

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Пловдив

2024 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ

том 62, кн. 1, сб. В, 2024

Филология

**PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE
VOL. 62, BOOK 1, PART C, 2024**

ОТГОВОРЕН РЕДАКТОР

доц. д-р Юлиана Чакърова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

НАУЧНИ СЕКРЕТАРИ

гл. ас. д-р Ана Маринова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Боряна Тенчева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Райна Танчева

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. Красимира Алексова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

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 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

доц. д-р Борян Янев

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

доц. д-р Дияна Николова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

доц. д-р Владислав Миланов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

доц. д-р Елена Крейчова

Масариков университет, Бърно, Чехия

доц. д-р Жан-Пол Рог

Университет в Каен – Нормандия, Франция

доц. д-р Златороса Неделчева-Белафанте

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

доц. д-р Красимира Чакърова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

доц. д-р Марияна Биелич

Университет в Загреб, Хърватия

доц. д-р Марцел Черни

Институт по славистика към ЧАН, Прага, Чехия

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 Соня Александрова-Колева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

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 Елица Миланова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Райна Танчева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Юлия Митева

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

ас. Дарка Хербез

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ТЕХНИЧЕСКИ СЪТРУДНИК

ас. Владислава Иванова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

докт. Анастасия Кехайова

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

БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА ***ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА КОМПАРАТИВИСТИКА*** ***МЕТОДИКА НА ПРЕПОДАВАНЕТО НА ЛИТЕРАТУРА***

ОТ АРАБАКОНАК ДО АРАБАКОНАК – ИЛИ ЗА НЕНАУЧЕНИТЕ УРОЦИ НА ИСТОРИЯТА Дора Маринова.....	11
„ПРАЖКИТЕ“ РАЗКАЗИ НА ДИМО ПЕТРОВ СЯРОВ (1888 – 1965) Марцел Черни	23
DVA POHLEDY NA SOUČASNOU CESTOPISNĚ DOBRODRUŽNOU LITERATURU PRO DĚTI A MLÁDEŽ Martina Salhiová	39

ДОКТОРАНТИ

ИСТОРИЧЕСКОТО КАТО КОНЦЕПТ И КОНТЕКСТ В ГИМНАЗИАЛНИТЕ УЧЕБНИ ПРОГРАМИ ПО ЛИТЕРАТУРА Цветелина Драганова	53
---	----

СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ

НИШКАТА, ЧЕКРЪКЪТ, ВРЕМЕТО В БАЛАДАТА „ЗЛАТНИЯТ ЧЕКРЪК“ ОТ К. Я. ЕРБЕН Таня Янкова.....	69
ТЕМАТА ЗА МАЙЧИНСТВОТО В СЪВРЕМЕННАТА СЛОВАШКА ПОЕЗИЯ Ирена Димова-Генчева.....	83
ОНИРИЧНАТА ПЕРСПЕКТИВА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ОЛГА ТОКАРЧУК Димитрина Хамзе	103
МАЛЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ. ПОРОШКИ И ПИРОЖКИ Агнешка Бачевска-Мурдзек, Артур Захар.....	118

ДОКТОРАНТИ

АКТУАЛНОСТЪ МОДЕЛИ АНТИУТОПИЧЕСКОГО МИРА
В РОМАНЕ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»

Иван Ананиев 139

АРХЕТИПИ НА ЖЕНСТВЕНОСТТА
В „МЕДЕЯ И НЕЙНИТЕ ДЕЦА“ ОТ ЛЮДМИЛА УЛИЦКА

Даниела Георгиева 148

ДРУГИ ЧУЖДИ ЛИТЕРАТУРИ

THE ETHICS OF *MOLL FLANDERS*:
A STUDY OF EXISTENTIAL AUTHENTICITY

Daniel Kamenov 159

THE ANNUAL MARY SHELLEY IN BULGARIAN

Vitana Kostadinova 168

FLUSH'S TIME IN ELIZABETH BARRETT'S LOVE LETTERS
TO ROBERT BROWNING

Yana Rowland 180

DISCIPLINE AND CARNIVAL: A LITERARY REPRESENTATION
OF THE VICTORIAN FINISHING SCHOOL

Maria Dimitrova 195

“BETTER TO STAY ALIVE”: DANGEROUS SPACES
IN OCTAVIA BUTLER'S *KINDRED*

Bozhidara Boneva-Kamenova 205

ФАНТАСТИЧНОТО В ТВОРЧЕСТВОТО НА МОПАСАН

Соня Александрова-Колева 217

ДОКТОРАНТИ

CULTURE AND TRANSLATION IN THE BULGARIAN VERSION
OF WALTER SCOTT'S *ROB ROY*

Maria Stoencheva 229

MEMORIES OF CHILDHOOD AND THE PHENOMENOLOGY
OF THE SOCIAL ACTION IN *LITTLE DORRIT*
BY CHARLES DICKENS

Kristina Yasenova 240

WINDOW VIGNETTES: VIEWERS AND VIEWED IN E. M. FORSTER'S "A ROOM WITH A VIEW"	
Marta Gardeva.....	253
ОБРАЗЪТ НА ЖЕНАТА В ТРИЛОГИЯТА НА А. ДЮМА „ТРИМАТА МУСКЕТАРИ“, „ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ ПО-КЪСНО“ И „ВИКОНТ ДЪО БРАЖЕЛОН“	
Анна Шкодрова.....	265
LE REEL ET L'OCCULTE DANS LE RECIT DE VOYAGE <i>LE POISSON-SCORPION</i> DE NICOLAS BOUVIER	
Radostina Lilova	273
НЯКОЛКО ТОЧКИ НА РАЗМИНАВАНЕ ПРИ ОБЩОТО СЪПОСТАВЯНЕ НА КИТАЙСКИЯ И ЕВРОПЕЙСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН АВАНГАРД	
Стефан Русинов.....	282
<i>РЕЦЕНЗИИ</i>	
ОБАЯНИЕТО Е. Т. А. ХОФМАН	
Таня Бедаваджиева	301

БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА
КОМПАРАТИВИСТИКА
МЕТОДИКА НА ПРЕПОДАВАНЕТО
НА ЛИТЕРАТУРА



ОТ АРАБАКОНАК ДО АРАБАКОНАК – ИЛИ ЗА НЕНАУЧЕНИТЕ УРОЦИ НА ИСТОРИЯТА

Дора Маринова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

FROM ARABAKONAK TO ARABAKONAK – OR ON THE UNLEARNED LESSONS OF HISTORY

Dora Marinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

dora.marinova@uni-plovdiv.bg

The article focuses on Milen Ruskov's novel “Chamkoria”, which concerns one of the most dramatic periods of Bulgarian history – the 1920s. The task of the text is to trace the common places in which “Chamkoria” comes into contact with other modern novels dealing with the same decade. An essential part of the analysis rests on understanding the role of photography as a bridge between the generations of an entire nation and the learned and unlearned lessons of history. The analysis also highlights interesting features of our national psychology, which Ruskov's novel reaches.

Key words: Milen Ruskov, “Chamkoria”, literature, history, photography

Романът на Русков „Чамкория“ по своеобразен начин припомня, оборва и(ли) допълва изградени представи за драматични моменти от нашата история в романи като „Възвишение“ (Милен Русков), „Фото Стоянович“ (Евгения Иванова), „Ex Oriente Lux. Фердинанд и мечтата за Константинопол“ (Стефан Бакърджиев), „Една и съща нощ“ (Христо Карастоянов). Затова и именно „Чамкория“ се превръща в своеобразна призма, през която отново да погледнем на тези романи и общите места, в които се допират. В същото време „Чамкория“ е като своего рода енциклопедия, в която са складирани сякаш всички сюжети от но-

вата ни история – Първата световна война, превратът срещу правителството на Ал. Стамболийски (9 юни 1923 г.), убийството на Стамболийски, Септемврийското въстание, покушенията срещу цар Борис III (бомбата на земеделците по време на коледния бал във Военния клуб и опитът за залавянето на царя по време на лов в Арабаконак от четата на Васил Икономов), атентатът в църквата „Св. Неделя“ от 1925 г.¹ Посредством размишленията на Славе Желязков в романа биват коментирани и ключови за историята ни политически личности, като Фердинанд, Ал. Стамболийски, Борис III, Ал. Цанков, дейци на ВМРО, като Т. Александров, В. Михайлов, Вл. Черноземски, анархистите Г. Шейтанов, В. Попов – Героя, редица министри от 20-те години, военни, агенти на Обществена безопасност, дейци от военната организация на БКП. В романа се припомнят множество въоръжени схватки, обири на банки и влакове от анархисти, а главният герой – бай Славе – се оказва въввлечен във всички събития, било като свидетел, или като действащо лице в тях.

Славе Желязков е участвал в Първата световна война като „шефьор“ от войската. Той попада под огън на англо-френски части, ранен е от куршум в ръката и от шрапнел в гърдите. Пред лицето на смъртта героят вижда безсмислието на войната и дадените жертви. Ето защо с огромна доза ирония ще характеризира бойното поле като „полето на честта“ (Русков 2017, т. I: 92), а самата война – като лудост, която не може да бъде оправдана с нищо – нито с идеала за обединение с Македония и освобождение на поробените ни братя, нито с идеята за

¹ Освен към изброените по-горе събития романът насочва вниманието си и към сложните ситуации и избори, пред които се намира отечеството след Първата световна война. Като министър-председател на България, Ал. Стамболийски прави опит да наложи нова политика, обърната преди всичко към най-голямото съсловие – селското. Неговото правителство подкрепя и идеята за създаване на Федерация на южните славяни, което изостря отношението между земеделците и ВМРО. През 1922 година е проведен референдум за съдене на виновниците за националните катастрофи. Предвижда се съд за част от военния елит на България по време на войните от 1913 – 1918 г. Това осигурява на Стамболийски достатъчно врагове. Романът на М. Русков хвърля светлина още върху редица убийства, започнали с ликвидирането на прокурора Димчев, вследствие на което военните убиват Вълчо Иванов – шеф на Софийската градска управа на БКП.

„Чамкория“ навлиза в още една тема, която е актуална и днес – темата за организирането на политическите избори. Героят извежда „на светло“ същността на депутатите от Демократическия сговор, които се оказват все банкери (Ат. Буров, Ал. Цанков, Ив. Гешов, П. Петрович), а техният вестник „Слово“ е издаван от тютюневия търговец Жак Асьов. Дамян Велчев и Никола Рачев – организаторите на преврата от 9 юни – също работят в банки, но само фиктивно. Истинската им задача е подготовката на политическия обрат срещу Стамболийски.

възстановяване на справедливостта, нито дори с нечие желание да се владее светът: „Отгоре са най-различни причини, а отдоле е една голяма лудост, тя е същинският двигател на тия неща“ (Русков 2017, т. I: 93). Не е трудно да се види близостта с романа на Хр. Карастоянов „Една и съща нощ“, в който, макар и с друг език и с друга обосновка, ще бъдат изказани сходни виждания за войната и опитите на управляващите да аргументират собственото си късогледство.

Правейки с омнибуса си един от редовните курсове по трасето София – Чамкория, Славе става свидетел на второто покушение срещу цар Борис III, а омнибусът му се преобразява в линейка, която превозва ранените по време на атентата в църквата „Св. Неделя“. Попадането му в центъра на събитията при Арабаконак му отрежда ролята на спасител на царя. Така повествованието дава възможност да се „чуе“ разказът на цар Борис за случилото се. В същото време редовен спътник на Славе е анархистът Алекси, по прякор Джина, наричан още от Славе „моя човек“. Джина е измислен персонаж, който уплътнява образа на анархистите. Той участва в покушението срещу Борис III, а позицията му на човек „отвътре“ разкрива същинската причина за атентата. Според Алекси цел на акцията в Арабаконак е не убийството, а залавянето на царя, т.е. царят ще се използва като гаранция, че след като бъде извършен атентатът в църквата „Св. Неделя“, неговите организатори няма да бъдат подложени на ожесточено преследване. Другата гледна точка към покушението над царя се разкрива в припомнен от бае Славе разговор между Алекси Джина и Васил Попов – Героя. Васил Попов е историческа личност и е основният виновник за провала на покушението в Арабаконак. Той е този, който е трябвало да спре царя, но излизането му по-рано и несвоевременните му изстрели действат като предупредителен сигнал за Борис III. Царят успява да се спаси от засадата, попада на омнибуса и след успешна маневра успява да избяга от местността. Това покушение е широко известно, както и спорът за причината, поради която В. Попов не спазва стриктно плана за действие. Съмнението на Алекси към В. Попов е провокирано от едно писмо на Героя до царя, от което става ясно, че навремето цар Борис е амнистирал баща му. Това е и най-вероятната причина Героя да осуети нападението над царя.

Романът навлиза и в дълбините на българската народопсихология, акцентирайки чрез размислите на бае Славе върху такива черти, като пресметливостта, хамелеонството, политиканстването, треперенето за животеца. По такъв начин „Чамкория“ непрекъснато диалогич-

зира и с текстове като „Бай Ганьо“, „Чичовци“, „Драски и шарки“. Любопитно е например да се види как в романа се припомня/доразвива идеята на стихотворението „Слава“ на Ст. Михайловски. Сарказмът в стихотворението на Михайловски е насочен към лекотата, с която хората забравят онези, които са допринесли за напредъка в медицината, респ. за живота (като Дженър), а в същото време помнят личности като Наполеон, погубили хиляди животи. Бае Славе си припомня един свой разговор със зъболекаря, който на неговия въпрос кой е измислил упойката, смътно се досеща за националността, но не и за името на този гений. Славе иронично отбелязва парадокса, че знаем кои са Ленин и Наполеон, но не знаем кой е благодетелят, подарил ни лек, спасяващ ни от болка и страдание: „Гледай какво нещо: никой не знае името на този човек, а всеки знае, да речем, Ленин. Ето днеска четем у вестника, че имало годишнина от смъртта му. Всеки знае за Ленин. А никой не знае кой е измислил упойката. При все, че толкова много хора имат полза от нея. А каква полза имат от Ленин, може ли да знам?“ (Русков 2017, т. II: 66).

Подобни парадокси, характерни за човешкия род като цяло, но особено за нас, българите, карат бае Славе да характеризира сънародниците си (от които не изключва, разбира се, и себе си) като прост народ, който все грешни решения взима: „Българите са царе на неверните решения!“ (Русков 2017, т. II: 52). Основания за твърдението си Славе намира в редица неща – по време на война българите избират грешната страна, по време на избори – неправилия човек, а когато отидат на пазар, взимат калните домати, вместо хубавите. Обяснението на бай Славе е, че глупостта им идва от много хитруване, затова и изборът им винаги е лош. Но същевременно тази категоричност на героя, че българинът е прост, в повествованието се разколебава от припомненото изследване на американския френолог и от статията „Българите – най-интелигентният народ в Европа“. Проучването на Министерството на просвещението, че българите са най-грамотният народ на Балканския полуостров, също предизвиква повод за гордост. Това осмисляне на българския характер през различни призми и оптики е специфично като цяло за писането на М. Русков. Много идентични примери можем да намерим и във „Възвишение“. Най-ярък пример за това е твърдението на Гичо, че български народ няма, че това е измислица на Раковски, а още в следващия момент героят сам се опровергава. Ако първоначално Гичо се чуди и се опитва да обясни на себе си що е народ и какво точно значи тази дума, веднага след това бърза да каже, че все пак има такива личности, които вярват в народа – като например Левски. Ако в

един момент Гичо остро критикува народа и споделя своето недоверие към българина за неговото бездушие („чуждопоклонник“, „слуга“, „завистник“), то в следващия е очарован от него, защото вижда същия този народ да споделя храната си с ближния („Какво ги наругах аз наши българи! Туй е от гладен стомах. Защо ти живееш в два свята – в един на празен стомах, и в един на пълен...Га че ли махало на часовник, а не човек“ (Русков 2011: 209).

