склонна съм да вярвам, че по-рано споменатите прилики се дължат на това, че Ранкова и Атанасова са работили съвместно по превода, и на това, че двете имат доста подобен стил. Въпросната адаптация е част от „Златна колекция XIX век“ и се разпространява като приложение на вестник „Труд“ или „24 ча-

са“. От вътрешната страна на предната корица на книгата можем да прочетем кратко резюме на романа, а от вътрешната страна на задната корица намираме интересен параграф за живота и творчеството на Уолтър Скот. Изданието завършва с цитат от самия роман, който е поместен на гърба на книгата. През 2011 г. се появява второто издание на адаптацията на Васил Атанасов. То е част от „Златни детски книги“ и бива публикувано от книгоиздателска къща „Труд“. В него са включени цитат от самия роман и кратък параграф за живота и творчеството на Скот, които са поместени на гърба на книгата. След сравнение на двете издания става ясно, че те са идентични. Наличието на библиографски данни за Скот в изданията е важно, тъй като чрез тях читателят има възможността да се запознае с живота му и да придобие представа за това как той е живял и как е възприемал заобикалящия го свят. От друга страна, краткото резюме на романа цели да запознае читателя с основния сюжет и да го подтикне да прочете даденото произведение. Тези елементи, взети заедно, способстват за успешното привличане на читателския интерес.

Интересно е и отношението към всички кратки стихове, които Скот поставя преди началото на всяка една от главите, и това как те са предадени от българските преводачи. Също така считам за важно да обсъдя и какво се случва с всички песни, поговорки и химни, които са неизменна част от оригинала. При детайлно сравняване на трите различни превода става ясно следното. Рачо Славейков превежда всички стихове, които се появяват преди началото на всяка глава. Той превежда и всички песни, химни и поговорки, налични в оригинала. Те са включени в изданието от 1928 г., както и в това от 1992 г. При превода¹² на Ранкова и Атанасова всички тези елементи също са преведени. В адаптацията на В. Атанасов всичко това е пропуснато и не са преведени нито стиховете преди началото на всяка глава, нито песните, химните или поговорките, което е доста интересно.¹³ Може би това се дължи на факта, че в този случай имаме адаптирано издание, което е насочено към по-млада публика, и идеята му е да запознае младия читател с основния сюжет, но да не го затормозява с излишни детайли. Възможно е Васил Атанасов умишлено да е пропуснал всичко това, но няма как да съм напълно сигурна каква точно е причината за това решение.

¹² Става въпрос за всички издания – от 1963, 1980, 1988 и 2001 г.

¹³ Става въпрос за всички издания – от 2009 и 2011 г.

Последно, но не и по важност – искам да обърна внимание на синтаксиса, използван от преводачите, и на това до каква степен техните преводи звучат като оригинала и предават същото послание.

За целта бих искала да насоча вниманието на читателя към някои конкретни примери, извадени от трите различни превода, и да ги сравня.¹⁴ В глава I в оригиналния текст четем “*fairly – land*” (Скот 1820: 36). Рачо Славейков е превел това като „самодивски край“ (Скот 1992, т. I: 13). В превода на Мария Ранкова и Теодора Атанасова четем „царството на феите“ (Скот 2001: 12). В адаптацията на В. Атанасов също четем „царството на феите“ (Скот 2011: 14). Отново в глава I четем следното “*and the mother of mischief confound the Ranger of the forest*” (Скот 1820: 34). Рачо Славейков го превежда като „а чумата да те тръшне“ (Скот 1992, т. I: 11). Ранкова и Атанасова го превеждат като „и най-голямото зло да сполети горския пазач“ (Скот 2001: 10). В адаптацията на В. Атанасов също четем „и най-голямо зло да сполети горския пазач“ (Скот 2011: 12). Дотук прави впечатление, че съвместният превод на Ранкова и Атанасова и адаптацията на В. Атанасов са сходни и на моменти са дори идентични. След като сравних глава II от съвместния превод на Ранкова и Атанасова и глава II от адаптацията на В. Атанасов (която е по превода на Теодора Атанасова), стана ясно, че двата текста доста си приличат. Изказът, словоредът и дължината на изреченията също са аналогични. Различават се по това, че стиховете в началото на самата глава не са включени в адаптираното издание. Друга разлика, която забелязах, е, че латинската фраза “*Benedicite mes filz*” (Скот 2001: 18) не е преведена в бележка под линия (както е в съвместния превод), а е преведена директно на български език – „Бъдете благословени, деца мои“ (Скот 2011: 19). Още прилики са налице и в следващите примери, които прилагам. В глава II четем следното “*any place of harbourage*” (Скот 1820: 42). Рачо Славейков е превел това като „странноприемница“ (Скот 1992, т. I: 19). В превода на Мария Ранкова и Теодора Атанасова четем за място, където пътниците биха могли „да се подслонят“ (Скот 2001: 18). В адаптацията на В. Атанасов също четем за място, където те биха могли „да се подслонят“ (Скот 2011: 19). След няколко страници, отново в глава II, четем “*child*”¹⁵ (Скот 1820: 46). Р. Славейков превежда думата като „щерка“ (Скот 1992, т. I: 23). В превода на Ранкова и Атанасова четем

¹⁴ Примерите, които ще приложа, са от следните издания на преводите: Рачо Славейков – издание второ от 1992 г., Мария Ранкова и Теодора Атанасова – издание четвърто от 2001 г., и адаптацията на В. Атанасов – издание второ от 2011 г.

¹⁵ Става въпрос за лейди Роуина.

„дете“ (Скот 2001: 23). В адаптацията на В. Атанасов също четем „дете“ (Скот 2011: 24). Тези примери нагледно ни показват, че стилът на Рачо Славейков се отличава от този на Ранкова и Атанасова. Рачо Славейков е отраснал с българското народно творчество и е добре запознат с него. Това лесно може да се види, особено в първото издание на „Айвънхоу“ от 1928 г. Той често търси българското съответствие на чуждото и непознатото с цел да направи текста по-достъпен и разбираем за българския читател, докато изказът и стилът на Ранкова и Атанасова са по-модерни/урбанизирани.

Както отбелязва Стойчева: „[д]оверието към превъзходството на оригинала се налага и на синтактично ниво – конструкциите на български се извеждат според логиката на английския, докато при М. Ранкова и Т. Атанасова преводът партнира на автора в равностойно представяне“ (Стойчева 2000: 142). За да онагледим всичко това, Стойчева предлага на вниманието на читателя директни цитати, които да бъдат сравнени. За улеснение на читателя реших да приложа и оригиналния текст, а именно:

Chivalry! – why, maiden, she is the nurse of pure and high affection – the stay of the oppressed, the redresser of grievances, the curb of the power of the tyrant
(Scott 1820: 328).

Рицарството! то храни, девойко, чистата и висока любов: служи за упора (sic) на притеснения, за утешител на опечалените и укротява властта на тиранина
(Скот 1928: 229 – 30).

Рицарството! Та то девойко, ражда чистата и възвишена любов, то е закрилник на подтиснатите (sic) и борец срещу неправдите, то е силата, която спира ръката на тиранина
(Скот 1963: 335).

При сравнение на двата преведени стиха с оригинала става ясно, че при Рачо Славейков конструкциите на български са изцяло съобразени с логиката на английския. Той ясно демонстрира гореспоменатото доверие към превъзходството на оригинала и се опитва да му подражава, като на моменти изменя значението на оригиналните стихове. При Ранкова и Атанасова, от друга страна, ставаме свидетели на превод,

който предава посланието на оригинала ясно, без това да е за сметка на конструкциите на български и без да се изменя насоката на оригиналния текст. Това е видимо в избора на превод на някои от думите. Например “the stay of the oppressed” е преведено от Р. Славейков като „служи за упора (sic) на притеснения“, а Ранкова и Атанасова са го превели като „то е закрильник на подтиснатите (sic)“. Р. Славейков превежда “oppressed” като „притеснения“, а Ранкова и Атанасова – като „подтиснатите (sic)“. Изборът на Ранкова и Атанасова ясно предава посланието на тези стихове и ни показва, че рицарството играе ролята на закрильник на потиснатите, докато преводът на Р. Славейков изменя посланието и създава впечатлението, че говорим за хора, които са притеснени и просто се нуждаят от някого, който да ги успокои. Друга разлика, на която искам да обърна внимание, е как думата “redresser” е преведена от Р. Славейков като „утешител“, а от Ранкова и Атанасова – като „борец“. Значението на думата предполага, че говорим за някого, който се бори за дадена кауза и цели да възстанови даден ред, което показва, че изборът на Ранкова и Атанасова е по-подходящ.

След като по-рано споменах, че оригиналът изобилства от песни, поговорки и химни, бих искала да се спра на конкретни примери и да обсъдя приликите и разликите в зависимост от избора на преводача. Тъй като адаптираното издание на В. Атанасов не включва песента, която смятам да обсъдя, сравнението ще бъде между превода на Рачо Славейков и съвместния превод на Ранкова и Атанасова. Също така, за да е още по-нагледно и ясно, ще приложа и стиховете от оригиналния текст, а именно:

THE CRUSADER’S RETURN.

1.

High deeds achieved of knightly fame,
From Palestine the champion came;
The cross upon his shoulders borne,
Battle and blast had dimm’d and torn.
Each dint upon his batter’d shield
Was token of a foughten field;
And thus, beneath his lady’s bower,
He sung as fell the twilight hour: –
(Scott 1820: 199).

Завръщането на кръстоносеца

1.

Свърши се войната в Светата Земя
и рицар назад се връща прославен,
но кръст на гърди си, що носеше той,
от битки и бури се бе изпокъсал.
Ранено бе тяло, пронизан бе шлем,
във битки с неверници; така изранен,
все пак под прозорци при ясна луна,
той пееше песни на своята изгора

(Скот 1992: 170).

„Завръщането на рицаря кръстоносец

1.

Венчан със бойна слава, рицар млад
от гроба божи връща се назад.
Копринен кръст краси му раменете,
разръфан цял, разкъсан в боевете.
Покриват вдлъбнати черни щита
и всяка в кървав бой е придобита.
На своята дама пред дома е спрял,
любовна песен в здрача е запял

(Скот 2001: 175).

Както по-рано бе споменато, при Рачо Славейков структурата на българския език е изведена в съответствие с логиката на английския език, докато при Ранкова и Атанасова виждаме превод, който по нищо не отстъпва на оригинала. В тези стихове се наблюдава следното – при Рачо Славейков римата не е запазена и стиховете тясно се придържат към оригиналния текст, докато при Ранкова и Атанасова римата е запазена и основната идея е предадена, без да се нарушава цялостният им смисъл. Също така Рачо Славейков превежда думата “lady” като „изгора“, докато Ранкова и Атанасова се спират на „дама“. Това отново ни показва до каква степен техният изказ се различава и как Славейков е типичен представител на народното творчество и фолклора, докато Ранкова и Атанасова са по-скоро насочени към модерното/урбанизацията.

Накрая искам да обърна внимание на известността на „Айвънхоу“ в България и разнообразните варианти на романа, които биват публикувани. В началото на рецепцията на романа у нас често среща-

на практика е било да се публикуват съкратени варианти, предимно от руски и френски език. Тези съкратени варианти, като например този на Моско Москов, често до такава степен изменят/съкращават оригинала, че за българския читател би било доста трудно да вникне в същността на романа и да съпреживее емоциите и трудностите на неговите герои. За щастие, това се променя през 1928 г., когато на бял свят се появява преводът на Рачо Славейков, който не само е от оригиналния език (английски), но е и първият цялостен превод. По-късно, през 1963 г., Ранкова и Атанасова ни даряват със свой собствен вариант на превода, който бива преиздаван през годините и последното досега издание е от 2001 г. Преводи като тези са изключително важни, тъй като именно на тях се базира представата за Скот у нас. Те оформят неговия образ и дават възможност на българския читател да се запознае с автора и с неговите произведения. Това е и една от причините те да бъдат преиздавани през годините.

Заклучение

Уолтър Скот, който е шотландски историк, романист, поет и драматург, се утвърждава като създател на историческия роман. Точно така е познат и в България. В началото на кариерата си Скот публикува предимно поезия, но у нас е известен най-вече като романист. Най-често превежданият му роман е „Айвънхоу“ и именно поради тази причина настоящото изследване бе посветено на него. Основната ми цел бе да покажа кога Скот се появява в България и кога „Айвънхоу“ започва да се превежда. Определено има още какво да се каже по темата, но това подлежи на бъдещо проучване, което би могло да бъде описано подробно в отделна статия.

ЛИТЕРАТУРА

Вазов, Величков 1884: Вазов, И., Величков, К. *Българска христоматия, или сборникъ отъ избрани образци по всичките родове съчинения, съ приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите писатели. Часть 1: Проза.* [Vazov, I., Velichkov, K. *Balgarska hristomatiya, ili sbornik ot izbrani obraztsi po vsichkite rodove sachineniya, sa prilozhenie na kratki zhizneopisaniya na nay-znamenitite spisatele. Chast 1: Proza.*] Съст.: Иван Вазов и Константин Величков. Пловдив, Свищов, Солун: Книжарница на Д. В. Манчов, 1884.

- Костов, Мишев 1898:** Костов, Ст., Мишев, Д. *Христоматия по изучаване словесността във три тома. Томъ 2: Епическа поезия.* [Kostov, St., Mishev, D. Hristomatiya po izuchvanie slovesnostta vatri toma. Tom 2: Epicheska poeziya.] Съст.: Ст. Костов и Д. Мишев. Пловдив: Издателство „Христо Г. Данов“, 1898.
- Лукач 1963:** Lukács, G. *The Historical Novel.* Boston: Beacon Press, 1963.
- Николов, Минков 1925:** Николов, Е., Минков, Ц. *Пъленъ конспектъ по теория и история на поезията съ огледъ на българската поезия. Помагало за зрелостенъ изпитъ и за самообразование. Книга I.* [Nikolov, E. Minkov, Ts. Palen konspekt po teoriya i istoriya na poeziyata s ogled na balgarskata poeziya. Pomagalo za zrelosten izpit i za samoobrazovanie. Kniga 1.] Съст.: Еньо Николов и Цветан Минков. Лом: Изд. „Зора“, 1925.
- Сариева 1976:** Сариева, Л. *Уолтър Скот, Патриот и хуманист.* [Sarieva, L. Uoltar Skot, Patriot i humanist.] София: Софийски университет, 1976.
- Скот 1820:** Scott, W. *Ivanhoe: A Romance.* Edinburgh: Archibald Constable, 1820.
- Скот 1928:** Скот, У. *Айвенхо: романъ.* [Scott, W. Ivanhoe: roman.] София: Книгоиздателство „Ив. Г. Игнатовъ и синове“, 1928.
- Скот 1963:** Скот, У. *Айвънхоу: Рицарски роман.* [Scott, W. Ivanhoe: Ritsarski roman.] София: Народна култура, 1963.
- Скот 1992:** Скот, У. *Айвънхоу: роман.* [Scott, W. Ivanhoe: roman.] София: ИК „Прозорец“, 1992.
- Скот 2001:** Скот, У. *Айвънхоу.* [Scott, W. Ivanhoe.] София: ИК „PGL – Класика“, 2001.
- Скот 2009:** Скот, У. *Айвънхоу.* [Scott, W. Ivanhoe.] София: „Вестникарска група България“, 2009.
- Скот 2010:** Скот, У. *Рицарят Айвънхоу.* [Scott, W. Ritsaryat Ivanhoe.] София: Издателство „Архипелаг“, 2010.
- Скот 2011:** Скот, У. *Айвънхоу.* [Scott, W. Ivanhoe.] София: ИК „Труд“, 2011.
- Стойчева 2000:** Стойчева, Т. Уолтър Скот Walter Scott 1771 – 1832. [Stoycheva, T. Uoltar Skot Walter Scott 1771 – 1832.] // *Преводна рецепция на европейска литература в България. Английска литература, том I.* Съст.: Александър Шурбанов и Владимир Трендафилов. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, стр. 133 – 143.
- Хъчън 2013:** Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation, second edition.* London: Routledge, 2013.