Сходни с разсъжденията на бае Славе са и тези на Алекси, който също е в ролята на познавач на българското съзнание и мироглед. Според него българинът е такъв човек, че винаги е на страната на силния и никога насреща му, защото, където е силата, там е и ползата, нагажда се, приспособява се. За да защити разсъжденията си, Алекси се връща към годините на робството, които показват, че българинът е нямало да оцелее толкова години, ако не е бил приспособенец. Той не се съпротивлява на силата, а тъкмо напротив – съюзява се с нея, независимо коя е тя: може да е войската, може турците или някой друг. Тези разсъждения до голяма степен ще видим, че отзвучават, и в думите на герой като майор Рископулос от романа на В. Ляхова „Бежанци“, където майорът май е изумен от поведението на българите след Драмското въстание.

Нападението на анархистите срещу царя в Арабаконак през 1925 година, за което си спомня бае Славе, го кара да извика в съзнанието си и друг факт, свързан с Арабаконак – обира на турската хазна през 1872 г. Точно този факт подтиква бае Славе да се замисли над проблема за кръговрата на историята. В нашата история Арабаконак става емблема на провала, на безразсъдството и на трагичните за народа ни обрати – там се разиграват ключови събития, които, макар и да са породени от различни обстоятелства, имат аналогичен край. Съпоставките между тях, които прави героят на Русков, го води до интересни изводи. Участниците и в едното, и в другото са четници, а провалът на техните организатори унищожава неща, създавани с години и с цената на множество лишения и изпитания – рухва революционната мрежа на Левски и Военната организация на БКП на Коста Янков. Славе прави още едно поразяващо го откритие – то е свързано с посоката, от която идват четниците: тези на Димитър Общи идват от север, а тези на Героя – от юг, т.е. сякаш двете събития очертават кръг, в който е заключена драматичната съдба на България – „местото хем е същото, хем е съвсем различно, понеже вече има цел кръг, описан зад него“ (Русков 2017, т. II: 78). Името на Коста Янков пък отключва у Слави нови посоки на мислене. Коста Янков е племенник на Райна Княгиня, която ушива знамето за въстанието през април 1876 г. Покушението срещу царя също става

през месец април (през 1925 г.) – отново две събития, които завършват неуспешно и в които по един или друг начин се оказва замесена Москва. И отново кръг – от април до април – кръг, в който са побрани възходите и паденията на човешкия дух, Съ-творението и Разпятието (няма как, разбира се, бае Славе дори да подозира, че оттук насетне април ще продължава да играе важна роля в бъдещия исторически и обществено-политически календар на България², още по-малко би могъл да знае, че един голям поет ще го нарече „най-жестокия месец“³). Колкото и наивни да са размишленията на бае Славе, те всъщност извеждат на преден план проблемите за неизбежните напрежения между природно и културно, между време и вечност, между идеализъм и идеология.

Романът на М. Русков стои особено близо до романа на Хр. Карастоянов „Една и съща нощ“. И двата осмислят политическата обстановка в България и сътресенията, които разклащат българската нация след Първата световна война, преврата срещу Стамболийски, Септемврийското въстание, ЗЗД. И в двата романа специално място е отделено на действията на анархистите. Романът на Карастоянов обаче се фокусира върху големите личности на 20-те, които избират да застанат на различни страни – на страната на справедливостта (Гео Милев, Георги Шейтанов) или на страната на властта (Никола Гешев). В „Чамкория“ М. Русков извежда напред фигурата на Анастасия Касабова – майката на Гео Милев. Търсейки изчезналия си син по затворите, тя „случайно“ попада в омнибуса на бай Славе. Тази среща ражда един от ключовите монолози на героя, в който той разсъждава върху справедливостта, стойността на човешкия живот, престъплението, неспособността да се противопоставим на по-силните. Славе Желязков се връща назад във времето, когато е отведен от двама полицаи за справка в Дирекцията на полицията. Ужас е първоначалното чувство, което обзема героя, защото привикваните за справка никога повече не напускат сградата. За разлика от тях Славе не просто излиза отново, но и бива „купен“, за да обслужва плана на управляващите – неговият омнибус започва да извозва убитите хора, уличени като „противодържавни елементи“. Така

² Както посочва Г. Господинов, „ние сме обречени гръбнакът на българската история да бъде априлски...“ (Господинов, Г. – в. Дневник, Анализи I Нов (из)ход, 2 април 2002 - www.dnevnik.bg/analizi/2002/04/04/36268_nov_izhod/)

³ Вж. по-подробно Протохристова, Кл. От „благите дъждове“ и „топлия зефир“ до „най-жестокия месец“ – за литературните тематизации на април. – Литературен вестник, 2012, бр. 1, 11 – 17.01.2012, с. 12 – 13 – http://www.bsph.org/members/files/pub_pdf_1249.pdf

бай Славе (неволно) става съучастник в саморазправата със заподозрените като участници в атентата в църквата „Св. Неделя“. Когато научава коя всъщност е Анастасия Касабова, у Славе се отключва и споменът как е возил в омнибуса си Гео Милев. Това го кара да я заговори, но и го навежда на сковаващата мисъл, че Гео Милев не е жив и че вероятността да е превозвал и неговото мъртво тяло, е голяма. В „Една и съща нощ“ повествователят демонизира до краен предел образа на Н. Гешев, чието име е изцяло свързано с въпроса за това кой е отговорен за смъртта на Гео Милев. Гешев е показан като студен бюрократ и безкомпромисен преследвач на „виновници“, като машина, която изпълнява безумоворъчно възложените му от държавата задачи. Лишен от съчувствие и великодушие, Гешев допуска убийството на Милев. Както може да се види и в двата романа, той не се трогва от многобройните молби на Мила Милева (в „Една и съща нощ“) и на Анастасия Касабова (в „Чамкория“) да получат някаква информация за техния Гео. В книгата на Карастоянов се усеща повествователният упрек към извършените от Гешев престъпления, у когото до края не проговаря съвестта. В романа на Русков още по-малко би могло да се очаква съвест у убийците, тъй като в техните представи хората са сведени до бълхи, които пъплят по земята, а непознатият човек – до „излишен досадник“, „едно число“ (Русков 2017, т. II: 21). И понеже светът е пълен с непознати, защото не можеш да познаваш всички, затова е много лесно да премахнеш някого, тъй като той не е човек, а „едно общо понятие“ (Русков 2017, т. II: 21). Такъв се явява руският император за латвийците (Русков 2017, т. II: 21), такъв е според разсъжденията на бае Славе и Гео Милев за своите убийци: „Непознатият човек е празен звук, дума без значение“ (Русков 2017, т. II: 22). Ето защо в „Чамкория“ вината за убийствата се понася не от виновниците за тях, а от един обикновен човек, въвлечен в престъпленията по стечение на обстоятелствата. Главният герой не намира сили да се противопостави на полицейските власти. В същото време обаче съвестта му непрекъснато се сблъсква със страха – макар да си дава сметка колко злоещо е ставашото в полицията, макар категорично в себе си да отрича насилието и смъртта, бае Славе остава в примката на страха за собствения си живот. Ако Н. Гешев е държавният служител, представляващ силните на деня, студеният човек с ясна представа какво трябва да се свърши, без да се разкъсва от противоречия, то бай Славе е човекът, който няма как да намери оправдание за делата си с думи като „дълг“ и „служба“. Героят усеща тежестта на случилото се, а преживяното му дава поредния житейски урок – справедливостта и почтеността често биват в разрез с

понятия като народ, партия, класа, съсловие (Русков 2017, т. II: 22), с помощта на които се оправдават злосторства.

Романът на М. Русков води диалог и с други романи. Освен в романа на Хр. Карастоянов „Една и съща нощ“, за който вече стана дума, стриктното спазване на законите е обща тема в романите „Кротките“ на Ангел Игов и „Бежанци“ на Весела Ляхова. Но докато „Чамкория“ осмисля събитията от 20-те години на XX в. и действалия по онова време Закон за защита на държавата, то „Кротките“ и „Бежанци“ разглеждат последиците от друга наредба закон, имаща задачата да съди участниците, довели страната до Втората световна война. Това е наредбата закон, ратифицирала т. нар. Народен съд. Въпреки това и „Кротките“, и „Бежанци“ остават свързани с 20-те години на XX в., защото в тях непрекъснато новият закон се оглежда/сравнява със ЗЗД – двата закона поразително си приличат въпреки различните идеологии, които споделят управляващите. В романа на М. Русков Законът за защита на държавата е иронично снижен отново чрез размислите на главния герой – бай Славе така и не успява да разбере от кого точно този закон ще защитава държавата, защото, ако ще я защитава от враговете отвън, това не става със закони, а с оръдия, а ако ще я защитава от враговете вътре, респ. от собствения ѝ народ, то тогава какъв е смисълът да има такава държава? Законът всъщност е нужен, за да плаши опозицията, а не за да се избиват хора с него. По този закон са убити трима души, размишлява бай Славе, другите са убити и обявени за безследно изчезнали. Държавата има армия, полиция, тайни служби, Закон за изстребление на разбойниците, съдилища, затвори. За какво им е този закон? В размислите си бай Славе в крайна сметка стига до извода, че законът защитава държавата не от целокупния български народ, а от „противодържавни елементи“, които искат да я разрушат и да свалят насилствено властта. Героят стига дотук с разсъжденията си, които отговарят на неговия интелектуален потенциал и на житейския му опит. Романи като „Кротките“ и „Бежанци“ разказват онова, за което героят на Русков дори не подозира – че все пак ще дойде време, в което нещата ще се обърнат, двадесет години по-късно политическите сили ще потърсят възмездие за всички онези безследно изчезнали, за осъдените без съд и присъда. В романа на Русков (както и във „Възвишение“) водеща е гледната точка на обикновения човек, който знае какво е добро и зло и който въпреки противоречивостта на собствените си действия може да направи извода, че човешкият живот е по-важен от всякакви идеологии, от всякакви политически конюнктури и манипулации.

Романът на М. Русков отключва асоциации и с един друг роман – „Ех Oriente Lux. Фердинанд и мечтата за Константинопол“ на Ст. Бакърджиев. Романът на Бакърджиев се съсредоточава върху историята на България от периода на управление на Фердинанд Сакскобургготски (1887 – 1918) и отношенията между Фердинанд и министър-председателите Ст. Стамболов и К. Стоилов. Общото между двете книги е схващането за Фердинанд като за чужденец, който така и не успява да се доближи до българския народ. Макар да не е направен целенасочен паралел между политиката на Фердинанд и тази на Борис, в потока от мисли на бай Славе („Чамкория“) ясно се долавя предпочитанието на този герой към Борис, тъй като за разлика от Фердинанд Борис успява да усети народа си, неговите проблеми. Обяснението е наивно, но се докосва до истината за царя – той все пак с едното си око е българин, „а с другото чужденец“, но с българското си око вижда ясно кое как е, кое е правилно и кое – не (Русков 2017, т. I: 97).

Изкушаващо е през романа на М. Русков да погледнем и към романа на Ев. Иванова „Фото Стоянович“. Снимането на няколко пъти се появява като мотив в книгата на М. Русков, а фигурата на фотографа (както и на човека от другата страна на обектива) се оказва двулика. Във „Фото Стоянович“ съдбоносните думи на Раковски към Карастоянов – „на революцията ще ѝ трябва фотограф“ (Иванова 2008: 25), отреджат важна роля на фотографа, който трябва да запагети големите фигури на епохата. В романа на М. Русков човекът зад обектива е ангажиран с друга задача – той работи в градоначалството като полицейски фотограф, който прави снимки за легитимация. За разлика от „Фото Стоянович“, в който значение се придава на снимките само на „най-важните личности“, в „Чамкория“ фотографването има за цел да запечата лицата на всички – и известни, и неизвестни, защото бързият и изненадващ ход на общественно-политическите събития често извежда на пръв поглед неизвестните във водеща позиция (в романа „Пролом“ на П. Маринков пък трябва да бъдат запечатани лицата на обикновените хора, които с труда си правят нещо велико за целия народ – железницата).

Първата среща на бай Славе с фотографа е в омнибуса, когато той се връща от снимки на крепостта Урвич. Фотографът предлага да снима всички пътници от омнибуса. Това е снимката, вдъхновила години по-късно самия писател и превърната в корица на книгата. След като заснема пътниците, фотографът се настанява до мистериозния човек с костюма, когото Славе не може да се сети откъде познава, но когато отново ще срещне по време на последния си курс до Чамкория.

Снимката и снимането се появяват втори път в повествованието като част от семейния спомен на Славе, който води близките си във фото „Кайро“ (Русков 2017, т. II: 144).

За трети път мотивът за снимането се появява в края на романа заедно с повторната поява на фотографа, който се оказва агент на Обществена безопасност. Подозренията на бай Славе, че фотографът е дошъл да прави снимки, за да ги сравни със снимките на лицата, които се издирват от властта, се оказват верни. Лесно шофьорът разбира и кой точно от неговите пътници е сред издирваните. Използвайки различни хитрини, той успява да предупреди Алекси Джина и да му даде шанс да избяга, без да предполага, че така предстои да преобърне собствената си съдба – по ирония на съдбата героят препотвърждава личната си теза, че българинът прави все грешни избори.

И отново пред снимки Славе се изправя, влизайки в реновирания хотел на Радев в Чамкория, снимките са заменили окачените преди това по стените рога. Това са фотографии на непознати хора, заснети още преди войните. Една конкретна снимка от миналото провокира героя да поразсъждава върху позата при фотографирането и психологията на хората, застанали пред обектива. Разглеждайки снимката, на Славе му се струва, че сякаш започва да долавя мислите на запечатаните на снимките лица. Оттук се ражда и прозрението на главния герой, че хората от миналото, с различните си професии, произход, характери (добри, лоши, достойни, подлеци или използвачи, работници, селяни, чиновници, богаташи...) гледат към хората от бъдещето с някакво послание. Във „Фото Стоянович“ позата, в която застават идващите в ателието, до голяма степен трябва да прикрие тяхната истинска същност – повечето от тях не са герои и нямат нищо общо с революцията. В „Чамкория“ според героя заставащите пред обектива избират такава поза, чрез която да се опитат да обърнат най-добрата си страна към човека от бъдещето, онзи далечен непознат, към когото гледат с доверие и надежда. Те са обърнати не към фотографа, а към „некой вътре в самия обектив, некакво невидимо присъствие, непознатото лице на градящия свят, човекът от утрешния ден, от безкрайния още неизтекъл поток на времето (Русков 2017, т. II: 225). Повечето от тези хора вече са си отишли, но в снимката завинаги е запечатана тяхната надежда, че „бъдещето ще е по-добро, по-добро от тех и от техното време“ (Русков 2017, т. II: 224). Със заставането пред обектива лошите им избори, злонамерените им помисли, малодушието им някак се стопяват, остават на заден план. Напред излиза само надеждата, че могат да са по-добри. Снимката прехвърля своеобразен мост между поколенията на цяла

една нация. С добронамерения си поздрав от миналото фотографията става символ на вярата в доброто, което би могло да спаси света. Ако едно поколение не успее да оправдае тази вяра и това очакване за промяна, отговорността преминава към следващите поколения. И така винаги има спасение, защото винаги има надежда.