ALLEGORICAL MARRIAGES IN SELECT WORKS OF SYDNEY OWENSON AND CHARLES MATURIN

Tsvetelina Petkova

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

The paper looks at the allegorical use of intercultural marriage in Irish literature following the 1801 Act of Union, with a specific focus on Owenson's *The Wild Irish Girl* and Maturin's *The Milesian Chief*. It examines how these national tale novels mirror the Anglo-Irish relationship, employing marriage as an allegory of political and cultural amalgamation. Navigating through historical context, literary techniques, and the depiction of Irish identity, the analysis attempts to illustrate how these works express the intricacies of Irish society in the early nineteenth century.

Key words: Sydney Owenson, Charles Maturin, Ireland, Irish, national tale, allegory, marriage, Act of Union, Anglo-Irish

In 1800, the British and the Irish Parliament passed the Act of Union, which, in 1801, merged the Kingdom of Ireland and the Kingdom of Great Britain to create the United Kingdom of Great Britain and Ireland. Contemporary documents provide evidence to suggest that the passage of the Act in the Irish Parliament was achieved through bribery, namely by awarding members of the aristocracy and by presenting honours to critics in order to obtain their votes. This key event in Anglo-Irish history was the culmination of a series of events and movements that reshaped the political landscape of Ireland in the late eighteenth century. Initially, the Volunteer movement, beginning in 1778, was a response to external threats and England's preoccupation with the American colonies. It quickly evolved into a broader movement advocating for 'free trade' and political freedoms, including the rights of Catholics and Irish culture and language. Henry Grattan, a prominent figure in this movement, played a crucial role in securing an independent Irish Parliament in 1782. This Parliament, along with the Volunteer movement, laid the groundwork for the Society of United Irishmen. Under Theobald Wolfe Tone, this society sought to

unite Irishmen and Irishwomen of all religions and advocated for the repeal of the Penal Laws, marking a significant shift towards Irish Republicanism and nationalism. This era saw the merging of traditional Irish Jacobitism with the revolutionary Jacobinism of France.

The radicalisation of the United Irishmen, especially after England's declaration of war on France, and their subsequent outlawing and shift to clandestine operations, set the stage for the 1798 rebellion. The rebellion, despite its failure, significantly altered the political climate, leading the British government to push for the Act of Union. This Act worked towards its only objective: to effectively dissolve the Irish Parliament and to gradually obliterate any form of Irishness, thus bringing Ireland under the legislative control of Great Britain. Thus, the Act of Union was not just a political manoeuvre but a response to the growing and diverse calls for Irish sovereignty, unity, and nationalism that had been fermenting throughout the late eighteenth century.

These historical events had an impact on the images of the Irish in historical writing. The passage of the Act was characterised by rhetoric likening it to an intercultural marriage, with Britain portrayed as the groom and Ireland as the bride. This depiction suggests that the Union bore a striking resemblance to the typical features of a traditional marriage contract, a theme that found allegorical representation in the literature of the period. Many writers of the period and thereafter employed the technique of intercultural marriage as an allegory, initially expressed in the national tale and later extended to historical narratives as a means to depict the integration of different cultures as well as to explore the prospects of the hoped-for reconciliation between two nations. Its reoccurring as a component to various novelistic sub-genres “demonstrates the rich experimentation and intertextual borrowings that happened in nineteenth-century Ireland as writers struggled to create narrative forms that could articulate the chaos and confusion of nineteenth-century Irish society” (Matthews-Kane 2005: 13-14).

This paper delves into the marriage as portrayed in *The Wild Irish Girl* and *The Milesian Chief* examining how these novels not only epitomise the union between Anglo and Irish characters but also allegorise the broader Anglo-Irish relationship and attempt to correct on-going anti-Irish stereotypes. Through textual analysis built upon theoretical framework from influential Irish-literature scholars, the present paper hopes to offer new perspectives into the discourse concerning national characters in the aftermath of the 1801 Act of Union, a crucial period in Anglo-Irish history.

In the early nineteenth century, Irish and Scottish national tale novels became a popular medium for writers to address political and social issues. A reoccurring literary device, the allegorical marriage was frequently employed to portray a romance between an Irish/Scottish and an Anglo character, thus representing the intricate relationship between Ireland/Scotland and Britain. Although the main story revolved around themes of love and affection, the authors often communicated ambivalent ideas that either underscore or critique the colonial conventions with regard to Ireland or Scotland. It is this ambivalence in the narrative approach that enables the allegory of marriage to simultaneously heal and expose the scars of the empire, rendering the motif effectively in a colonial context. Furthermore, the interpretations of these allegorical romances found in the novels in focus illustrate how these ostensibly innocent tales are, in fact, politically-charged. This is particularly evident given that the underlying theme of both plots implies that marriage could be a resolution of colonial problems. In this line of thinking, Anne Fogarty rightly observes that “marriages which act as tentative signs of political resolution [...] prove simultaneously to be highly ambiguous renderings of the union between Ireland and England which they in part mirror” (Fogarty 1997: 117).

Looking at the seventeenth- and eighteenth-century Irish poetry, it is fair to assume that a precursor of romantic allegory is the *Aisling*, a genre of Irish political poetry that flourished in this day. As Patrick O’Donnell remarks:

One of the most successful poetic means of preserving Irish nationality from the incursions of the colonial hostile culture was achieved in the *Aisling* (dream vision poem) in which a slumbering male poet is enchanted by a *spéirbhean* (sky woman) – a personification of an affronted Ireland – a political allegory employed with greater and greater emotional force from the seventeenth to the eighteenth centuries following the collapse of the ancient Gaelic cultural and political order.¹

Notably, this form imparts substantial depth to allegorical themes in Irish literature and cultivates an audience attuned to particular literary patterns. In *The Wild Irish Girl*, Sydney Owenson blends Gothic and epistolary styles to communicate concerns about the proposed amalgamation of England and Ireland. To depict the internal divisions and conflicted allegiances within Irish society, Charles Maturin builds characters fuelled

¹ For further detail, read the entire article available at <https://celticjunction.org/cjac/arts-review/issue-12-lughnasa-2020/a-history-of-irish-literature-1155-1800/>

with ambivalence and duality in *The Milesian Chief*. With the use of allegory framed as romance, the authors aimed to put colonialism into more acceptable terms so that the readers could obtain a better understanding of the Irish identity which was subject to criticism and prejudices in the post-Union period.

Much of the critical scholarship leads us to the assumption that to dispel the misconceptions of Irishness, the authors of *The Wild Irish Girl* and *The Milesian Chief* draw on the myth of Ireland's Gaelic origins.² Written in years following Ireland's parliamentary amalgamation with England, these novels seek to provide a lineage for a distinct Irish identity during a historical period when that identity seemed to be disappearing. Therefore, the authors opt to address anti-Irish prejudices in a manner that simultaneously confirms and overturns the prevalent biases existing before, during, and after the eighteenth century. In undertaking this approach, Owenson and Maturin make use of widespread national stereotypes, ones that their readers would have been acquainted with, as a strategy to lead the readers towards an analytical framework that highlights the ideas of "accurate" and "misguided" perceptions.

Furthermore, the Romantic period coincided with an era when the Celts started to gain their modern-day charm. Literary figures portrayed them as forgotten peoples, renowned for their military and magical exploits in a distant, timeless past. This leads us to another important fact that should not be overlooked. During the 1800s, as philology emerged as both a novel and important scholarly field, the focus of Celtic studies shifted predominantly towards a philological approach. Prior to this, key studies were undertaken on the origin of the Irish and, in a broader context, the origin of the Celts. The primary focus was on ethnology through historical lens due to the speculations surrounding the early history of the Celtic people. Irish Franciscan scholars were particularly active in this field. By the 1620s, Hugh Ward and Patrick Fleming, who would later be joined by John Colgan, were delving into the sources for the *Lives of Irish Saints*. With the publication these findings, they aimed to establish an image of Ireland as a Christian nation that had made substantial contributions to Christianity in Western Europe over many centuries. This stance contrasts

² In the Introduction to the 2008 edition of *The Wild Irish Girl*, Kathryn Kirkpatrick concludes that *The Wild Irish Girl* is a novel about origins. She says, "Written in the decade following Ireland's parliamentary union with England, Sydney Owenson's book seeks to provide a genealogy for a separate Irish identity at a historical moment when that identity seemed lost" (vii). For the same reasons, *The Milesian Chief* could also be viewed as a novel about origins since it centres around a Milesian character.

with English propaganda, which dedicated considerable effort to foster a negative perception of Irishness, depicting its representatives as savage, primitive, and uncivilized.³

Charles Vallancey, a British army officer and military engineer, was another prominent figure that expressed keen interest in the Celtic past. In her article concerning Georgi Rakovski's and Charles Vallancey's philological perceptions of the Bulgarians and the Irish, Ludmila Kostova stresses how "[Vallancey] contributed to the development of the history of ideas in Europe by participating in the creation of a new conception of man of the people that many generations of philologists and folklorists after him would use in their studies: the uneducated representatives of the people, alien to the achievements of civilization, were no longer conceived of as 'savage' and inadequate but as individuals with an instinctive sense of the depths and layers of the culture of an ethnic group and hence of all humanity" (Kostova 2010: 458). Indeed, Vallancey's fascination with Ireland's ancient language and his efforts to study and preserve it were integral to his wider aim of defending Irish civilization against the aspersions of British propaganda. His work in this area was significant and contributed to the cultural and scholarly preservation of Gaelic antiquity. Undoubtedly, these advancements in philology had no small part in the emergence of the national tale sub-genre. Without doubt, authors like Owenson and Maturin, known for their keen interest in antiquarianism and often described by scholars as literary archaeologists, have been well-acquainted with these scholarly contributions.

Provided that the novels in focus are not purely romances but categorised as national tales, it is necessary to spare a few comments on this sub-genre. Broadly, the national tale novels have explicitly public and political orientation as they remain primarily concerned with the insecure union between Great Britain and Ireland. It is also important to note that within the backdrop of Ireland's integration into England, this sub-genre was particularly provocative. Writing about Ireland at that time, especially with themes that could inspire nationalist sentiments, was a considerable risk. In this regard, both novels represented a form of challenge to the existing power. In its essence, the Irish national tale, introduced to the reading public by Maria Edgeworth and Sydney Owenson, remained concerned with the securing of the insecure union between Britain and Ireland. In their influential

³ See McBride, Ian *Chapter 67: A spark of Hibernicism*, In: *Eighteenth-Century Ireland (New Gill History of Ireland 4): The Isle of Slaves - The Protestant Ascendancy in Ireland*. Gill Books, 2009.

scholarship, Mary Jane Corbett, Katie Trumpener and Claire Connolly have paid special attention to the essence of this genre and its key characteristic, that is, the employment of marriage as an allegory of the Union. This genre, as Claire Connolly remarks, is defined by works of fiction that “took Ireland as their topic and setting, which often imagined [...] history via marriage plots that addressed wider issues of dispossession and inheritance, and whose narratives incorporated footnotes and extra-fictional material as spaces of cultural mediation. [...] Shaped by a desire to explain Ireland, the national tale joins with antiquarian and polemical histories, travel books, parliamentary speeches and reports, and studies of folklore in their efforts to make sense of the matter of Ireland” (Connolly, 2011: 1-2). In *Bardic Nationalism*, Trumpener defines it as a female-authored sub-genre that has three main hallmarks: “the journey, the marriage, and the national character” (Trumpener 1997: 142). The journey involves a trip to the Celtic peripheries, notably Ireland and Scotland, where the traveller, usually jaded and bored by his or her own metropolitan culture, meets a native informant who introduces the traveller not only to the locale but also to the distinct national character that has sprung from its unique terrain and history. In *Allegories of Union in Irish and English Writing, 1780-1870*, Mary Jane Corbett accentuates the significance of the allegory of the marriage plot to the overall debate surrounding the Anglo-Irish Union as she writes:

Among the various narrative modes I examine, family plots – narratives of cross-cultural marriage and mixture, as well as those that chart Irish family histories over time and across generations – have an especially important place in English writings about Ireland. Because the familial so often operates as a metonym for the social, a broken or “degenerate” Irish family [which] allegorically signifies the unsettled state of Irish society.

(Corbett 2004: 6)

The Wild Irish Girl is often interpreted in critical scholarship as a tale of national reconciliation achieved through a marriage plot. It centres around Horatio M., a young libertine whose father, an Anglo-Irish aristocrat, seeking to instil a sense of responsibility and scholarly pursuit, sends him to their estate in Connaught, Ireland. There, Horatio meets a noble Catholic family descended from the Milesians. Due to the Cromwellian wars in Ireland, they lost their ancestral lands and now live in impoverished conditions within the dilapidated Castle of Innismore. Arriving in Ireland with a prejudiced mind, viewing the country and its

inhabitants as barbaric and uncivilized, Horatio undergoes an enlightening experience. Through interactions with Princess Glorvina and her father, the Prince of Innismore, he gains an understanding of Irish history, language, and traditions, and in the process, develops a deep affection for Glorvina. Although mutual, this affection seems ill-fated as Glorvina appears to be already engaged to the English landlord who took possession of her lineal lands. This marriage, constructed as a legal contract, would make the landlord the full proprietor of Glorvina's lands and cultural legacy. The marriage allegorises the intermarriage of the Irish and the Anglo-Irish after the Act of Union was signed. Glorvina is to surrender her name and give up her religion by stepping into an unequal relationship. In other words, her Irish identity will be silenced in the same manner the Irish national identity was devoured by the British.