В този смисъл „Чамкория“ поставя проблем, който експлицитно или имплицитно присъства във всички текстове, осмислящи историята – за следата, която се надяваме да оставим след себе си. Романът на Русков, говорейки за много и различни неща, всъщност ни кара да се замислим за пропуснатите шансове да постъпим правилно не според някакъв държавен закон, а според един друг закон, който е по-висш – закона на собствената съвест. „Чамкория“ на М. Русков, както и останалите разгледани дотук романи извикват във фокуса на вниманието си не само големите исторически личности и събития, но и фигурата на обикновения човек, който сякаш нищо не може да промени в хода на тези събития. Точно „Чамкория“ обаче някак между другото подхвърля идеята, че обикновеният човек би могъл да промени много неща, стига да поиска и стига да направи правилния избор в правилния момент. Именно това подхранва и надеждата, че следващите поколения, научили уроците на историята, ще бъдат по-добри и ще имат смелостта да постъпват честно и справедливо.

ЛИТЕРАТУРА

- Бакърджиев 2010:** Бакърджиев, Ст. *Ex Oriente Lux. Фердинанд и мечтата за Константинопол*. [Bakardzhiev, St. Ex Oriente lux. Ferdinand i mechtata za Konstantinopol.] София: Фондация „Развитие XXI“, 2010.
- Господинов 2002:** Господинов, Г. Нов (из)ход. [Gospodinov, G. Nov (iz)hod.] // *Дневник, Анализи* I, 2 април 2002 <www.dnevnik.bg/analizi/2002/04/04/36268_nov_izhod> (17.04.2024).
- Иванова 2008:** Иванова, Е. *Фото Стоянович*. [Ivanova, E. Foto Stoyanovich.] София: Балкани, 2008.
- Игов 2015:** Игов, А. *Кротките*. [Igov, Sv. Krotkite.] Пловдив: Жанет 45, 2015.
- Карастоянов 2014:** Карастоянов, Хр. *Една и съща нощ*. [Karastoyanov, Hr. Edna i sashta nosht.] Пловдив: Жанет 45, 2014.
- Ляхова 2013:** Ляхова, В. *Бежанци*. [Lyahova, V. Bezantsi.] Пловдив: Жанет 45, 2013.

Натев, съст. 1987: Натев, Ат. Слава. [Natev, At. Slava.] // *Божествен размирник*. София: Български писател, 1987, с. 45.

Протохристова 2012: Протохристова, Кл. От „благите дъждове“ и „топлия зефир“ до „най-жестокия месец“ – за литературните тематизации на април. [Protohristova, Kl. Ot „blagite dazhdove“ i „topliya zefir“ do „naj-zhestokiya mesets“ – za literaturnite tematizatsii na april.] // *Литературен вестник*, 2012, бр. 1, 11 – 17.01.2012, 12 – 13. <http://www.bsph.org/members/files/pub_pdf_1249.pdf>, (2.04.2020).

Русков 2011: Русков, М. *Възвишение*. [Ruskov, M. Vazvishenie.] Пловдив: Жанет 45, 2011.

Русков 2017: Русков, М. *Чамкория*. [Ruskov, M. Chamkorია.] Пловдив: Жанет 45, 2017.

DOI 10.69085/ntf2025c023

**„ПРАЖКИТЕ“ РАЗКАЗИ НА ДИМО ПЕТРОВ СЯРОВ
(1888 – 1965)**

Марцел Черни
Славянски институт при Чешката академия на науките

**THE “PRAGUE” STORIES OF DIMO PETROV SYAROV
(1888 – 1965)**

Marcel Černý
Institute of Slavonic Studies of the Czech Academy of Sciences

marcel.cerny@slu.cas.cz

The article is focused on the work of the forgotten novelist and playwright Dimo P. Syarov. He made his debut as a novelist, but already during his studies in Switzerland (1909 – 1911) he began to write travel stories with surprising punchlines set in Germany, Austria and also in Prague. Although being often neo-romantic love sketches, these short prose pieces also thematized mysterious events and depicted various strange human types or shocking situations. Syarov took these impulses from the Bulgarian diabolists. A special place in Bulgarian-Czech literary relations occupies his original book *Zlatna Praga. Kartini i predaniya* (*Golden Prague. Paintings and Legends*, 1934).

Key words: Bulgarian-Czech literary relations, Czech topoi in Bulgarian literature, Prague genius loci, diabolism, mysterious and supernatural motifs

Мотивите да напиша този информативен текст, са свързани с желанието да се върнем към забравеното, но през последното десетилетие пак спорадично припомним¹ белетристично творчество на Димо П.

¹ През последните години името на Сяров се среща напр. на страниците на списанието *Литературен свят* (Сяров 2015; Георгиев 2015; Сяров 2016), а в пътеписната антология *Българските визии за Европа, обединеното отечество и войната (1930 – 1945)* се появиха негови текстове за Македония и Гърция (Сяров 2023).

Сяров (за него виж Константинов 1941; Урбан 1978; Блажева 1982; Георгиев 2015; Аноним 2021; Неделчев 2023), който допринася в значителна степен за развитието на българо-чешките културни контакти както в междувоенния период, така и след септемврийския преврат от 1944 г. И тъй като неговите най-добри белетристични творби с чешки мотиви са създадени в периода преди преврата, основният фокус ще бъде именно върху тях.²

Сяров навлиза в литературата като романист с дебюта си *Песента на Пана* (Сяров 1914; Сяров 1920), който Йордан Маринополски (1874 – 1924) оценява положително в рецензията *Едно събитие в литературния ни живот*, добавена като предговор към второто издание на романа:

Тази, станала почти банална, история за човека и „сврхчовека“ е разработена без да се чувства влиянието на модерните писатели, без да се усеща оня лъх на книжно мъдруване, какъвто вее от много прехвалени наши произведения. По всичко се вижда, че Димо Сяров е гребал с пълни шепи от живота; той не иска да ни натрапва предвзети теории за доброто и злото в човешката душа, а ни прави свидетели на важни преживявания и като един истински мъдрец ни вдъхва чувство за трагизма на човешкия живот, чувство за широка търпимост.

Димо Сяров проявява едно познанство на човешката душа, което поразява у един начинаещ писател.

(Сяров 1920: III – V)

В по-нататъшното си творчество Д. Сяров се насочва към кратките прозаически жанрове. След като защитава докторат по политическа икономика в Цюрих, започва работа като служител във фирма, която търгува из цяла Европа, и пише пътеписни разкази в стилистиката на неоромантизма с необичайни поанти, а мястото на действието е в Хамбург, Берлин, Виена, Цюрих, Будапеща или Прага. Въпреки че

² Чешката рецепция на автора ще бъде разработена в самостоятелно изложение, публикувано на друго място. По-конкретно ще стане дума за открития ръкописен превод на успешната по онова време пиеса *Zvony svatého Klimenta*, посветена на живота на възрожденския писател Григор Пърличев. Зденка Ханзова (1908 – 1958) прави превод на пиесата (ок. 1948 г.) по третото преработено издание на *Камбаните на свети Климент* от 1943 г. (1. изд. 1929 г.), но след конфликта между Сталин и Тито поставянето на сцена става невъзможно (македонците обявяват Пърличев и за свой автор) и така ръкописът остава в Института за изкуство – Театралния институт (Institut umění – Divadelní ústav) в Прага и досега нищо не се знаеше за него.

често това са нахвърляни любовни сюжети, тези кратки текстове (написани под влиянието на отзвучаващия диаболизъм) неведнъж тематизират ужасяващи събития, обвити в тайни, описват както различни причудливи човешки типаж, така и странни и шокиращи обстоятелства.

Първата книга с тази нова жанрова насоченост, озаглавена *По белия свят* (Сяров 1924), с експресивните илюстрации на Сирак Скитник (1883 – 1943), съдържа както разкази от немскоезични страни (напр. Берлин носи конотациите на предимно негативните явления от ежедневието в немската столица, каквито са неморалността, промискуитетът, непостоянството в краткотрайните връзки между хората, които обичайно имат трагичен край³), така и множество кратки белетристични текстове от пътуванията на Сяров до Прага. Пространството в пражките разкази на писателя е конструирано през стереотипната митологизирана представа за величественото, богато и красиво място, но същевременно и тайнствено до призрачност; цветът на златото добавя „блясъка“ на града, като този цвят става емблематичен и за младата горда република (устойчивият епитет, *epiteton constans*, „златна“ в изображението на Прага насочва назад към Възраждането, а в чешката литература се е наложило благодарение на Карел Х. Маха и неговите наследници⁴). Градът привлича Сяров с докосващите небето широки пространства („Прага на стоте кули“), той открива, че е космополитен и същевременно братски, славянски, а това съществено го оразличава (положително) от Берлин, Будапеща, Цюрих или Виена.

³ Виж напр. финала на разказа *Отмъстил* (Сяров 1924: 34): „Тя не искала да чуе за нищо. Вчера за последен път той на колене пълзял пред нея и с разплакани очи я молил да се завърне при него. Но тя, вместо отговор, заповядала на слугите да го изхвърлят на вѐн. Тогава той решил, че не може така, че тук трябва да има правда! И в името на тази правда, той я застрелял върху стълбата на хотела, като животно, заболяло от опасна зараза“.

⁴ Образът на „Златна Прага“ битува и в белетристичните произведения на лужишкосръбски автори, както констатира полският литературовед Томаш Дерлатка в изследването си *Z problemów stereotypizacji locusów zdarzeń fabularnych w utworze narracyjnym: „Praga“ w narracjach serbołużyckich* (Дерлатка 2005); златният атрибут на Прага за първи път се появява в лужишкосръбска среда в поезията, като пряка заемка „от самосътворения образ на Прага, създаден в чешката литература“ (в оригинал: „z autokreacyjnego obrazu Pragi wygenerowanego w czeskiej literaturze“ – Дерлатка 2005: 240) – тук бих добавил: още през Възраждането в романтическото творчество на К. Х. Маха; за „Прага на стоте кули“ и „Златна Прага“ срв. още Мишел 2009: 171; Русева 2020: 188; Русева 2022: 138.

Първият текст в цитираната книга от 1924 г., ситуиран в Прага, е пародийно-диабolistичният ⁵ разказ *Призраците на Прага* (Сяров 1924: 39 – 41; препечатано също в: Сяров 1963: 16 – 18), писан в духа на фантастиката на Светослав Минков. Разказвачът свързва три спиритистки истории в една цялост, а подходът му е сходен с разказа на Минков *Къщата при последния фенер* – разкрива как днес вече никой не се страхува от призраци. Прологът напомня персонажа на мъртвия монах с избодени очи. Като че ли в Прага живеят хора, които са се срещали с фантома и са разговаряли с него, както пияницата, който е искал да го изпрати при очен лекар: „– Още утре идете при лекаря Х. Той е най-добрият специалист в града по очните болести. Той навярно ще ви помогне. А този, който ви избоде очите, дайте го в съд“ (Сяров 1924: 39).

Из нощна Прага се разхождат и призраци, с които модерната медицина не може да се справи, като например обезглавения рицар, който язди измършавяла трикрака кранта и отсечената му глава се поклаща в ръцете му.

От своя страна модерното време си отмъщава на мелничаря от Вишеградското гробище, който обикаля из нощните улици с конски впряг – всяка нощ полицаят безцеремонно го предупреждава да не превишава с конете си скоростта от пет километра в час:

– Приятелю, нас малко ни интересува дали си призрак, или не. Минаха отдавна времената, когато ти заповядваше тук и дереше кожата на бедните. Сега ние заповядваме. Ще караш с бързина пет километра в час! [...] И без да се грижи за нарежданията на полицията, призрака [!] лудо шиба запенените коне и като стрела се пониса към бреговете на Вълтава, за да спасява заровеното си злато.

(Сяров 1924: 40)

Последният призрак е рицарят Далибор от Козоеди (неговата геройска смърт е вплетена в либретото в прочутата едноименна опера от Бедржих Сметана), чийто неспокоен дух е осъден безплатно да свири от кулата Далиборка печални мелодии на тъжна цигулка пред посетителите на Пражкия замък Храдчани. Не е изненада, че и от чужбина проявяват интерес към такъв виртуоз (по минковски емблематично – дори от Америка!), въпреки че излиза наяве, че няма какво да му предложат:

⁵ За хронологическото етапизиране на българския диabolизъм вж. Узунова, ред. 2018; Черни 2023; Черни 2024.

Казват, че един импресарио предложил на рицаря обиколка в Америка. Призракт любопитно попитал:

– Приятелю, нас ни трябва, преди всичко, обстановка. Там имате ли старинни кули, с подземия, кладенци и ровове?

– Нямаме.

– А имате ли предания?

– Нямаме.

– А имате ли прости и наивни хорица, които още да вярват в призраци?

– Нямаме.

– Тогава за какъв бяс съм ви потрябвал, троснато отсекъл призрака [!] и се шибнал в черното око на кладенеца до кулата.

(Сяров 1924: 41)

Фантомът на непокорния обезглавен рицар, който настройва селяните срещу господарите, за което е езекутиран, завършва⁶ по-добре от призрака в Минковия пародиен разказ *Къщата при последния фенер*, който ужасен от факта, че никой не се страхува от него, скача в езерото и се самоубива.

Разказът легенда с диaboлистични елементи *Окото на дявола* отвежда читателите до гроба на св. Вацлав в катедралата на св. Вит (у Сяров – „св. Гюи“), разказ, в който очевидецът води читателите на свято и бъдещо ужас място:

Аз видях страшното око на дявола. Видях го, как неканено, нахално надничаше в една царска гробница – в гробницата на свети Вацлав.

В молитвено смирение, аз седях на простата, проядена от червеи дървена скамейка, върху която през дълги векове са почивали, унесени в топла молитва, морните тела на богомолци.

(Сяров 1924: 42)

Разказвачът е изумен от украсата на катедралния параклис на св. Вацлав, често се опитва да улови красотата на паметниците като в репортаж, но допуска фактологически грешки и недобросъвестност към историческата истина. Например предполагаемият художник Гранах е авторът на олтара на св. Вит с Дева Мария и светиците Лукас Кранах Стари. И на друго място св. Вацлав е наречен цар, тоест крал, въпреки че е от княжески род. А братоубийството на Вацлав от ръката на Болеслав не се е случило в катедралата, както го описва Сяров, а в Стара

⁶ По Мария Русева присъствието на призрачното – фактически диaboли(сти)чното – в разказа, което би трябвало да се рецепира като ужасно, страховито и заплашително, „е насмешливо възприето като ежедневно, нормално и познато явление, което следва да забавлява и разнообразява живота в Прага“ (Русева 2022: 141).

Болеслав – без съмнение бронзовото клепало с форма на лъвска глава с халка провряна през устата, което вече виси на входната порта, обкована с метал, според легендата идва от портата на староболеславския храм на св. Климент и вероятно е онова клепало. Св. Вацлав най-вероятно се е хванал за него, бягайки от своя брат убиец, и по тази причина по-късното е било пренесено в Прага.

Векове по-късно, след като гробницата на убития Вацлав е била изградена, като неканен гост се е появил самият дявол (авторът в разказа разработва най-симптоматичния образцов мотив на диаволизма, макар че ужасяващото е разобличено чрез анализа с множество „реалистични“, исторически аргументирани детайли) – по-точно върху един от полираните скъпоценни камъни във формата на лице с отблъскващо лицемерна гримаса:

Когато излъсквали една от аметистовите плочи за царската гробница, в нейните наслоения се открил един изкривен в злобна усмивка образ. В искрящите му очи светяла зловеща радост. Да се разцепи на две една братска, увенчана с царска корона глава, нима това не е едно възхитително дяволско дело? Не, той имал повече право да наднича в тази царска гробница, отколкото всички небесни светии. И дявола [!] нахално пъхнал озлобения си образ в сините наслоения на аметиста. [...] И в тази гробница ще остане само той да се надсмива над гроба на нещастния цар.