As the novel progresses, we come to the understanding that Glorvina's suitor is Horatio's own father. The revelation of this fact leads to the demise of her father. With the death of the Milesian prince, the daughter is no longer a means for achieving the landlord's goals so he gives his blessing to a marital union between Horatio and Glorvina. As Corbett remarks, in many post-Union novels the marriage plot allegorically suggests the ideological need for altering England's historical relation to Ireland; the hero in *The Wild Irish Girl* himself undergoes a change of character so that he becomes a fit partner for marital union with Glorvina (Corbett 2004: 4). In this outcome, the lands return to their rightful heirs, only to be managed, ironically, by the descendants of Cromwell. In this sense, the marriage represents the conquest of a yielding Ireland with the pen rather than the sword. In an earlier essay, Corbett points out that the novel represses the concept of wildness by portraying a domesticated Irish girl as the source of "the last prescription," which is seen as a narrative violence in itself. The resolution to the rebellion of 1798 is narratively depicted as the willing consent of an Irish bride to an English embrace, raising questions about the power dynamics and the absence of calling it rape in the narrative (Corbett 1998: 101).⁴

⁴ Here, Corbett mentions rape as a metaphor for colonialism, a theory formulated by Sara Suleri. This theory describes the portrayal of colonized land as akin to a primitive, feminized geography. Suleri highlights that the metaphor of rape is prevalent in the "anti-imperialist rhetoric" of Indian nationalists like Nehru, who depicted the colonization of the subcontinent as akin to stereotypical sexual aggression. See Suleri, Sara. *The Rhetoric of English India*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p.16 – 17.

Furthermore, this marriage of Horatio and Glorvina is as an emblem of transformation rather than the means, preparing Horatio for the union in a way different from his father's proposal. Through the marriage plot, Owenson delves into the complexities of gendered union, where Horatio is the one who needs redemption and reform, aligning with the narrative's focus on his readiness for the intercultural union. The linking of marital and political union is portrayed as dependent on the character of the groom, emphasising Horatio's aesthetic rather than rebellious nature in conquering Ireland. This approach to allegory accentuates the transformative power of Ireland and highlights the gradual shifting perspective of Horatio from prejudice to a parallel mystification within romance, indicating the radical effects of contact with Ireland (Corbett 1998: 93-94, 96).

Horatio's journey of rediscovering Gaelic Ireland's heritage and culture not only makes him a likable and desirable partner for Glorvina but also signifies a rebirth of Irish identity. His transformed perception of Irishness ensures that this identity will not vanish but will instead be revitalised through the union. As Kathryn Kirkpatrick correctly states, "[b]y marrying Glorvina and Horatio, Owenson dramatically undermines the essentialist definition of Irishness. [...] For the emphasis on pedigree that former representation of an Irish national identity is radically challenged by a marriage which will produce children of mixed English and Irish ancestry" (Kirkpatrick 2008: xvi-xvii).

In Maturin's third novel, *The Milesian Chief*, published in 1812, the narrative closely aligns with Katie Trumpener's three hallmarks of the national tale as outlined above. The novel features the Montclares, an English family of rank who travel to the west of Connaught, symbolising a journey to the Celtic periphery. Like Horatio Mortimer, Armida Fitzabalan and her sister Ines/Endymion, encounter representatives of the native land, the O'Morven brothers, Connal and Desmond. As grandsons of a Milesian prince, they introduce the transcendent beauty of Gaelic culture and the nobility of the Irish national character to the English sisters. Unlike Owenson in *The Wild Irish Girl*, Maturin presents a reversal in gender representations. With the male protagonist Connal O'Morven, the author envisions the Irish national hero, paralleling the Irish national heroine Glorvina. Connal heroically saves the lives of friends, fellow men, and even enemies. He twice rescues Armida from the brink of death, pulls Mary and her child from the ocean where they had plunged, shows mercy to a traitor. He also sells his horse to provide financial aid to a starving Irish family. His robust and athletic build distinguishes him from his

English counterparts. Like Glorvina, Connal was raised in the wilds of Connaught by his grandparent, a Milesian prince. Connal is an antiquarian, praises the blind harpist Cormac and wears Gaelic dress to demonstrate his origin. In other words, he is a bearer of the Gaelic culture.

As we can see, both novels feature lead characters of Milesian origin. Given this, it is important to include a brief commentary on the term referencing to Irish mythology. In *Eighteenth-Century Ireland*, Ian McBride explores the evolution of the Irish people's historical identity and the impact of that on their political arguments. He points that "the cult of the Milesians had unmistakably patriotic connotations, it entailed neither separatism nor sympathy for the consolidation of a 'brotherhood of affection' between religious denominations".⁵ The Milesians ("Sons of Míl") are crucial in Irish mythology, particularly in the Mythological Cycle also known as The Cycle of Gods.⁶ They are said to be the final invaders of Ireland, representing the ancestral stock of the Gaels, or the Irish people. According to legend, the Milesians came from Spain, led by the brothers Heber, Ir, and Heremon. After a series of battles and negotiations, they successfully overthrew the Tuatha Dé Danann, the resident gods, to become the rulers of Ireland. This transition marks the end of the dominance of the supernatural in Ireland and the beginning of human sovereignty.⁷ The legend of the Milesians is significant as it explains the mythical origin of the Irish people and their claim to Ireland. It symbolises the transition from a land of gods and magic to one of mortal men and historical rule, linking the mythological past with the ancestral history of the Irish.

The Milesian origin bestows upon both Glorvina and Connal a halo of sacredness, lending them supernatural attributes. In this sense, Matthews-Kane rightly remarks:

[S]uch racial characteristics as Anglo, Milesian and Norman not only designate an "ethnic" difference between the romantic partners but, more importantly, link the different characters to the various ancient aristocrats that have fought for power in Ireland over the preceding

⁵ See McBride, Ian *Chapter 67: A Spark of Hibernicism*

⁶ Irish mythology is divided into four "Cycles". Each cycle is set in a different time period and follows a different set of characters. The Mythological Cycle delves into the origins and history of the Irish gods, known as the Tuatha Dé Danann. It is filled with tales of magic, battles with supernatural beings, and the otherworldly events. Central to this cycle is the story of how these gods came to Ireland and their eventual defeat and retreat into the otherworld, paving the way for mortal men.

⁷ For further detail, see MacKillop, J. (1998). *Dictionary of Celtic mythology*. Oxford University Press. pp. 292-293

centuries and to the noble origins and right to rule that come with a certain lineage. While the Anglo characters rule by right of law and power, the Milesian and Norman characters can claim ancestral rights and draw on the intense loyalty between them and the Irish peasantry, a nostalgic allegiance based on shared values, culture and old feudal devotion.

(Matthews-Kane 2005: 7-8)

Armida Fitzalban, the female lead in *The Milesian Chief*, does not quite fit the typical definition of an Anglo-Irish or English heroine as portrayed in earlier allegorical romances. Instead, she represents a broader portrayal of British nobility due to her Italian upbringing. Her father is an English Lord, and her mother descends from an Italian aristocratic family. In the first chapter, the author describes her distinctive personality as follows: “her talents are real but her character is artificial. Nature intended her for a superior being, a genius; but pride, flattery and an ambitious education, have made her mere woman” (Maturin 1812: v1, 5). These features give her personality a “decidedly Continental influence” (Matthews-Kane 2005: 98). Armida’s family travels to the west of Ireland after her father secures a deal in purchasing an estate in Connaught. The acquisition of the estate through commercial means, rather than inheritance, implies that Armida and her sister Ines lack long-standing ties to any country, be it Italy or England, which only enhances the hybridity in both characters (Matthews-Kane 2005: 99). Connal appears as an appropriate Celtic counterbalance to the detrimental effects of Continental influences on Armida’s character. Like Glorvina, he embodies the Celtic love interest who offsets undesirable qualities in an English character. Glorvina’s Celtic nobility serves as the impetus for Horatio’s evolution into maturity, ultimately rendering him an appropriate match for a balanced and harmonious marriage.

We have previously discussed the hybrid nature of the characters and noted that both *The Milesian Chief* and *The Wild Irish Girl* are novels centered on the theme of origin. It is essential to consider the extensive degree of kinship among the characters. In *The Milesian Chief* this is a crucial indicator of their hybridity, but this also presents the risk of incest. All of the lead characters appear to be first cousins. The elder sister of Lord Montclare eloped with the son of the ousted Irish family. Her two sons, Connal and Desmond, are not only the love interests of Armida and Endymion/Ines but also their kin. Additionally, Lord Montclare’s younger sister’s son appears to be Colonel Wandesford, who is engaged to Armida.