И моите свити от болка устни, неволно отрониха проклятие:

– Да беше се провалил в дъното на ада, ти ненавистен и нежелан дявол!
(Сяров 1924: 44 – 45)

Почитта си към *genius loci* на „града със стоте кули“ Сяров изразява в пътеписната си новела – хрониката (или пътеводител в проза) *Златна Прага. Картини и предания* (1934). Приключението на разказвача в Прага е провокирано от телеграма, в която колегата, пътуващ заедно с него, се извинява, че е бил задържан във Виена заради неочаквани обстоятелства и затова ще може да стигне до Прага едва след десет дни. В този момент се ражда планът в настъпилата пролука да се опознае по-отблизо старопрестолният средновековен град. Личният пролог в пражката „новела“ е изпъстрен (както предполага един туристически пътеводител) с исторически и топографски пояснения за етимологията на названието на града, както и за архитектурните промени на доминантните сгради. Подобно на събеседника разказвач на Бай Ганьо, натоварен с функцията на пикарото (шегобиеца, лукавия провинциалист), чиито „постъпки“ обогатяват разказваното с хумор

като подправки, се появява тайнственият Кочо. Сяров въвежда Кочо в сюжета по следния начин:

Влезе моя [!] съотечественик Кочо. Той бе от ямболските села и беше дошъл в Прага да продава тютюните на някаква южно-българска кооперация. При все това той не бе счел за нужно да замени бозавите си потури с граждански дрехи. Кочо държеше в ръката си омачкания лист от гостилницата на хотела. Погледнах го с усмивка:

– Пак ли не можеш да прочетеш, какво си ял.

Кочо се почеса зад ухото:

– Нали ме знаеш, проста глава съм.

– Защо ти трябва да си отбелезваш, какво си ял тук?

– Да го чета в кръчмата на село. Нека берат скомина.

Прочетох посоченото ястие:

– Английски кълцан котлет съ[с] сос тартар.

Кочо си го записа в тевтерчето:

„Името му хубаво, но щях да си забълвам червата. Месото беше съвсем сурово.“

(Сяров 1934: 11)

Когато разказвачът заедно с Кочо тръгват към пражкия шантан „Алхамбра“⁷, потуриите на селянина и балканските мустаци привличат леките жени на среднощния Вацлавски площад, които досаждат на екзотичния турист, но Кочо е в състояние веднага да се отърве от тях, като дава да се разбере, че „няма счупена пара“. В „Алхамбра“ българите са гледали кабарето *Отравяме като никотин!*, което разказвачът е избрал специално поради страстта на Кочо към тютюна. Цялото представление е описано детайлно като авангардистка танцова гротеска: от гигантска кутия за пури, върху която се опират два огромни димящи чибука, са започнали да излиза дванадесет красиви девойки...

Представлението провокира интереса на Кочо и към други кабарета, а разказвачът вметва остроумно, че знае за едно „светотатствено“ заведение, разположено в някогашна църква: оркестърът, както става

⁷ Преди това авторът е развил същата тема в разказа *Кабаре Алхамбра* (Сяров 1929: 47 – 52). Основният сюжет е съсредоточен върху привидното спасяване на изпаднала в беда пражка красавица, когато разказвачът ѝ помага да се махне от кабарето, защото я дебне убийствено ревнивият ѝ съпруг, но в крайна сметка съпругът залавя и двамата и разказвачът трябва да плати за скандалните си постъпки; впоследствие се оказва, че съпружеската двойка се е сговорила да измъкне пари от наивния чужденец за собствените си общи разходи. Този мотив е уникален, защото улавя отвърнатото, скрито, враждебно лице на един иначе възхитителен и очарователен град.

ясно, свири в предната част на олтара, а ако случаен посетител повдигне зелената завеса зад сцената, ще разкрие монументалната статуя на Разпнатия, който със сигурност би си запушил ушите, ако неговите ръце не са били приковани към кръста, „за да не слуша варварските, цинични куплети, които негър пее под самия му нос“. В този момент двамата герои забелязват една доста угледна съседка. Заговарят я, вечерта тече приятно, а анонимната чехкиня се оказва Людмила, коректорка в престижен вестник и същевременно тяхната нова екскурзоводка из Прага.

На другия ден тримата се срещат край Карловия мост. Съставна част от разказа на Людмила са множество пражки реалии и истории: става дума за Петер Парлер и личния знак на Вацлав IV – „леденото птиче в любовния възел“, на статуите на светците по моста, включително и Голготата (св. Кръст) с еврейски надпис, за споровете между католиците и протестантите, за св. Ян Непомуцки и мястото, откъдето е бил хвърлен във Влтава, та дори и за свирепия турчин и стареца мъченик в окови, които са част от скулптурната група на св. Ян де Мата, Феликс от Валоя и Иван; този артефакт е повод за авторовата патриотична въздишка с актуално политическо (най-вероятно антихитлеровско) съдържание:

Вътре в кулата горчиво плачеше окован въ[в] вериги старец. Людмила го посочи:

– Видите ли? Не сме забравили да поставим на моста и вас, българите. Погледнах я очудено:

– Искате да кажете, че този старец представлява нас българите?

– Да, този старец представлява всички тогавашни поробени от турците славяни, включително и вас българите.

Погледнах наново плачещия старец:

– И днес продължавай да плачеш измъчено, благородно старче. Турчинът се махна, но пред затвора ти застана друг по-жесток от него хищник.
(Сяров 1934: 26)

В следващите глави са представени още забележителности, свързани с Храдчани и с други места: Владиславската зала, Испанската зала, храмът на св. Иржи, Златната уличка, кулата Далиборка и много други. Споменати са също така значими личности от чешката история, като например Карел IV (на него е посветена главата за Карлщайн, която е единствената част, ситуирана извън пределите на Прага), „добрият и мъдър“ (Сяров 1934: 45) президент Томаш Гарик Масарик, Рудолф II, „един от нашите най-просветени владетели“ (Сяров 1934: 49), Йехуда бен Бецалел, по-известен като Раби Льов, прочутият църковен рефор-

матор, религиозен мислител и учен Ян Хус или трагично убитият Албрехт от Валдщайн, известният благодарение и на трилогията *Wallenstein* от Шилер предводител на имперските армии в Европа по време на Тридесетгодишната война, „най-гениалният мошеник, когото е раждало племето ни“ (Сяров 1934: 71).

Цялата поетична обиколка из Прага, продължила няколко дена, завършва с главата с недвусмисленото название *XIV. Раздялата*, тъй като колегата на разказвача пристига от Виена в чешката столица, а авторовото алтер его на следващия ден трябва да се завърне в София. Но преди отпътуването си осъзнава, че е влюбен в Людмила. Ако любовта им бе взаимна, можехме да установим, че става дума за заиграване с актуалния по онова време читателски вкус, който очаква любовен хепиенд в белетристиката. Сяров обаче решава финала на сюжета по друг начин – Людмила наистина се омъжва, но щастливият жених ще бъде неин колега от вестника, когото тя обича отдавна и за да го накара да ревнува и да провокира решението му, тя се възползва от влюбения българин само с провокативен флирт.

Критиката по това време – в рецензията на Димитър Борисов Митов (1898 – 1962) – оценява европейската духовна принадлежност на Сяров в белетризирания пражки пътеводител и сполучливите кратки прозаически жанрове – разказа, комбиниращ принципите на репортажа с фантастично-легендарното фабулиране (макар че панорамните литературни обзори, които излизат в официозните политически периодични издания сякаш игнорират творчеството на автора, тъй като Сяров не принадлежи към нито една идейна група или печатен орган). Сяров не е високомерен в своята европейскост, напротив – в подхода му, който често е иронично хиперболизиран, може да се разкрият сходства със Светослав Минков и „self-made-man“ поведението (стремежа да изградим себе си от нулата, да забогатеем и да станем влиятелни хора):

На много места дори той иронизира майсторски европейците и тяхната малко уморена цивилизация. Димо Сяров може смело да прави това, защото европейската среда му е твърде близка, той се е срастнал с нея и отношението му не е отношение на културен п[ар]веню. Напротив, той чувства в себе си достатъчно духовитост, за да очертава ред слабости у инък тъй надменните европейци.

(Митов 1935: 5)

Прага у Сяров се явява като магическа, изпълнена с приказки и легенди, описана е с афинитет към всичко древно и необикновено, покрито със скъпоценната патина на отминалите векове и събития. В кни-

гата *Златна Прага* въображението се смесва с хронологически подредена конкретност, която има за своя основа репортажа, а в света на легендите и преданията навлизат реални исторически личности с техните житейски перипетии и действителни постъпки. Оживлението на модерната метрополия се прокрадва рядко и незабележимо в тази стилизирана организация – като проблясване на електрическо осветление, като далечно ехо от танцова музика или с беглите споменавания на хотела, кабарето, цигарата, джаза, футбола или сладкарницата. Разказвачът на Сяров не е единствено страничен наблюдател, както и не е прекалено взискателен научен специалист, а преди всичко забавен екскурзовод и познавач на пражките митове, благодарение на които читателят е майсторски привлечен към самия град.

От художествена гледна точка, а и поради имагологичната си релевантност споменатата книга е сравнима само с репортажния роман *Споржиров* на Георги Караславов (Караславов 1931; за връзката на автора с Чехия вж. Ханзова 1952), одически приповдигната стихосбирка на Кирил Христов *Симфонията на Прага*⁸ (ръкопис от 1932 г.; издадена със заглавието *Каменният блян на Прага* в сб. *Вълнолом* от 1937 г.), с неговата пиеса в ръкопис *Майстор и дявол* (1935/1936), която е ситуирана в Прага по времето на Карел IV (за драмата вж. по-подробно Черни, Хронкова 2022), с някои стихове на Люба Касърова (с чешка жилка), която в Чехия е известна с изданието с избрани текстове *Hlasý z básnického díla* (*Гласове от поетическото творчество*; Касърова 1937), или изданието с избрани стихотворения на писателката Лидия Гълъбова *Andělé Zlatého města* (*Ангелите на Златния град*, Гълъбова 2018), която живее в Прага (за нея вж. Черни 2018). Благодарение на тези качества и като цяло на неповторимото ѝ място в рамките на чешко-българските литературни връзки „пражката“ книга на Сяров, написана увлекателно и с любов към родствения славянски народ, заслужава завръщането си сред читателите с модерно издание, на което биха се радвали не само бохемистите, а и всички българи, които са посетили чешката „стокулна“ столица и се възхищават на нейната красота и живописност.

⁸ За Христовата пражка стихосбирка виж по-подробно Бехиньова 1978; Černý 2008: 243 – 249; Русева 2022: 131 – 137.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним 2021:** Димо Сяров. [Anonim. Dimo Syarov.] <https://bg.wikipedia.org>. Последната промяна на страницата е извършена на 7 април 2021 г. <https://bg.wikipedia.org/wiki/Димо_Сяров> (11.12.2024).
- Бехиньова 1978:** Бехиньова, В. „Каменният блян на Прага“ от Кирил Христов. [Bechyňová, V. „Kamenniyat blyan na Praga“ ot Kiril Hristov.] // *Проблеми на новата българска литература* (Сборник в чест на 80-годишнината на акад. Георги Цанев). София: Издателство на БАН, 1978, с. 205 – 215.
- Блажева 1982:** мб [= Блажева, М.]. Сяров, Димо Петров. [Blazheva, M. Syarov, Dimo Petrov.] // Цанев, Г. [гл. ред.]. *Речник на българската литература 3. П – Я*. София: Издателство на БАН, 1982, с. 427 – 428.
- Георгиев 2015:** Георгиев, Г. Как фабриканти пасат овце. [Georgiev, G. Kak fabrikanti pasat ovtse.] // *Литературен свят* 2015, бр. 75, юли. <<https://literaturesviate.com/?p=109284>> (10.01.2025).
- Гълъбова 2018:** Gălăbova, L. *Andělé Zlatého města*. Přel. Marcel Černý. Praha: Novela bohémica, 2018.
- Дерлатка 2005:** Derlatka, T. Z problemův stereotypizacej locusův zdarzeń fabularnych w utworze narracyjnym: „Praga“ w narracjach serbołużyckich. // *Praha a Lužičtí Srbové. Sborník z mezinárodní vědecké konference ke 140. výročí narození Adolfa Černého (Praha 25. – 26. 11. 2004)*. Praha: Masarykův ústav AV ČR, 2005, 226 – 243.
- Караславов 1931:** Караславов, Г. *Споржилов. Репортажен роман*. [Karaslavov, G. Sporzhilov. Reportazhen roman.] София: Нова литература, 1931.
- Касърова 1937:** Kasarova, L. *Hlasy z básnického díla*. Přel. Růžena Schwarzová. V Praze: Československá grafická Unie, 1937.
- Константинов 1941:** Константинов, Г. Димо Сяров. [Konstantinov, G. Dimo Syarov.] // Константинов, Г. *Творци на българската литература*. София: Хемус, 1941, с. 246 – 247.
- Митов 1935:** Митов, Д. Б. Златна Прага. [Mitov, D. B. Zlatna Praga.] // *Литературен глас* 7, 1935, бр. 268, 27. 3., 5. Препечатано: Митов, Д. Б. *Писатели и книги. Т. 3*. София: Литературен глас [1937], с. 126 – 130.
- Мишел 2009:** Мишел, Б. *История на Прага*. [Michel, B. Istoriya na Praga.] Прев. от фр.: Весела Шумакова. София: Рива, 2009.

- Неделчев 2023:** Неделчев, М., и др. Сяров, Димо Петров. [Nedelchev, M., i dr. Syarov, Dimo Petrov.] // Неделчев, М. и др. *Българските визии за Европа, обединеното отечество и войната (1930 – 1945). Сборник с художествени текстове*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2023, с. 503 – 504.
- Русева 2020:** Русева, М. Между центъра и периферията: историческа и легендарна Прага. [Ruseva, M. Mezhdur tsentara i periferiyata: istoricheska i legendarna Praga.] // Стоичкова, Н., и др. *Литературната периферия: памет и употреби. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, 4 – 5 ноември 2019 г.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2020, с. 186 – 192.
- Русева 2022:** Русева, М. *Поетика на пътя в българската литература от 20-те и 30-те години на XX век*. [Ruseva, M. Poetikata na patya v balgarskata literatura ot 20-te i 30-te godini na XX vek.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2022.
- Сяров 1914:** Сяров, Д. *Песента на Пана. Роман*. [Syarov, D. Pesenta na Pana. Roman.] Плевен: Братя Игнатиеви, 1914.
- Сяров 1920:** Сяров, Д. *Песента на Пана. Роман*. [Syarov, D. Pesenta na Pana. Roman.] София: Всемирна книжарница и печатница Победа, 1920.
- Сяров 1924:** Сяров, Д. *По белия свят*. [Syarov, D. Po beliya svyat.] Илюстр.: Сирак Скитник. София: Витоша, 1924.
- Сяров 1929:** Сяров, Д. *Светица и други разкази*. [Syarov, D. Svetitsa i drugi razkazi.] София: Хемус, 1929.
- Сяров 1934:** Сяров, Д. *Златна Прага. Картини и предания*. [Syarov, D. Zlatna Praga. Kartini i predaniya.] София: Хемус, 1934.
- Сяров 1963:** Сяров, Д. *Виденията на скитника. Избрани разкази и очерци*. [Syarov, D. Videniyata na skitnika. Izbrani razkazi i ochertsy.] София: Български писател, 1963.
- Сяров 2015:** Сяров, Д. Безименна мъка. [Syarov, D. Bezimenna maka.] // *Литературен свят* 2015, бр. 75, юли. <<https://literaturesviat.com/?p=109279>> (10.01.2025).
- Сяров 2016:** Сяров, Д. Вазов и Македония. [Syarov, D. Vazov i Makedonia.] // *Литературен свят* 2016, бр. 83, април. <<https://literaturesviat.com/?p=117675>> (10.01.2025).
- Сяров 2023:** Сяров, Д. Из златното Серско поле. + Нашата слънчева Кавала. [Syarov, D. Iz zlatното Sersko pole. + Nashata slancheva Kavala.] // Неделчев, М., и др. *Българските визии за Европа, обединеното отечество и войната (1930 – 1945). Сборник с художествени*