The close kinship ties between the characters render their union implausible, as it would be considered highly incestuous. By portraying the merger of Ireland and England in this light, akin to an incestuous affair, the author underscores the catastrophic destiny of Ireland. Desmond and Ines's romance ends tragically, with Ines experiencing the loss of their child and subsequently descending into madness. Furthermore, the theme of incest plays a crucial role in the subplot surrounding the inheritance of the Irish estate. The conflict over the castle symbolises the broader cultural and political disputes surrounding Ireland. The resolution of the inheritance plot, establishing the O'Morven brothers as the legitimate owners, implies that the native Irish aristocracy has been unjustly deprived of its legitimate legacy, thereby acknowledging ongoing debates about colonial power in Ireland (Matthews-Kane 2005:100-101).

Maturin's portrayal of the union between England and Ireland, as depicted through allegorical characters, emerges as deeply conflicted. It is as if the two countries, represented by these characters, are fated to be together yet doomed to fail. Both couples are depicted as deeply and genuinely connected, yet their union is untenable due to its foundation lays on violent past and political machinations. The novel concludes on a tragic note, which underscores the author's pessimistic outlook on Ireland's future in the post-Union era. The dramatic demise of the Gaelic brothers symbolises the forthcoming threat of complete obliteration of Irish identity.

Finally, an ongoing theme is the uprising of the oppressed Irish against the English occupiers, clearly intended to reflect the 1798 Rebellion. This theme is grounded in real, historical, and collective events and carries a sense of hope despite its ultimate failure. In the closing lines of the novel, as Connal and Armida are no longer among the living, as Rosine and St. Austin walk around their grave, we read that "the world to which they are gone brightens in the contrast" (Maturin 1812: v. 4, 203). Further, there is an ash-tree growing near "the spot where the lovers rest together" (Maturin 1812: v. 4, 203), which could be interpreted as a beacon of hope. On a similar note, the marital union between Glorvina and Horatio represents the passing of an older Gaelic culture in Ireland, as the wedding veil is transformed into a funeral shroud, symbolizing the death of her culture (Matthews-Kane 2003: 16) In this novel, the intercultural marriage symbolises hope that the Union will not achieve its objective of eroding Irishness, that the Irish identity will continue to exist only in a new form. Likewise, *The Milesian Chief*, suggests that Irish identity could evolve into a hybrid form, one that still retains a connection to its Gaelic past.

Owenson's and Maturin's visions of Ireland's future, though contrasting, share a common aspiration: the preservation of national culture and traditions. This romantic ideal is vividly and emphatically communicated in their national narratives. The urge on Gaelic Ireland resonates profoundly in *The Wild Irish Girl* and in *The Milesian Chief*, becoming a recurring theme interwoven in the literary tapestry of many nineteenth- and twentieth-century writers and poets.

REFERENCES

- Connolly 2011:** Connolly, Claire. *The National Tale 1800-1830*. Oxford University Press, 2011. <<https://hdl.handle.net/10468/6965>> (28.12.2023).
- Corbett 1998:** Corbett, Mary Jean. Allegories of Prescription: Engendering Union in *The Wild Irish Girl*. // *Eighteenth-Century Life*, vol. 22 no. 3, 1998, p. 92 – 102. *Project MUSE* muse.jhu.edu/article/10462.
- Corbett 2004:** Corbett, Mary Jean. *Allegories of Union in Irish and English Writing, 1790 – 1870*. Cambridge University Press. 2004.
- Fogarty 1997:** Fogarty, Anne. Imperfect Concord: Spectres of History in the Irish Novels of Maria Edgeworth and Lady Morgan. // *Gender Perspectives in Nineteenth-Century Ireland: Public and Private Spheres*, edited by Margaret Kelleher and James H. Murphy, Irish Academic Press, 1997.
- Kirkpatrick 2008:** Kirkpatrick, Kathryn. *Introduction*. *The Wild Irish Girl*, by Sydney Owenson, Oxford World's Classics, 2008.
- Kostova 2010:** Kostova, Ludmilla. “Чарлс Валанси и Георги С. Раковски: за „филологическите утопии“ на българи и ирландци.” [Kostova, L. Charls Valansi i Georgi Rakovski] // *Езици и култури в диалог*, edited by Madlen Danova and Simeon Hinkovski, УИ „Св. Климент Охридски“, 2010, 457 – 494.
- MacKillop 1998:** MacKillop, J. *Dictionary of Celtic Mythology*. Oxford UP, 1998, 292 – 293.
- Matthews-Kane 2003:** Matthews-Kane, B. Gothic Excess and Political Anxiety: Lady Morgan's *The Wild Irish Girl*. // *Gothic Studies*, vol. 5, 2003, 7 – 19.
- Matthews-Kane 2005:** Matthews-Kane, B. *Romancing the Nation: Allegorical Romance in Nineteenth-Century Irish and British Novels*. University of Massachusetts Amherst, 2005.

- Maturin 1812:** Maturin, Charles Robert, 1780 – 1824. *The Milesian Chief: A Romance*. London: H, Colburn, 1812.
- McBride 2009:** McBride, Ian. *Eighteenth-Century Ireland: The Isle of Slaves - The Protestant Ascendancy in Ireland*. New Gill History of Ireland 4, Gill Books, 2009.
- O'Donnell 2020:** O'Donnell, Patrick. A History of Irish Literature: 1155 – 1800: A View from the Mississippi // Celtic Junction Arts Review, issue 12, Lughnasa 2020, <<https://celticjunction.org/cjac/arts-review/issue-12-lughnasa-2020/a-history-of-irish-literature-1155-1800/>> (4 Jan. 2024).
- Trumpener 1997:** Trumpener, Katie. *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*. Princeton UP, 1997.

DOI 10.69085/ntf2024c282

**ЕПОПЕЯ НА РЕВОЛЮЦИЈАТА В РОМАНИТЕ
„САН ФЕЛИЧЕ“ И „ЕМА ЛАЙОНА“ НА А. ДЮМА-БАЩА**

Анна Шкодрова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**THE REVOLUTION EPIC IN DUMAS' NOVELS
“SAN FELICE” AND “EMMA LYONNA”**

Anna Shkodrova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this article we will focus on two lesser-known Dumas' novels – “San Felice” and its second part, “Emma Lyonna”, written in the years 1863-1865. With these works Dumas creates a true epic of the Neapolitan revolution of the late 18th century and includes many historical figures as main characters in his narrative. We will trace the relations between the historical events in Europe in the last years of the Age of Enlightenment and we will make a brief review of the historical prototypes used by the author in the novels.

Key words: revolution, republican, historical events, epic, Neapolitan, prototypes, the Age of Enlightenment

Александър Дюма-баща (1802 – 1870) е писател, който се отличава с разнообразно и изключително богато по своето съдържание и тематика литературно творчество не само във френската, но и в световната литература. Той е и един от писателите със сравнително дълъг житейски път, извървян през по-голямата част на XIX в. – време, изпълнено с повратни събития и катаклизми, преобърнали не само европейската, но и световната история. Дюма се оказва неволен свидетел на значителна част от историческите промени, заложили основите за изграждането на едно ново, буржоазно общество, което налага до известна степен нови тенденции както в общественно-политическия, така и в културния живот на нова Франция. Като верен син на своето

време, писателят се опитва да отговори на вкусовете и изискванията на своите читатели, отразявайки в творбите си духа на Новото време. Но потомците на славните дейци на Великата френска революция не престават да се прехласват и да превъзнасят едно далечно и героично минало, което съвсем бледо наподобява тяхната съвременна действителност, и тази тенденция определя до голяма степен новите пътища, по които ще тръгне изкуството на XIX в.