- текстове. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2023, 197 – 199, с. 232 – 234.
- Узунова, ред. 2018:** Узунова, Д., и др. *Гласовете на българския диаволизъм*. [Uzunova, D., i dr. Glasovete na balgarskiya diabolizam.] София: Парадигма, [2018].
- Урбан 1978:** zu [= Urban, Z.]. Sjarov, Dimo Petrov. // Dorovský, I. *Slovník spisovatelů. Bulharsko*. Praha: Odeon, 1978, 393 – 394.
- Ханзова 1952:** Hanzová, Z. Bulharský spisovatel [G. Karaslavov] o Československu. // *Nový život* 4. Praha: Svaz československých spisovatelů, 1949 – 1959, 1952, č. 3, 20. 3, 474 – 475.
- Христов 1937:** Христов, К. *Вълнолом. Стихотворения*. [Hristov, K. Valnolom. Stihotvoreniya.] София: Кирил Христов, 1937.
- Черни 2008:** Černý, M. Matematik s básnivou duší. Nad bulharistickým dílem Vladislava Šaka (1860 – 1941). // Černý, M., Grigorov, D. *Úloha české inteligence ve společenském životě Bulharska po jeho osvobození / Ролята на чешката интелигенция в обществения живот на следосвободенска България*. Praha / Прага: Velvyslanectví Bulharské republiky v České republice / Посолство на Република България в Чешката република, 2008, с. 220 – 257.
- Черни 2018:** Černý, M. Praha plná andělů. In margine českého výboru veršů bulharské básnířky žijící v Česku. // Gálábova, L. *Andělé Zlatého města*. Přel. Marcel Černý. Praha: Novela bohemica, 2018, 75 – 111.
- Черни 2023:** Černý, M. Poetika „d’ábelského“ na hranici mezi děsivým blouzněním a groteskním šklebem. Nad prózami bulharského diabolismu. 1. část. // *Porta Balkanica* 14. Brno: Porta Balkanica, z. s., 2023, č. 1 – 2, 43 – 64.
- Черни 2024:** Černý, M. Poetika „d’ábelského“ na hranici mezi děsivým blouzněním a groteskním šklebem. Nad prózami bulharského diabolismu. 2. část. // *Porta Balkanica* 15. Brno: Porta Balkanica, z. s., 2024, č. 1 – 2, 33 – 46.
- Черни, Хронкова 2022:** Черни, М., † Хронкова, Д. Пражката версия на драмата „Майстор и дявол“. Няколко бележки върху чешкия период на Кирил Христов (1929 – 1938). [Černý, M., † Hronková, D. Prazhkata versiya na dramata „Maystor i dyavol“. Nyakolko belezhki varhu cheshkiya period na Kiril Hristov (1929 – 1938).] // *Studia Litteraria Serdicensia* 2. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2022, № 3, 199 – 215.



Сирак Скитник: Корица на книгата на Д. Сяров *По белия свят*. София: Витоша, 1924



Сирак Скитник: Илюстрация към разказа на Д. Сяров *Призраците на Прага* (В: Сяров, Д. *По белия свят*. София: Витоша, [1924], с. 37).



Сирак Скитник: Илюстрация към разказа на Д. Сяров *Надменната* (В: Сяров, Д. *По белия свят*. София: Витоша, [1924], с. 51)



Сирак Скитник: Илюстрация към разказа на Д. Сяров *Еврейското разпятие* (В: Сяров, Д. *По белия свят*. София: Витоша, [1924], с. 57)

DOI 10.69085/ntf2025c039

DVA POHLEDY NA SOUČASNOU CESTOPISNĚ DOBRODRUŽNOU LITERATURU PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Martina Salhiová
SOŠ a SOU Jindřichův Hradec, Česká republika

TWO PERSPECTIVES ON CONTEMPORARY TRAVEL ADVENTURE LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUNG ADULTS

Martina Salhiová
*Specialized Secondary School and Vocational School Jindřichův
Hradec, Czechia*

salhiova@seznam.cz

Two different perspectives are presented on the Czech and Bulgarian travel adventure books for children and young adults. The book *Ďáblova písmena* (2015) by Czech author M. Drijverová tells the story of sailors from the time of Louis XVI. The story about human strength and perseverance unfolds in excerpts from fictional diaries and rich internal monologues of the main adult character. In the second text, *Sakrovishte, Pishtovi i yuzhni moreta. Vakancii za Nadya i Martin* (2017), written by K. Zahariev, the author describes vacation events in the exotic countries from the point of view of two young European heroes who have to deal with many difficult situations.

Key words: children's literature, travel adventure books for children and young adults, young hero, adult hero, fictional diaries

Cestopisně dobrodružná literatura pro děti a mládež je v současní době poněkud na ústupu oproti autorské pohádce, komiksu a fantasy literatuře, i když se jedná o velmi vhodný literární žánr pro mladé recipienty s již vyšší úrovní čtenářství (přibližně od deseti let). Podle Jany Čenkové k tomuto jevu došlo v bývalém východním bloku po roce 1989 v důsledku společensko-politických změn a obnovení možnosti cestovat do zahraničí bez omezení.

Cestopisně dobrodružnou prózu vystřídal především literatura faktu (non-fiction), jež poutavým a dynamickým způsobem přináší ověřené informace (Čeňková, red. 2006: 31), dále se také rozvíjí uměleckonaučná literatura určená dětem, která stojí na rozhraní literatury faktu a umělecké literatury, přičemž estetická funkce převažuje¹ (Toman 2006: 59–61).

V dobrodružné próze pro děti a mládež psané po roce 1989 je zohledněn dětský aspekt, bývá mnohohrstevnatá, s aluzemi na další literární díla, nechybí v ní prvky humoru, poučení, podněcuje zvědavost prozkoumávat okolní svět, často užívá odkazy na významné události přírodních nebo lidských dějin (v námi zkoumaných knihách např. zemětřesení v Chile v roce 1751, Napoleonovo mládí, filipínské zlato ztracené za druhé světové války atd.): „Когато в детската литература вярно се отразяват проблемите на съвременното семейство, на децата и юношеската възраст, когато се предлагат: интригуваща фантастика, загадъчни, нетрадиционни сюжети и прояви на персонажите, съвременен език, стил, светоусещане, тогава малките читатели са спечелени“² (Petrova-Vasileva, red. 2007: 68). V některých knihách se objevují i postmoderní prvky, např. užití metatextovosti při kritice nekvalitních, příliš didaktických a sentimentálních knih pro děti a mládež (Zachariev 2017: 80).

Vznik dobrodružného románu je spjat s „avanturami“ původně rytířských románů, jejich kritikou a parodiemi, jako je např. Cervantesův *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*. Za klasickou dobrodružnou tvorbu pro děti a mládež 19. a 20. století se považují rozmanité tzv. stopařské a přírodní indiánské prózy, robinsonády, mořské romány, verneovky, mayovky, v českém prostředí foglarovky³, romány Henryka Sienkiewicze *Pouští a pralesem*, díla Marka Twaina *Dobrodružství Toma Sawyera*, *Dobrodružství Huckleberryho Finna* nebo *Srdce Edmonda de Amicis*, které si udržují čtenářskou životnost detailním popisem prostředí, osobitým humorem, kritikou sociálních poměrů, psychologickými portréty mladých hrdinů. V českém prostředí se tato literatura těšila největšímu zájmu pod vlivem skautského hnutí v meziválečném období, později i v 60. až 80. letech (Čeňková, red. 2006: 25–26, 30–31). V současné české literatuře se dobrodružné příběhové próze věnují např.: Ivona Březinová, Vojtěch Matocha, Petra Soukupová, Martina Drijverová, Iva Procházková, v

¹ Svatava Urbanová používá termín *umělecká větev literatury faktu*.

² Když se v dětské literatuře věrně odráží problémy moderní rodiny, dětí a dospívajících, když nabízí: poutavou fikci, tajemné, nekonvenční zápletky a chování postav, moderní jazyk, styl, světonázor, pak se mladí čtenáři rozvíjejí (přeložila M. Salhiová).

³ Jaroslav Foglar (1907–1999) byl oblíbený český autor literatury pro mládež, např. napsal knihu *Rychlé šípy*.

Bulharsku: Javor Canev, Julija Spiridonova, Ivan Radenkov, Alexandăr Sekulov a Kalojan Zachariev. Současné heroické příběhy nemusí vždy skončit šťastně, přesto přinášejí mladým čtenářům silné dojmy.

Na české a bulharské dobrodružné cestopisné knize pro děti a mládež s exotickou tematikou si představíme dva různé pohledy, kterými je příběh předkládán mladému čtenáři, i když kontrastní pojetí familiárního a nefamiliárního prostoru a času vykazují oba dva. Jedním z běžných přístupů je inspirace v literatuře faktu, zde je však příběh podle skutečných událostí autorem dofabulován, má fiktivní ráz, jak je tomu v první knize o francouzských námořnících z doby Ludvíka XVI. české autorky Martiny Drijverové. V knize *Ďáblova písmena* (2015) je zachycen příběh slavného námořního důstojníka a objevitele Jeana-Françoise de Galaupa de La Pérouse, který se vydal na tříletou expedici po stopách Jamese Cooka. Za pomoci kapitánových úvah, mnohých pochybností, vnitřních monologů a úryvků z fiktivních deníků je zrekonstruován příběh o lidské odvaze, síle a vytrvalosti.

Druhá kniha bulharského autora Kalojana Zacharieva *Sākrovište, Pištovi i južni moreta. Vakancii za Nad'a i Martin* (2017) představuje dobrodružnou prózu s dětskými hrdiny. Autor ztvárnil prázdninové příhody v mnoha exotických zemích z pohledu tří mladých hrdinů (bulharského dospívajícího chlapce Martina, jeho již dospělé sestry Gabriely a belgické kamarádky Nadi), kteří si musí poradit v nelehkých situacích v daleké Asii a v Tichomoří bez pomoci rodičů nebo jiných příbuzných. Dobrodružství se hromadí jedno za druhým v rychlém sledu, až to připomíná rozlehlé světy počítačové hry pro více hráčů. Hrdinové se dokonce dohadují, jaké znalosti z oblasti počítačové gramotnosti jsou pro život důležitější, zda jim pomohou prvky z jejich oblíbených her *Call of Duty* nebo *Angry birds*.

Samotní hrdinové nebezpečné příhody často zlehčují, jako by jim na nich příliš nezáleželo, jako by v nich hledali něco jiného. Hlavní hrdinka Gabriela popisuje náročný horský výstup, seskok padákem i následný únik před ozbrojenými nepřáteli jako běžnou, až nudnou záležitost: „Малко алпинизъм, малко къмпингуване. Абсолютна скука“⁴ (Zachariev 2017: 69). Blízkým lidem však odhaluje celou pravdu. Někdy se chová dětsky a nerozumně, protože po zmizení rodičů před několika lety musela velmi rychle dospět. Došlo u ní nejen k intrapsychické ztrátě (náhlé ztrátě naděje, ideálů, pocitu bezpečí), ale také k funkcionálním problémům (bezhlavé přejídání se) a rolové a systémové ztrátě po převzetí nové funkce v rodině a

⁴ Trocha horolezectví, trocha kempování. Absolutní nuda (přeložila M. Salhiová).

sociálním systému (Špatenková, Friedlová 2024: 12), vše maskuje svým cynismem a přezíravým pohledem na lidské nedostatky.

Obě zkoumané knihy vykazující četné aluze na různá filmová a literární díla, jejich hrdiny či autory: *Ramba*, *Zachraňte vojína Ryana*, hororový román *Kruh* Kodžiho Suzukiho, povídku *Žena* Takea Arišimy, dílo Johna le Carrého, Petra Pana a kapitána Hooka, Robinsona, Oscara Wilda, Vergilia, biblické citáty, které myšlenkové pochody hlavních hrdinů výrazně dokreslují a zároveň poukazují na jejich velkou sečtělост. Slavné osobnosti, literární hrdinové nebo citáty z Bible jim slouží jako vzory v těžkých situacích. Gabriela se tomu brání. Nechce, aby ostatní četli klasickou nebo vědeckou literaturu, ale především politické, dobrodružné a špionážné romány, které jí jsou inspirací pro neuspořádaný až chaotický život.

Tomislav Ďakov zkoumá dva paralelní světy, které jsou v dobrodružné tvorbě často kladeny do kontrastu. Domnívá se, že opozice souš – voda je variantou opozice kosmos (řád vesmíru) – chaos (Ďakov 2015: 78), což je typické např. v tvorbě Julese Verna. V těchto knihách je tato opozice pojata obráceně, moře představuje spravedlivý řád vesmíru a souš komplikovaný lidský chaos. Zkoumané texty se zaměřují především na příhody hlavních hrdinů v exotickém prostředí na malém ostrově či na moři. Pevninská souš je kladena do kontrastu k moři jako nebezpečné místo s nevypočitatelnými domorodci, jsou na ní vyzdvíženy rozličné negativní jevy: nemožnost najít pitnou vodu, množství národností na jednom místě (např. nenávisť místních obyvatel k Číňanům v Káthmándú), kulturní nedorozumění a následná zbytečná smrt mnoha lidí na obou stranách, únik z nepřátelské souše podmořskou jeskyní, tajemná hora na Kanárských ostrovech, spleť chudinských uliček v Kalkatě i popisy její okázalé vilové čtvrti: „Градината беше внимателно поддържана, окъпана в цветовете и в аромата на четири сорта жасмин. Живият плет, който опасваше имота, изгледаше като изрязан от хирург“⁵ (Zachariev 2017: 81–82).

Kategorie času a prostoru je v těchto dílech dále rozdělena na dvě základní vnitřní struktury: nefamiliární dobrodružnou sféru a sféru familiární. Oblast familiární představuje bezpečný a uklidňující svět domova vytvářený pomocí vzpomínek na milované členy rodiny. Není nijak konkrétně popsána, přesto hraje zásadní roli v obou románech, vyzařuje z ní láska, hřejivost domova, úcta a harmonie. Kapitán La Pérouse celou cestu přemýšlí nad tím, že doma zanechal krásnou ženu, kterou si vzal za

⁵ Zahrada byla pečlivě udržována, koupala se v barvách a vůni čtyř odrůd jasmínu. Živý plot, který obklopoval pozemek, vypadal, jako by ho ostříhal chirurg (přeložila M. Salhiová).

manželku navzdory celé rodině. Až z jeho posledních myšlenek před smrtí se malý recipient dozvídá, že manželka byla kreolka z ostrova Mauricius: „Míšenka bůhvíjaké rasy. Ale on ji miloval, jedinou na světě. Miluje ji stále. *Dům a statek jest po rodičích, ale manželka od Boha. Spatří ji ještě někdy?*“ (Drijverová 2015: 93).

Ve druhém románu dospívající hoch a jeho čerstvě dospělá sestra pátrají po svých zmizelých rodičích. V úvodní kapitole je zaznamenán rychlý odlet rodičů z malého letiště v africké savaně. Z jejich rozhovoru vyplývá, že museli opustit své tehdy ještě malé děti, které v té době hlídali prarodiče v Bulharsku, aby je nedostali do nebezpečí. Martin a především jeho starší sestra Gabriela po nich každé prázdniny neúspěšně pátrají. Při tom se dostávají do různých dobrodružných situací, např. hledají v jeskyni v Nepálu ostatky třináctého dalajlámy. Pro chlapce se stali jeho rodinou prarodiče, rodinný přítel profesor Ivan Aleksiev a starší sestra, jejíž vůně mu nahradila vůni matky už v útlém dětství, definuje ji jako symbol bezpečí a lásky. Na rodiče si nepamatuje, ale z lásky k sestře slibuje, že po nich budou stále společně pátrat. V duchu si však pomyslí: „После за първи път от много време се замисли с носталгия за безумно скучните дни в училище, където най-голямата му мъка бе да не заспи в час“⁶ (Zachariev 2017: 44). Škola se svým pravidelným celotýdenním rytmem působí na chlapce uklidňujícím dojmem. Martin začíná být neustálým zmatkem, úteků před pronásledovateli, přespáváním na různých místech, exotickými vůněmi a chutěmi unaven. Také další hrdinka Nad'a touží po domově, chce se vrátit domů do Bruselu, kde bývá někdy „d'ábelská“ nuda. Uvědomuje si svou lásku k domovu a ráda by si dopřála aspoň deset let obyčejného, nudného života místo stresujícího pobytu na nebezpečném ostrově s piráty v patách (Zachariev 2017: 239).

Martin je zhrozen, když se dozvídá, že Gabriela – nejdůležitější osoba v jeho životě – se dobrovolně přidala k proradným pirátům. Nakonec zjišťuje, že za vším stála touha spatřit rodiče. Motiv ztráty familiární sféry je natolik silný, že se stává důležitým dějotvorným prvkem. V půlce románu tak dochází ke změně hrdinek, druhou hlavní hrdinkou se stává čtrnáctiletá Belgičanka Nad'a, které piráti unesli tatínka na neznámý ostrov. Společně s Martinem pátrají po odvečených členech své rodiny, až jsou také sami pomocí lsti zajati piráty. Díky tomu zločinci donutí své dosavadní vězně ke spolupráci na nebezpečném projektu – pátrání po ztraceném zlatém pokladu z Manily, který se zmizel za druhé světové války.

⁶ Pak poprvé po dlouhé době pomyslel s nostalgií na ty šíleně nudné dny ve škole, kde největším utrpením bylo vydržet, aby neusnul během výuky (přeložila M. Salhiová).

K familiární sféře stojí protikladně dobrodružná část knih s chronotopem cesty plné nebezpečí, nástrah a zkoušek; cesty, která neustále přináší rozmanité příhody, neřešitelné situace, zběsilé pronásledování, přestřelky a souboje s nepřáteli. Vypovídá o vnitřních kvalitách hrdinů, jejich vztahům k dalším členům výpravy, o morálních postojích a docenění jinak smýšlejících lidí, dokonce i nepřátel. V knize M. Drijverové se jedná o zachycení neutuchající lidské touhy poznat nepoznané, proniknout do neznámých končin, nechat po sobě pojmenovat nově prozkoumanou část světa, splnit závazný královský rozkaz. Kapitán se chová velmi čestně a statečně, jeho jednání odpovídá počínům středověkých rytířů. Vztah k lodi je pro něj tak silný jako bývalo pevné spojení rytíře a jeho koně. Celý příběh je prodchnut křesťanskou vírou, její symbolikou, námořnickou pověřčivostí i znalostí klasických děl antiky a Bible, z nichž se často hlavní hrdina poučí. Zároveň jedná velmi prakticky. Po roce plavby nechá svým námořníkům s jejich souhlasem zaslat výdělek z prodeje zboží do banky ve Francii, aby jej hned neutratili v přístavních krčmách. Všichni bez rozdílu v hodnotách měli po návratu obdržet v Paříži stejnou částku, protože na schopnostech všech členů posádky závisel úspěch celé výpravy.

Ve druhé knize, která se odehrává v naší současnosti, jde o opačnou tendenci – nalézt ještě nedotčený, neprozkoumaný svět (pro někoho ráj) anebo již dávno lidmi opuštěný prostor, který bude sloužit jako útočiště pirátům a který není dostupný satelitnímu spojení, a tím i policii a zákonům. Takový svět v sobě skrývá nebezpečí, byl již lidmi osídlen, a ti tu zanechali zlatý poklad i životu nebezpečnou radiaci uloženou v tajných prostorách podzemních bunkerů. Děti se na ostrově cítí jako Robinson, který se střetával s lidojedy, ale ony s piráty ozbrojenými noži a samopaly. Uprchlá dvojice dětí používá k sebeobraně ukořistěné zbraně, výstražnou pistoli, ale též nevyzpytatelné výbušniny z podzemních bunkerů ze druhé světové války.

M. Drijverová vytvořila vlastní rekonstrukci slavného příběhu z 18. století i s uvedením možných příčin nezdaru významné expedice. Porušení tabu, které místní obyvatelé na ostrovech přísně dodržují, se zdá nejprve jen jednou z mnoha příhod v několikaletém mořském putování, přesto autorka použila několikrát osamostatněný větný člen pro zdůraznění klíčového slova: „A tam byla. Písmena. Do skály byl vytesán nápis v neznámé řeči“ (Drijverová 2015: 15). Domorodce věřili, že se nápis nemá číst, že se ani nemá vystoupat k vrcholu hory, na které je zaznamenán. Když se výpravě nedaří, připomene si kapitán svou domýšlivost a tajná d'áblova písmena z ostrova Tenerife mu nedávají spát. Dva vědci je na jeho příkaz opsali do zápisníku, který si pak kapitán každý večer pročítal. Mohla být tato událost skutečnou příčinou neúspěchu, nebo spíše to, že kapitán chtěl uposlechnout

králova rozkazu za všech okolností a nepřizpůsobil plavbu stavu lodi i vyčerpané posádky? Autorka předkládá několik možných řešení, které by mohly stát za celkovým neúspěchem výpravy.

„Interpretace je složitá aktivita, kterou nelze vykonávat rychle a nelze očekávat nalezení jakékoliv ‚pravdy‘. Namísto toho se jedná spíš o kroužení okolo významů, které se nabízejí a na jejichž formování se stejnou měrou podílí objekt (znak, text) a jeho interpret“ (Ježek 2023: 54). Taktéž kapitán krouží ve svých myšlenkách a vyčítá si, že na osudnou horu oba muže poslal. Když obdržel královský rozkaz od Ludvíka XVI. doplnit Cookovy poznatky o neprobádaných částech světa, byl pyšný, že bude šířit slávu Francie i tu svou. Vyplul se dvěma nádhernými loďmi Boussole a Astrolabe, které byly přestavěny ze zásobovacích na fregaty se čtyřiceti děly, přesto se z výpravy složené ze 114 mužů nikdo nevrátil. Na počátku plavby si byl sebejistý, a tak chtěl kapitána Cooka ve všem překonat. Nechal své muže vystoupit na horu, která byla opředena zlým tajemstvím. Cook se z námořnické pověřivosti takovýmto místům vyhýbal, respektoval cizí kultury, jejich zvyky a tradice a z výprav se mnohokrát úspěšně vrátil.

La Pérouse v posledních chvílích vzpomíná na svou manželku a začíná tušit, že jeho cesta nebude mít dobrý konec. Nakonec u něj převažuje křesťanská spiritualita a námořnická pověřivost. Opakovaně se mu vybavují d'áblova písmena. Symbolicky ve tmě září rudou, pekelnou barvou, aby si připomněl svou pýchu. Stále si opakuje: „Proč to udělal? Proč se přiklonil ke zlu? Ze zvědavosti? Z nudy? Z touhy po slávě? Nemusel si přece nic dokazovat!“ (Drijverová 2015: 7). Uvažuje, že je možná do hory vytesali původní obyvatelé Guančové, kteří byli pak Španěly vyvražděni. Prokletí se tak podle něj může přenášet na další evropské cestovatele.

Tragický ráz celé knihy pokračuje. Další neúspěchy jsou opět vysvětlovány pomocí neúcty k cizím tradicím a nerespektování místního tabu. I záchranné lodě Recherche (Hledání) a Espérance (Naděje) se do Francie už nevrátily, ale někteří členové této výpravy přežili: „Zubožený botanik La Billardier se po mnoha letech věznění vrátil do Francie. Jeho sbírky byly zničeny. Jediné, co mu zbylo, byl ohmataný notes. Vědec v něm často listoval. Zápisník se otevíral sám na jedné z prvních stránek. Na stránce s podivnými písmeny...“ (Drijverová 2015: 115). Když se totiž námořníci dozvěděli o nástupu Napoleona na francouzský trůn, přestali poslouchat své velitele, kteří byli šlechtického původu. Botanik se k nim připojil, ale byli krutě poraženi za pomoci holandského guvernéra na Jávě.

Gabriela, hlavní hrdinka druhé knihy, nikdy nepochybuje. Bezhlavě se vrhá do nových a nových dobrodružství, během letních prázdnin do nich zapojuje i svého výrazně mladšího bratra. Není ovšem tak silná a

neohrožená, jak by se na první pohled mohlo zdát. Jejím životním cílem je najít rodiče a je schopna pro to udělat vše, protože nevěří, že by je opustili. Jsou pro ni nedostižným vzorem a chybějícím článkem v jejím životě, kdy je musela zastoupit v běžném chodu rodiny. Starý rodinný přítel profesor Ivan Aleksiev znal rodiče už z doby jejich studií na univerzitě. Byli to jeho nejlepší žáci a společně se účastnili mnoha expedic. Vypadá to, že profesor ví o zmizení rodičů víc, než dětem sdělil. V duchu se jim omlouvá a snaží se nepřítomné rodiče alespoň trochu zastoupit.

V obou knihách nechybí ani osobitý humor. První kniha obsahuje situační humor, když kapitán musel odmítat mnoho zájemců, kteří se chtěli výpravy zúčastnit: „Nejvíce vyváděl jakýsi Napoleon Bonaparte. ‚Musím! Musím jet s vámi! Mohu dělat cokoli!‘ Možná by se uplatnil, ale mladík bez zkušeností... Bylo mu šestnáct let!“ (Drijverová 2015: 10). Kapitán logicky uvažuje, že nezkušeného chlapce s sebou na obtížnou výpravu nevezme. Nakonec Napoleonova revoluce dostihne lodě, které se je vydaly hledat, a někteří členové posádky museli být kvůli vzpouře popraveni.

Kniha K. Zacharieva obsahuje ostrou kritiku sociálních poměrů v Bulharsku. Děti jedou navštívit dalšího profesora z kalkatské univerzity, jenž žije v nádherné luxusní vile. Gabriela na toto téma s lehkou závistí prohlašuje, že platy učitelů v Kalkatě nejsou tak nízké jako v Bulharsku. Nakonec se dozvídají, že profesor si přivydělává psaním jednoduchých románů z koloniální éry, které Gabriela nazve „pubertálními romány“ (Zachariev 2017: 80–81) s hlavní postavou pojmenovanou po profesorovi, odborníkovi na období kolonialismu v Asii.

Oba texty jsou založeny na precizním zpracování rozmanitých detailů. První příběh je kromě častých vnitřních monologů prokládán zápisky z kapitánova deníku: „*V sudu vezu zbytky kapitánova těla [z druhé fregaty]. Aspoň ty mi domorodci výměnou za zboží vydali. Ostatní muži skončili huř. Stali se potravou domorodců. Viděl jsem, jak na ohni opékají kusy těl*, zapsal La Pérouse“ (Drijverová 2015: 84–85). Mají dodat příběhu na autenticitě, ale většinou i zachycují kapitánovy myšlenky, radosti i pochybnosti nad celou výpravou. Také ze zápisků dalšího kapitána jiné lodi z Anglie se dozvídáme o osudech francouzských námořníků: „Phillips se vrátil na svou loď. Zapsal si do deníku: *málokdy jsem se setkal s takovou odvahou plout do záhuby...*“ (Drijverová 2015: 90). La Pérouse se po roce plavby rozhoduje nevrátit domů, i když lodě jsou poničené po útoku domorodců a posádka onemocněla kurdějemi. Kapitán se snaží dodržet plán, má za úkol ještě prozkoumat břehy Austrálie, což je s takovouto posádkou nemožné, přesto v cestě pokračuje.

Na významnou sílu prokletí a pověrčivosti hrdinů 18. století poukazují kromě deníkových úryvku hojné citace z Bible: „Synu můj, nevycházej na cestu s hříšníky, zdrž nohu svou od stezky jejich, stojí ve Starém zákoně. A on toho nedbal...“ (Drijverová 2015: 15), dále i citáty z Vergilia: „Lidský duch je neznalý osudů příštích, neumí zachovat míru, když zpychne záplavou štěstí“ (Drijverová 2015: 67). Po mnoha nezdarech kapitán začíná o sobě pochybovat, což dokresluje jeho vnitřní monolog, protože navenek nesmí projevit slabost: „Má loď je prokletá. Pluji z neštěstí do neštěstí. To se o mně bude nejspíš bude říkat“ (Drijverová 2015: 85). Přesto všechno je kniha o významných objevitelských úspěších, o neustálém objevování nepoznaného světa, kdy se projevuje lidská statečnost, odvaha, spolupráce, touha po uznání, slávě, bohatství, po pokroku.

Městský topos (jako vracející se stylizace místa, např. hlavní ulice, náměstí, městská čtvrť, kavárna, nádraží, kostel jako centrální budova) je také v obou knihách zastoupen jako výrazný symbolický prvek moderního světa (Zlatkova 2012: 107), avšak přírodní topos je mnohem více zdůrazněn. V románu M. Drijverové není město popisováno jako dokonalá struktura sociálních vazeb, ale jako symbol evropské kultury, která se vyznačuje pohostinností a konáním slavností na uvítanou nebo rozloučenou s nečetnými výpravami z Evropy. Členové výpravy hledali rozmanitá pozitivní znamení, aby jejich plavba dobře dopadla. Když se cvičný balón zastavil o věž chilského kostela, brali to jako pozitivní znamení. Kniha je psána jako oslava lidského poznání, rozumu, vynálezů – soudobý vynález bratří Montgolfiérů jim věstil dobrou plavbu. I mapa objevů se plnila, byl objeven např. La Pérousův průliv mezi Sachalinem a Hokajdó. Není možné říci, že i když se námořníci z výpravy domů nevrátili, že neposunuli hranice lidského poznání k novým obzorům a že plavba nebyla úspěšná. Kniha končí stručnými faktografickými údaji z roku 2005, kdy bylo nalezeno na dně moře lodní dělo z lodi Boussole. To, že výprava dostala veliký a nesplnitelný úkol, vůbec nemění nic na jejím významu, což podtrhují i nově objevené artefakty ze současného archeologického průzkumu mořského dna.

Druhý román se zabývá v první části chaosem a nepřehledností asijského městského světa: honosnými restauracemi i levnými kavárnami, pestrostí stylů a kultur, znečištěným ovzduším, rychlými automobilovými honičkami, útoky přes střechy domů. Vše je podáváno z pohledu evropského teenagera, který mnohým věcem naprosto nerozumí. Ve druhé části díla převažuje motiv přírody, která si znovu dobyla ztracenou pozici: „Надя отвори очи. Втрени поглед в надвисналите клони на дърветата. През

гъстите листа едва-едва надничаше синьо тропическо небе“⁷ (Zachariev 2017: 225). Martin a Naďa byli lstí dopraveni na pustý ostrov Santa Dolorosa. Chlapci se jméno označující v překladu bolest nepozdávalo, nespojil si je se jménem Panny Marie Sedmiboletné, ale s nebezpečím. Také Naďa tušila, že něco není v pořádku, její intuice předvídala neštěstí, protože měla ledové ruce i během horkého dne. Domnívala se, že jedou s policií hledat ztracené členy svých rodin, avšak velitel policie v hlavním městě Port Vile na Vanuatu Karel Kurz byl zároveň vůdcem pirátské bandy, obávaný Kao Joe.