Най-значимото направление в изкуството през първата половина на XIX в. се явява Романтизмът. Той се прокрадва в произведенията на широк кръг творци като реакция срещу нелицеприятната буржоазна действителност. Характеризирайки се до голяма степен с идеализиране на историческите събития, Романтизмът открива нов път на младото поколение за по-пълноценно претворяване на принципи и идеи, които липсват в новия век. Това ново поколение, родено след славните военни победи на Наполеон и подложено на ударите на новата буржоазна епоха, не е лишено от възторжения плам, с който неговите предци са мечтали да покорят Европа и света. Но в едно по-различно буржоазно общество мечтите за военна слава и бойни подвизи изглеждат съвсем нереални и по-близки до сферата на фантазиите. Именно тези неосъществени копнежи и стремежи към героизъм и възвишеност намират най-пълното си изображение в изкуството на Романтизма. Те се проявяват във всяка една сфера и заличават границите между отделните изкуства. В своите мемоари, написани през 1852 – 1854 г., самият Александър Дюма изразява така настроеността и вкусовете на своите съвременници: „Има моменти като този в обществото, когато всичко е спокойно, с изключение на въображението на хората. Телата са извън риск, докато умовете жадуват въображаеми опасности. Човешкото състрадание трябва да се съсредоточи върху нещо. Дванадесет години на мир накараха всеки човек да търси емоции, а десет години на усмивки накараха всеки да копнее за истински сълзи“ (Дюма 1863).

Новата епоха се нуждае от нови идеали и нови личности, пред които да се преклони и които да издигне на пиедестал. Именно през този период се появява новият тип писатели, претворяващи в произведенията си възжеланията и емоционалните копнежи на своите читатели, разгърнали се на фона на идеализираното близко или по-далечно минало. Един от тези писатели неизменно е Александър Дюма-баща.

В настоящата статия ще се съсредоточим върху два по-малко познати романа на Дюма – „Сан Феличе“ и неговата втора част „Ема Лайона“, написани в периода 1863-та – 1865-а. С тези творби писате-

лят създава истинска епопея на неаполитанската революция от края на XVIII век и включва множество исторически фигури като главни действащи лица в своето повествование. Ще се опитаме да очертаем връзките между историческите събития в Европа през последните години от епохата на Просвещението и ще направим кратък преглед на историческите прототипи, използвани от автора.

Романът „Сан Феличе“ се отнася към последния период в творчеството на Александър Дюма. Написан през 60-те години на XIX в. по време на един престой на писателя в Неапол, първоначално той бил публикуван в три части – „Сан Феличе“, „Ема Лайона“ и „Съдбата на Сан Феличе“, във Франция в „La Presse“ и в Италия в „L'Indipendente“. Бащата на самия Дюма, френският републикански генерал Дюма, от своя страна бил хвърлен в затвора от Бурбоните през 1799 г. и именно този факт обяснява доста личното емоционално отношение на писателя към творбата. „За период от около осемнадесет месеца аз изкусно и съзнателно издигнах този паметник за прослава на неаполитанския патриотизъм и за срам на бурбонската тирания. Безпристрастен като правосъдието, нека той бъде твърд като камък!“ С тези думи Александър Дюма завършва редакцията на творбата си през 1865 г.

Изграждането на романа е доста по-особено по отношение на структурата и съдържанието си от всички известни дотогава произведения на автора. Като вече утвърден писател с изграден стил, Дюма не спира да удивява читателя с разнообразието и шрихите на отделните събития и действащи лица, които често се свързват в един непрекъснат вихрен танц, за да заемат точно определените места, които неумолимата история им е отредила. „Сан Феличе“ е не само епопея на революцията и героизма на неаполитанския народ, но също и своеобразна историческа и топографска енциклопедия, включваща картина на нравите и забележителностите, които читателят сякаш осезаемо наблюдава в хода на повествованието глава след глава. Като че ли натрапчивото желание на автора да ни представи всичко с най-големи подробности, се предава постепенно на читателя, който се превръща дори против волята си в неволен зрител и участник в трагичните събития, разиграли се в столицата на Неаполитанското кралство пред прага на новия XIX в.

Великата френска революция от 1789 г. се превръща в повратна точка не само в европейската, но и в световната история. Тя е основна разделителна линия в новата история на Европа. От онзи момент нататък във всяка сфера на обществения живот винаги ще се говори за сравнения между събитията, станали преди и след революцията. Пър-

воначално тя започва постепенно, като подземен тътен на народното недоволство, подклаждано от определени аристократически кръгове, набира смелост и самоувереност чрез разместването на социалните пластове, изригва като вулкан и помита всичко по пътя си в една вихрушка от ненавист, жестокост и безогледно разрушаване на всички граници. Това събитие, започнало с намерението да се унищожи вековният символ на тираничната власт – Бастилията, слага край на една епоха, започнала с блясък и неутолима жажда за познание във всички области на човешкия живот. Векът на Просвещението, дал на света такива велики личности, като Русо, Волтер, Дидро и Монтескьо, се пропуква под ударите на народния гняв и изчезва завинаги във водовъртежа на революционния хаос и реките от кръв, които се опитват да заличат един своеобразен начин на живот, недостижим за огромните маси.

Събитията от 1789 – 1799 г. неминуемо дават отражение върху историята на всички останали народи в Европа. Те утвърждават максимата, че нищо на този свят не продължава безкрайно и че съдбата на всеки човек може да се промени изцяло във всеки следващ момент. В обществото се налага разбирането, че всеки може да се изкачи по йерархическата стълбица независимо от произхода и заслугите си. В изкуството идват на мода произведения, разказващи за невероятните промени и обрати на съдбата, всевластна да направи от просяка принц. Мечтата на народите за свобода, равенство и братство пламва изведнъж и се предава като запалена факла, а междувремежно европейските владетели, ужасени от случващото се, засилват терора спрямо своите поданици.

През тази епоха Франция неминуемо се възприема от хората с либерални възгледи като символ на свободата и справедливостта. Като истински французин, Александър Дюма също споделя тези възгледи и донякъде оправдава завоевателната политика на Френската република за детрониране на местните владетели в чужди държави и за налагането на френските републикански закони. Но обществената нагласа във всяка отделна страна е доста различна и зависи от особеностите на местния характер и темперамент. Навсякъде съществуват кръгове, симпатизиращи на френските идеи, но също така и мощни реакционни сили, които виждат французите като окупатори на чужда земя и като заплаха за националните обществени устои.

Една от държавите, които понасят най-жестоките последици от идеите на Великата френска революция, е Неаполитанското кралство. Управлявано от крал Фердинанд и кралица Мария-Каролина, предста-

вители съответно на испанския и на австрийския кралски дом, то в действителност е оставено в ръцете на хитри и изкусни фаворити на кралската двойка, които плетат собствени интриги и пускат в ход свои коварни планове за прокарването на чужди политически и икономически интереси. Разбира се, в прегнатата абсолютистка обществено-политическа обстановка най-онеправдан винаги остава народът.

В романа „Сан Феличе“ Дюма въвежда множество образи на обикновени хора от Неаполитанския край. Някои от тях се явяват част от основните герои на повествованието, други са представени епизодично в отделни сцени, но оставят в съзнанието на читателя необикновено трайна следа. Гордият неаполитански народ присъства във всеки един от тези отделни образи едновременно със своите положителни и отрицателни черти. Откриваме го в образа на благородния рибар Микеле, готов да се бори за свободата на своята родина и без страх да заложил дори живота си. Друг негов представител е Фра Дяволо – тих и скромнен младеж, който с течение на времето се превръща в главатар на местните разбойници, втели се като река в доброволческите отряди на народната съпротива. Също неаполитанец е и Гаetano Мамоне – получовек, полузвяр, въплътил най-кръвожадните инстинкти на южняшкия темперамент. Дюма отделя особено място в своето произведение на разбойничеството – едно от най-характерните явления при южните народи. „Разбойничеството е всъщност национална черта в областите на Южна Италия. То е занаят като всеки друг. Стават разбойници, както стават хлебари, шивачи, обувчари. Занаятът не е позорен“ (Дюма 1969: 685). Именно на разбойническите отряди се опира крал Фердинанд, за да окаже съпротива на френския нашественик. След позорното поражение на австрийския генерал Мак, възглавил официалната неаполитанска армия – поражение от един много помалоброен и немощен противник, какъвто в онзи момент се явява френската армия на генерал Шанпионе поради липса на муниции и подкрепление, народът в лицето на всички свои представители се оказва единствената надежда за съпротива. Апелът, отправен от кардинал Руфо, намира отзвук във всички неаполитански сърца и естествено, разбойническите отряди се проявяват като едни от най-смелите неаполитански синове. „Във време на революция разбойничеството взема огромни размери: политическите убеждения стават повод, знамето става оправдание; разбойникът е всякога на страната на реакцията, с други думи, за престола и олтара... В такъв случай разбойничеството става още по-неизкоренимо, защото се поддържа от властта, която в друго време има за задача да го премахва“ (Дюма 1969: 686).

Винченцо Куоко (1770 – 1823) пише својата „Историческа сага за неаполитанската револуција от 1799“ (*Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*), в която разказва за етапите на зараждането на народното движение. Неаполитанците – като безгрижен народ, свикнал със собственото си тежко положение, дори не са в състояние да си представят, че могат да бъдат изведени от лабиринта на тиранията и предадени в плен на нови идеи за свобода и равенство. По тази причина благородните възгласи за промяна и револуция по примера на френската се чуват само откъслечно, и то от устата на малцина образовани люде, разполагали с възможности да пътуват, да наблюдават и изучават чуждите култури. Но тези ограничени кръгове, към които принадлежат също неаполитанци, рожби на същата земя – хора като Фердинандо Фери, прототип на главния герой Салвато Палмиери, аристократите Еторе Карафа и Николино Карачоло, прочутият лекар Доменико Чирило, както и писателката Елеонора Пиментел, не могат да разчитат на широка подкрепа сред народа. Техните възгледи и планове за бъдещето на родната им земя биват пометени от изконния стремеж на всеки човек да защити родното си огнище от чуждото посегателство.

Замисленото продължение на Френската револуция на италианска земя и планове на Наполеон да обедини цяла Италия под един скиптр, се сблъскват с една огромна народна маса, готова да руши всичко по пътя си в защита на своите изконни ценности. Народната сила, която през 1789 г. срива във Франция абсолютния символ на тиранията – Бастилията, в Неапол се обръща срещу всеки, дръзнал да наложи чужди идеи отвън, дори и те да обещават една ефимерна свобода. Неаполитанските народни маси се превръщат в могъщо оръжие на короната и църквата за изгонване на чуждите нашественици.

Романът „Сан Феличе“ представлява първата част от историята на неаполитанската револуция, която авторът иска да ни представи. Той завършва с поражението на редовната кралска армия пред французите и с принудителното бягство на кралския двор в Сицилия. Втората част на романа със заглавие „Ема Лайона“ разказва за създадената от французите на територията на Неапол Партенопейска република през 1799 г. и за нейното по-късно падане под напора на санфедистката реакция. Тя ни превръща в свидетели на тъжната участ на героите, въввлечени пряко или косвено в трагичните събития, последвали реставрацията на Бурбоните на неаполитанския престол.

В своя обемист роман епопея Александър Дюма използва документални архиви по история на Неаполитанското кралство и включва

огромен брой исторически действащи лица. Според все още разпространената тогава романтическа традиция той назовава двете части на произведението си с две женски имена. В това негово решение може да се открие противоречивостта на женските образи в романа. Първата част символизира спокойствието на мирния живот на неаполитанската аристокрация в образа на главната героиня Луиза Сан Феличе – добродетелната и чиста душа, станала невинна жертва на користолюбиви и жестоки интереси. Втората част носи името на Ема Лайона, или леди Хамилтън – фаталната жена, оплитаща в мрежите си всеки, който може да послужи на нейните собствени амбиции. Двата основни женски образа в романите са обагрени с типичната за творчеството на Дюма романтична окраска. Техните действия са представени като основен двигател за действията на мъжете, сътворили историята през 1798 – 1800 г. в Неапол. Въпреки че те не са преки участнички в революцията от онази епоха, образите им смекчават донякъде жестоките и сурови събития, на които всички стават подвластни пряко или непряко. Дюма ни представя по романтичен начин двете крайности на женската съдба – Луиза Сан Феличе, живяла като аристократка и свалена от своя пиедестал, за да завърши живота си по един ужасяващо жесток начин на ешафода, и Ема Лайона, издигнала се от дълбоките низини до аристократичен брак и служба в кралския двор. Тези две удивително противоположни женски съдби разказват своите собствени истории вътре в самото произведение. Те стават символ на преходността на човешкото битие и на катаклизмите, които могат да настъпят само в рамките на един човешки живот – промени, често пъти дори невъобразими и смятани за фантастични от обикновения човек.

Бенедето Кроче в своята книга „Неаполитанската революция от 1799 г. Биографии, разкази и проучвания“ (*La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie, racconti e ricerche*), издадена в Бари през 1961 г., добавя множество исторически щрихи на действащите лица през разглеждания период от историята на Неапол, които срещаме в произведенията на Дюма. Тези малки и големи герои оживяват под майсторското перо на писателя и се представят пред нас с истинските си имена и характеристики, носейки в същото време своеобразното емоционално оцветяване, характерно за неговия богат и образен стил.

В „Сан Феличе“ и „Ема Лайона“ Александър Дюма ни разказва една подробна и невероятно изобразена революционна епопея, която съдържа в себе си богат исторически архивен материал, проучван от автора в продължение на години с точността на историк. Богатото художествено и историческо съдържание е поднесено чрез един завла-

дяващ и характерен за писателя стил, който по никакъв начин не отегчава читателя със съсредоточаването дори върху най-малките подробности, а разнообразието от изразни средства, които Дюма използва, превръща повествованието в истински епос за възхвала или осъждане на възвишените или користолюбивите човешки стремежи и страсти. Чрез тези свои произведения Александър Дюма се опитва да ни представи историческите събития в света като нещо необятно и свързано. Той показва по изключителен начин връзките между отделните събития в различните страни като част от една обща панорама, сътворена от човешкия дух, и възхвалява вечните стремежи на човешкото същество към единение и свобода.

ЛИТЕРАТУРА

Дюма 1863: Dumas, A. *Mes Mémoires*. Paris: Calmann-Lévy, 1863.

Дюма 1969: Dumas, A. *La San Felice*. Paris: Calmann-Lévy, 1890, 1969.

Кроче 1961: Croce, B. *La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie, racconti e ricerche*. Bari: Laterza, 1961.

Куоко 1999: Cuoco, V. *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*. Milano: Rizzoli (BUR), 1999.

**Пловдивски университет
„Паисий Хилендарски“**

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 61, кн. 1, сб. В, 2023**

Филология

Коректор: Гергана Иванова

Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева

Печат и подвързия: Пловдивско университетско издателство

Пловдив, 2024

ISSN 0861-0029