Ostrůvek se nachází mimo velké trasy, a protože nemá zdroj pitné vody, nikdo o něj nejeví zájem a nikdo tam nebude hledat ztracené děti. Ostrov o rozloze 15 km² je pokryt hustou džunglí se spoustou ptáků a hmyzu. Úloha hlavních přírodních topoi džungle a moře je odlišná. Džungle se jeví jako nebezpečný prostor, kterým děti prchají před nepřáteli. Moře je láká ke koupání a osvěžení, je však pro ně nepřístupné kvůli strmým břehům a všude přítomným zločincům. O ostrově se říká, že je prokletý, že u něj záhadně mizí lidé a plavou tam lodě bez posádky (Zachariev 2017: 182). Samotný ostrůvek a jeho okolní moře jsou vykresleny zcela poeticky, např. maličký záliv zatočený jako slza (Zachariev 2017: 188), krásný požár zapadajícího slunce (Zachariev 2017: 186), nekonečné cvrlikavé dialogy ptáčků (Zachariev 2017: 225). Ostrov ve své hoře ukrývá nebezpečnou radiaci, je zcela proděravěn podzemními cestami, které spojují třicet podzemních bunkrů se střílnami. V centrální části se skrývá jaderná zbraň ze druhé světové války i manilské zlato. Martin správně odvozuje podle jména ostrova Svatá Dolorosa, že je spjat s možností onemocnění, i když na začátku ještě netuší, že je to kvůli silné radiaci, která je v něm ukryta.

Heroické příběhy se podílejí na momentu katarze, např. únikem z nebezpečí, útěchou, obnovou předchozího stavu, návratem do vlasti, uznáním vlastní omylnosti. Důležité je v románech uvádět i lidské chyby, ze kterých se malý čtenář může poučit. Kapitán La Pérouse vyčítal svému astronomovi, že je špatně navigoval do Chile. Nejlepší francouzský astronom té doby se bránil: „Dagalet přiložil dalekohled o oku.,Nechápu,‘ zamumlal. Tam, kde mělo být město popisované jako zcela evropské, s kostely, zděnými domy a pevnostmi, ležely jen holé skály“ (Drijverová 2015: 28). Nakonec se dozvěděli, že město se nachází pod nimi v zálivu důsledkem ničivé síly zemětřesení. Takovéto příběhy zpětně inspirují, iniciují a pobízejí

⁷ Naďa otevřela oči. Zírala na převislé větve stromů. Přes husté listí bylo sotva vidět modrou tropickou oblohu (přeložila M. Salhiová).

nové adepty akčních výprav, vybízejí čtenáře nebát se neznámých věcí, podstupovat dobrodružné situace, pracovat na sobě, povzbuzovat druhy v překonávání překážek a také umět přiznat chybu.

Narativní variabilita cestopisné dobrodružné prózy pro děti a mládež většinou dostává do dvou pozic – jednak se vychází ze skutečné události, kterou prožila již dospělá známá osoba (zde námořní kapitán z 18. století), jednak se hrdinou stává ještě nedospělý jedinec nebo dvojice či skupina dětí, kteří si poradí i v situaci, ve které by dospělí hrdinové neuspěli. Ve druhém románu se netradičně vyskytují dvě propletené dvojice: mladí dospělí lidé Gabriela a Vladimír, kteří na čas z příběhu zmizí, nahradí je nově vzniklá dvojice teenagerů, jež je zodpovědná za vítězství nad nepřáteli. Mají mnoho vynikajících vlastností, využívají i svých školních znalostí, netají se však se svým strachem a pochybnostmi nad zvládnutím obtížného úkolu. Nadějí se se svým tatínkem v Japonsku, a proto dokáže částečně rozluštit některé nápisy z japonského podzemí, v němž je ukryt poklad. Dívka, která je různě nazývána nymfou, sirénou, rusalkou, princezničkou, se stane Martinovým nepostradatelným průvodcem v podzemí. Na povrchu je zase vedoucím Martin, neboť získal velké zkušenosti z výprav se svou sestrou. Děti jsou otevřené novým poznatkům, zajímá vše, i příběhy o smrti jsou jim ponaučením. Daleko horší variantou je nevědět. Nevědět, co se s blízkými stalo, zda jsou ještě naživu, nebo proč z jejich života dobrovolně odešli.

Obě knihy pracují s motivem záhady (tajemství), kterou skrývají ještě neobjevené mořské trasy naší planety, nebo tajemný ostrov v Pacifiku, který jeho strážci neopustili, ani když druhá světová válka skončila. Věrnost armádě a přísaha jim nedovolila svůj post opustit, stejně jako kapitán La Pérouse dostal rozkazu, který mu dal francouzský král. Podle Daniely Hodrové právě takovéto motivy (kromě motivů nebezpečí a fyzické akce hrdinů) jsou zdrojem specifického uměleckého efektu, pomáhají dotvořit to, čemu se říká *paměť žánru* (Hodrová 1997: 15).

LITERATURA

Čeňková, red. 2006: Čeňková, J. Proměny prózy pro mládež, próza s dětským hrdinou. // Čeňková, J. a kol. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury*. Praha: Portál, 2006, 23 – 49.

Drijverová 2015: Drijverová, M. *Ďáblova písmena*. Il. Vojtěch Otčenášek. Praha: Albatros, 2015.

Ďakov 2015: ДЯКОВ, Т. *Учебник по литература за деца и юноши (Проза)*. [Dyakov, T. Uchebnik po literatura za detsa i yunoshi

- (Proza).] София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2015.
- Hodrová 1997:** Hodrová D. a kol. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997.
- Ježek 2023:** Ježek, Z. *Škola, ideje a hodnoty ve věku tl;dr. Esej*. Brno: Masarykova univerzita, 2023.
- Petrova-Vasileva, red. 2007:** Стойкова, Д., Недкова, К. Европейските ценности в детската литература и читателския свят на децата и юношите. [Stojkova, D., Nedkova, K. Evropejskite tsennosti v detskata literatura i chitatelskiya svyat na detsata i yunoshite.] // Петрова-Василева, Р. *Европейски измерения на българската детска литература*. Сливен: ИК „Жажда“, 2007, 65 – 78.
- Špatenková, Friedlová 2024:** Špatenková, N., Friedlová, M. *Zármutek dětí a dospívajících*. Praha: Grada, 2024.
- Toman 2006:** Toman, J. Typologické proměny současné české uměleckonaučné literatury pro děti. // *Současnost literatury pro děti a mládež. Liberec 16. –17. března 2006*. Liberec: Bor, 2006, 59 – 67.
- Zachariev 2017:** Захариев, К. *Съкровище, Пищови и южни морета. Ваканции за Надя и Мартин*. [Zahariev, K. Sakrovishte, Pishtovi i yuzhni moreta. Vakantsii za Nadya i Martin.] Илюстр. Петко Хаджийски. София: Upper Earth Books, 2017.
- Zlatkova 2012:** Златкова, М. *Етносоциология на града. По примера на град Пловдив*. [Zlatkova, M. Etnosotsiologiya na grada. Po primera na grad Plovdiv.] Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2012.

Докторанти



DOI 10.69085/ntf2025c053

ИСТОРИЧЕСКОТО КАТО КОНЦЕПТ И КОНТЕКСТ В ГИМНАЗИАЛНИТЕ УЧЕБНИ ПРОГРАМИ ПО ЛИТЕРАТУРА

Цветелина Драганова
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

THE HISTORICAL CONTEXT AND UNDERSTANDING OF HISTORY IN A HIGH SCHOOL LITERATURE CURRICULUM

Tsvetelina Draganova
Constantine of Preslav University of Shumen

tsv.draganova@abv.bg

The subject matter of the article is the complex and multifaceted incorporation of historical elements in a high school literature curriculum. The text outlines history's main aspects in terms of developing competences. The text highlights prominent challenges educators experience in their practice, stemming from both insufficient knowledge of history and the history of literature and the necessity to address entrenched prejudice. The text also critiques key deficiencies and provides feasible educational approaches and methodical engagement strategies.

Key words: historical context, development of literature, understanding of history, competences

Човекът няма природа, но... има история.

Хосе Ортега-и-Гасет

Литературната институция „назовава (...) пъстрия карнавал на микролитературите, шумния дискурсивен площад, където лица и маски, крале и шутове с патос играят игрите на живота и смъртта. Никоя от случките на този площад не е историческа, но всички те са исторични.

Валери Стефанов

Темата на настоящия текст – част от по-широко изследване, свързано с преподаването на литература в средното училище, на пръв поглед е несводима към зададената рамка на секцията „Литературен процес, критически разночетения и литературни награди“. Води ни разбирането, че литературнообразователният дискурс, доколкото задвижва интуиции и формира представи и памет за литературата като движение на езика и мисленето във времето е част от процеса на конструиране.

В синтезиран вид ще представим ключови интердисциплинарни теоретически постановки, културологически констатации, както и наблюдения върху социалното, в т.ч. литературнообразователното битие на историческия дискурс. Концептуалната основа на рефлексията върху проблема за връзката между литературното и историческото се опира на мащабния двутомник на Албена Хранова „Историография и литература“, на отделни текстове на Александър Кьосев, Валери Стефанов, Бойко Пенчев, Огняна Георгиева-Тенева, Страшимир Цанов и др., а осмислянето на съвременната културна ситуация и аспектите на историчността в глобален план – главно на преводни, някои от тях – утвърдили се като класически изследвания на Жил Липовецки, Дейвид Лоуентал, Пиер Нора, Жак Рьовел, Франсоа Артог, Марта Нусбаум и други.

Интересът към темата за битуването на историческото в учебните програми по литература е обоснован от фактори на няколко равнища. Преди всичко той произтича от характера и динамиката на съвременната „хипермодерна“ (по Жил Липовецки) културна ситуация, която се характеризира с особено, парадоксално смесване на темпоралности. От една страна, установяваме (по думите на Липовецки) една подчертано презентистка темпоралност, социално надмощие на оста на сегашното – по-къси хоризонти, господство на нетрайното и ефимерното, белязано от първенството на тук и сега, култ към настоящето, прерастващ в треска на настоящето, свиване на време-пространството и усиляване докрай на логиката на **късото време**. От друга страна, факт са повторното мобилизиране, световният възход на паметта (по Пиер Нора), предизвикващ нови сблъсъци в нейното поле, нарастващият престиж на традициите. Хипермодерността, обобщава Липовецки, се структурира от едно парадоксално настояще, което не престава да изравя и „преоткрива“ миналото (Липовецки 2005: 95). Не един и двама изследователи посочват повишеното „консумиране“ на история и предупреждават за капаните, които то залага. Този интерес „крие дълбоко изкривяване на търсенията и очакванията, чийто предмет е историята“, предупреждава Жак Рьовел и добавя, че миналото, което очарова публиката, вече не носи увереност и не укрепва духовните сили: то се превръща в

носталгични отрязъци от застояла история, в „изгубения свят“ (Ръовел 2010: 141 – 142). Една специфична авторитарност управлява историческите разкази, сочи италианският изследовател Джовани Леви, една нетърпяща възражение реторика се открива в тях. „Читателят е много взискателен към историка, но приема с убеденост, че онова, което му се разказва, е истина. Именно на тази връзка се основава възможността умишлено да се твърдят неистини и да им се вярва“ (Леви 2008: 77).

В български контекст учени историографи предупреждават за опасностите от „чалга историята“ (Илчев 2006: 41) или с огорчение констатира, че „в дискусиата за истината историците имат много малко място, а други – от политици до войнстващи телевизионни водещи, определят дебата за миналото и смисловата му натовареност“, служейки си с инструментите на „сензационното, осъвременителското, политически адекватното на моментната парадигма“ (Поппетров 2006: 267).

Така се оказваме свидетели и съучастници в един значим парадокс: перманентно отслабване на авторитета на историческата наука и на обществената ценност на историческото знание, но нарастване на политическите употреби на историята и активно произвеждане на нейни „версии“ за масово потребление. Всичко това за сетен път потвърждава разнопосочния потенциал на историческото, а обществено-политическите сюжети, в т.ч. с днешна дата, ни дават не един и два примера за спекулативната употреба и инструментализирането му с цел владение на колективната памет, разбирана като особен тип власт, основана на притежанието на „нематериален“ капитал (по Жак Ръовел).

Ако към тези аспекти добавим дигиталната вселена от неизчерпаеми и нефилтрирани „мъглявини“ от информация, ще бъдем в състояние да очертаем същината на социокултурната ситуация, в която съвременните млади хора, с които работим в училище, (следва да) формират чувствителност, способности за анализ и оценка, модели на поведение и на социално взаимодействие. В своята съвкупност изброените щрихи обновяват смисъла на твърдението на Дейвид Лоуентал, че запомнянето и съобщаването на миналото изисква „сложни и трайни институции“ и че „историята трябва да се изучава като „социална дейност“ (Лоуентал 2002: 339)

Къде е мястото на образованието по литература в този процес и защо то е незаобиколимо, не са сложни въпроси, ако изходим от няколко основополагащи разбирания. Литературното въображение не е „безопасна“ зона – то е инструмент на социалното, социален факт, съществена част от публичната рационалност. Литературното е форма на легитимиране на паметта, която е в непрестанен диалог с

историческото, но не съвпада с него. Поради важността и социалната значимост на литературните верификации на историческите сюжети литературното се оказва инструмент за „имплантиране“ на устойчиви представи, клишета и митове, които влизат в социално обращение и са потенциална основа на политически идеологии и пропагандни клишета. „Литературата *per se* ни учи да разчитаме литературата, подпъхната под редовете на дисциплинарни дискурси. Литературата присвоява и инкорпорира толкова дискурси, за да ги превърне в троянски коне за достъпа си в техните охранявани крепости“ (Камбуров 2004: 361).

От модерността насам между историческата наука и литературата се води битка „за легитимация на правото за публичното изговаряне на „историческата истина“. Между двете протичат непрестанни процеси на трансфер на образи, представи, понятия – трансфер, който осигурява „пораждането и социалното функциониране на техните значения и политическите интенции на употребите им“ (Хранова 2011: I, 472). А училището е една от „институциите, които провеждат в публичността приликите и разликите между двете“ (Хранова 2011: I, 83). Ако приемем тезата за националистичния дух на българската историография (по Р. Даскалов), се изправяме пред наистина сложна, многоаспектна ситуация, която натоварва училищното образование с висока отговорност. Готово ли е то да я носи?

Следвайки класическото схващане на М. Фуко, че „знанието не е въплътено само в доказателства – то може да бъде въплътено и във фикции, рефлексии, разкази, институционални правилници, политически решения“ (Фуко 1996: 209), Мери Дъглас подчертава, че „големият триумф на институционалното мислене е в превръщането на институциите в напълно невидими“ (Дъглас 2004: 110). Именно в този контекст е интересът ни към учебните програми по литература като форма на дисциплинарни и дисциплиниращи практики, а конкретният въпрос, който ни занимава, е дали те са конципирани в съответствие с тази отговорност.

На този етап на изследването защитима изглежда тезата, че програмите не са съставени съобразно с очертаните потребности и съдържат дефицити, чието компенсиране е изцяло в ръцете на учителя по литература. Преди да ги коментираме обаче, заслужава да се отбележи една по-глобална тенденция в преподаването на литература, започнала след 1989 г. и пряко свързана с проблемния фокус на изследването ни. Бойко Пенчев я нарича „справяне с политическия гръбнак“. Става дума за трайното еманципиране на учебните програми и съответните им училищни прочити от идеологическите контексти на създаване на творбите. Започнало като естествена реакция на свръхидеологизацията преди

1989 г. и следващо по думите на Б. Пенчев три основни стратегии – „смърт на автора“, прехвърляне на интерпретацията от тематично на формално ниво и универсализиране, това деидеологизиране по същество доведе до „отвързването“ на литературния текст от историческия контекст и до деисторизиране. „Когато обаче нещата опрат до преподаването на литература в средното училище, неизбежно се появява практическият въпрос: а към каква действителност творбата все пак препраща?“, с основание пита Бойко Пенчев и добавя: „Оказа се, че единственото, към което литературата реферира, са родовият свят (с неговото разпадане) и националният свят (с неговото формиране). За друго не остава място“ (Пенчев 2018: 489 – 491).

Какво се случи с влизането в сила на новия Закон за предучилищното и училищното образование? Ако десетилетия наред литературно-образователният дискурс се подчиняваше на доминиращата логика на литературноисторическия подход (за неговия идеологически потенциал и за „родилните петна“ на българските литературни периодизации няма да говорим тук¹), то от няколко години картината е различна. В контекста на конструктивистката парадигма и актуалните политики в областта на училищното образование промяната в учебните програми по литература във втория гимназиален етап (XI и XII клас) е свързана не само с (опит за) пренаписване на канона, но и с неговото префункционализиране и нов тип контекстуализиране. Промени се отчасти корпусът от автори и заглавия, който програмата заявява като значими, и в по-голяма степен – начинът, по който (трябва да) ги рефлектираме с учениците. Познаването на основните културноисторически етапи и съответните им естетически „програми“ (идеи, концепции, направления) е зададено като институционално очакване за края на първия гимназиален етап (X клас). Вероятната презумпция на тази подредба е, че след като са ориентирани в основните културни и естетически кодове – от Античността до модернизма в европейската литература и от Паисий до Хайтов и Радичков – в историята на българската, завършилите X клас ученици ще разполагат „по условие“ с контекстуални познания, в т.ч. исторически, въз основа на които ще може да се реализират целите и задачите на проблемно-тематичния подход в XI и XII клас.

Практиката от няколко години откри някои основни дефицити, релевантни към разглеждания проблем:

¹ Рефлексия на проблема може да се открие у В. Стефанов, според когото митът за „българското време“ е „истинският периодизатор в българските литературни истории“ (Стефанов 1995: 25 – 29).

1. В края на X клас учениците не постигат институционално зададените очаквания и завършват „контекстуално неграмотни“². Скорошен конкретен опит в профилирана гимназия, имащ за цел да провери познанията за литературноисторическите процеси в българската литература след Освобождението и съответните им компетентности съгласно с държавните образователни стандарти, показва, че учениците, завършили първия гимназиален етап, не владеят „фонови“ знания или, ако разполагат с такива, не умеят да работят с тях при изпълнение на конкретни интерпретативни задачи³. Не разпознават отличителни белези на изучените естетически направления в конкретни художествени текстове. Българското възраждане и концепти като „герои“, „героична смърт“, „подвиг“, „славно минало“ присъстват много по-трайно в мисленето им и в представите, с които те боравят, в сравнение с понятия

² Без да обсъждаме противоречията около понятието „контекст“, за които говори А. Кьосев, ще имаме предвид неговата конкретна инструментална функция, която налага и неговото реконструиране в процеса на интерпретация – „онази първична среда – свързаност, в която текстът е втъкан“ (Кьосев 2017: 2).

³ Ще илюстрираме този извод кратко: последната задача от изпитния тест изисква учениците да съставят кратък текст от 4 – 5 изречения, отговарящ на следното условие:

Вариант 1. Обяснете разликата в интерпретациите на мотива за подвига в одата „Левски“ и в поемата „Cis moll“, като използвате познанията за контекста на творбите – времето на създаването им, възгледите на двамата автори и целите, които си поставят. **Вариант 2.** Обяснете разликата в интерпретациите на мотива за завръщането в „Бай Ганьо се върна от Европа“ и в елегията „Да се завърнеш в бащината къща“, като използвате познанията за контекста на творбите – времето на създаването им, творческата ориентация на двамата автори и целите, които си поставят.

В обобщен вид резултатите са следните: от общо 106 ученици 25 не са работили по задачата, а 15 са формулирали твърде кратки (1 – 2 изречения) или смислово неадекватни твърдения. 40 ученици са извели адекватна на художествения смисъл интерпретация на всеки един от мотивите в двойката творби, но по никакъв начин не са работили с „фонови“ знания или са изказали формални твърдения за контекста, без никакви конкретни ориентири към следосвобожденската епоха и тенденциите, свързани с етапите на модернизма в началото на XX век. Категорично се установява, че учениците трудно осмислят белезите на индивидуалистичната духовна нагласа и измеренията на модернистичната концепция за литература, с които са свързани творбите на Славейков и Дебелянов. Едва в 27 от всички над 100 работи са налице текстове, в които се откриват познания за историческия, естетическия, на места и биографичния контекст, задаващ смисловите и стиловите параметри на творчеството на Иван Вазов, Алеко Константинов, Пенчо Славейков и Димчо Дебелянов, и тези познания са приложени при изпълнението на конкретната задача. На отделни места в тези 27 работи са допуснати смислови и лексикални неточности.

като „модернизъм“, „модернизация“, които, ако изобщо битуват в него, са твърде неясни, размити, абстрактни. Това наблюдение поставя един немаловажен въпрос: до каква степен тезаурусът на младите хора се формира в резултат на натиска на „традицията“ и популярните обществени нагласи в „патриотичен дух“ и къде е мястото на училището, по-специално на образованието по литература, в този процес. Засега ще оставим този въпрос без отговор, но ще кажем, че учителят по литература е натоварен да работи активно за набавяне на липсващи контекстуални познания през целия втори гимназиален етап.

2. Особено належащо е попълването на очевидните дефицити в познанията за периода 1944 – 1989 г., които, ако не се компенсират, обричат работата с творби като „Балкански синдром“ и „Честен кръст“ например на неуспех. Новата учебна програма ни изправя не просто пред отсъствието на контекстуална подготвеност на учениците, но и пред проблема за познавателното и ценностното напрежение между професионалния историографски разказ за времето на тоталитаризма – от една страна, и индивидуалната памет и субективните версии за една историческа епоха, познанието за която все още не е артикулирано убедително в общественото пространство и често се превръща в предмет на символни битки с политически залози – от друга. „Историците, подчертава Райнхард Козелек, са такава инстанция в дискурсите за истината, която не може и не бива да бъде поставяна под въпрос от никого, каквото и да създават като свой продукт споменът и паметта“ (Козелек 2004: 41). Отделен въпрос е каква представа за литературата на тоталитаризма⁴ моделира програмата с избора на автори като Станислав Стратиев, Йордан Радичков, Христо Фотев, Петя Дубарова, Борис Христов заедно с отдавна канонизираните Димитър Димов и Димитър Талев.

3. Заниманията с текстовете, изграждащи колективното историческо въображение и залегнали като фундамент на националната митология (Паисиевата „История славянобългарска“, стихотворенията на Ботев, „Епопея на забравените“ на Вазов), са включени в програмата за IX и началото на X клас – факт, който по-скоро работи в подкрепа на

⁴ Независимо от и тъкмо поради понятийния „хаос“ около периода 1944 – 1989 г. смятаме за необходимо прецизирането и въвеждането в активна употреба на понятията „тоталитаризъм“, „антитоталитарна литература“, както и целенасоченото рефлектиране върху различните модели на творческо поведение през тази епоха. Продуктивен подход и интересни идеи за тази цел предоставя проектът на Института за литература на БАН „Острови на неблажените. История на неконвенционалната българска литература от 1944 до 1989 г. в нейния социокултурен контекст“ – <https://alterlitbg.com/>

„историческия романтизъм“, на активното продуциране на митове за изключителността на българското, които, ако не се рефлектират внимателно и трайно под ръководството на учителя, впоследствие лесно се превръщат в исторически клишета (*славното минало*) и „къси разкази“ (по А. Хранова) – *турското робство*, а „състоянието на „робство“ като научно формализирано и като ежедневно метафорично в българското говорене и писане е въпрос от първостепенно социокултурно значение“ (Хранова 2011: 357)⁵. Предизвикателство се оказва и разграничаването между Паисий като автор на „История славянобългарска“, като „герой“ на Марин Дринов и Паисий като герой на Вазовата „Епопея“. Нееднократно в различни изследвания е подчертавано вторичното митологизиращо моделиране на представата за ролята на Паисий Хилендарски в българското историческо развитие. Неговата „История“ е книга, на свой ред „пораждаща митологичния дискурс в българския исторически наратив“, „генератор на голям брой митологизиращи исторически текстове“ (Георгиева-Тенева 2002: 18).

На механизмите на йерархизиране и утвърждаване на ценности в българската култура, на „носталгично-националистичния“ проект за история на българската литература, на „мнемотичния вазоцентризъм“, който повече от век сякаш *пише* историческата памет поради исторически наложилата се по-голяма институционална тежест на литературната визия за историята, е посветено изследването на Емил Димитров „Памет, юбилей, канон. Увод в социологията на българската литература“. Въз основа на богат корпус от исторически свидетелства и документални материали авторът прави извод за трайните „етатистки нагласи“ в българската култура, в която липсва традиция, изхождаща от принципите на гражданското общество. Един от изводите в изследването пряко насочва към особено важен за нас въпрос – този за възможността институционално значимите цели и (скрити) програми да „произвеждат“ значения и стойности. Канонът на българската литература по думите на автора „в решаваща степен се формира от потребностите на образователната и академичната практика“, „чрез учебниците и цялата система и мрежа от зависимости, които те задвижват, се изграждат „всеобщо“ признатите и всеобщо приемливи *очевидности* за българската история и литература“ (Димитров 2012: 284 – 287).

⁵ Тук ще си позволя една трудно доказуема хипотеза – институционалното „цяло“, съставено от „агентите“ на литературното образование, не е подготвено за тази задача и доколкото споделя нагласите на публичността и публичното говорене, по-скоро е склонно да „захранва“ автомитологизациите, а не да ги деконструира критично с инструментите на специализираното знание.

Не е трудно да забележим актуалността на тези констатации. Век по-късно отношението към културното наследство, формирано в края на XIX и първата половина на XX век литературноцентрично за други исторически нужди, нерядко се оказва застинало в първия от трите „коловоза“ на рецепция на мита, за които говори Р. Барт: „приемане и изтъкване – когато реципиентът става сътрудник на мита; отхвърляне и изобличаване, т.е. демистифициране на мита; изживяване на мита като истинска и едновременно с това нереална история, т.е. митът се консумира съгласно целите и структурата му“ (Георгиева-Тенева 2002: 12). Излишно е да уточняваме кой от трите подхода, които Барт разграничава, е адекватен на предизвикателствата на времето, в което живеем.

4. Проблемът за различните художествени образи на миналото е във фокуса на един от тематично-проблемните кръгове в програмата по литература – „Миналото и паметта“, но последователното рефлексивно върху връзката фактологическо – фикционално, историческа достоверност – художествени версии, факт – ценност, върху различните метафоризации, чрез които със своя специфичен ресурс и код литературата концептуализира историческото, проблематизира го като конструктор и конструкт едновременно, е константна необходимост. Интертекстуалният подход задава и още едно високо очакване – учениците да се научат да осмислят вторичното битуване на исторически образи и мотиви, да разпознават езика на иронията, пародията, гротеската, прицелени в част от случаите тъкмо към устойчиви представи, исторически митове и клишета (легендата за хан Кубрат в контекста на „Балкански синдром“, фикционализирането на историческия разказ за Васил Левски в Радичковия „Ноев ковчег“ и др.). Удържането на тази линия е изцяло в ръцете на учителя по литература, който следва да си дава сметка за отговорността, която носи.

5. В пряка връзка с разглеждания проблем и с интертекстуалността като смислоопределящ принцип в актуалните учебни програми особена значимост придобива и „историзирането“ като познавателен и аргументативен инструмент в ученическите устни и писмени текстове. Сравнително лесно проследимо е владенето и прилагането му като елемент от компетентностите за създаване на есе – не наличието на исторически аргументи сами по себе си, а умението да се осмислят различията между ценности, гледни точки, модели на поведение, обусловени от социокултурния контекст, да се конструират релевантни на поставения проблем връзки между минали исторически епохи (периоди) и съвременността, в която е положен индивидуалният опит на ученика, и по този начин да се създават смислово цялостни, кохерентни текстове.

Актуални наблюдения върху ученически есета, в т.ч. и на държавните зрелостни изпити, потвърждават констатацията за „намаляващото влияние на големите исторически наративи“ (Стоянов 2024: 258) върху съвременните ученици. По-голямата част от младите хора, завършващи средно образование, не умеят да осмислят и артикулират връзките минало – настояще, традиционно – модерно, колективистична – индивидуалистична култура и др. Този дефицит онагледява един по-дълбок, същностен за формирането на личността проблем, свързан с отношението историчност – аисторичност, разбирани не като набор от готови знания, а като различни светогледно-поведенчески нагласи, съвместими в „рамките“ на личността и осигуряващи възможност за избор. Историчността – способността за „първоначално дистанциране от себе си“, за удържане на „разстояние между аз и аз“ (Артог 2007: 16) – е конституираща за изграждането на зрялата личност. Обратно – „личност, изцяло затворена в субективното си битие (независимо дали то е духовно, мистично, или е битово-консумативно в най-примитивна форма), е аисторична по природа“ (Цанов 2013: 6). Ето защо „орязването“ на историчността може да се мисли не само като познавателен, а и като екзистенциален дефицит, като лишеност от избор, от възможност за пълноценно свързване с другото и другите, което е основополагащо за изграждане както на индивидуалната, така и на социалната тъкан.

След всичко изброено естествено е да се запитаме как литературнообразователният дискурс би могъл да отговори при това положение. Безспорно предимство на новите учебни програми е значителното редуциране на т.нар. задължителен списък, което на свой ред отваря пространство за работа с други текстове по избор на учителя. Без никакви претенции за изчерпателност ще очертаем няколко основни „оси“, следването на които би могло да направи този избор продуктивен от гледна точка на комплексните компетентности, разбирани като единство от знания, умения и отношения в повече от една посоки:

На учениците следва да се възлагат учебни задачи, изискващи работа с текстове, които уплътняват представата за различните исторически периоди и социокултурни контексти. Отлична възможност в това отношение дават например есетата на Георги Марков. Конкретни фрагменти от неговите „Задочни репортажи“ и други есета⁶ не само приближават до духа на тоталитарното време, но могат да бъдат използвани

⁶ Подходящи за целта и проверени в образователната практика са например „Цензурата – оръжие на бездарниците“, „Моят човек“, „Собственият фашизъм“ и др.

в задачи за съпоставителна интерпретация в съчетание с фрагменти от комедията „Балкански синдром“ например.

Много добър образователен потенциал съдържа работата с текстове, функциониращи като свидетелства за епохите посредством биографичен наратив – отделни очеркови фрагменти за знакови и по-слабо познати фигури⁷ от общественно-политическия и културния живот могат да послужат като литературен пример (*exemplum*)⁸, чрез който характерните за дадена епоха (период) процеси и явления да бъдат представени на учениците интригуващо и разбираемо. Усвояването на познания и формирането на представи би могло да се постига чрез задачи за аналитично четене и конструиране на значения върху отделни текстови елементи.

Добра възможност дава и представянето на жанровите особености на изучаваните по програма продуктивни и репродуктивни учебнически текстове (есе, конспект, реферат и пр.) и работата с цел изграждане на съответните компетентности чрез целенасочен избор на материали с „добавена“ познавателна стойност – подходящи за тези цели са текстове на Цветан Стоянов, Цветан Тодоров, Петър Увалиев, Георги Марков, интервютата на Константин Павлов и др.

Не на последно място, разбира се, активно следва да се използват допълнителни ресурси с цел набавяне на контекстуални познания и формиране на базова историческа култура – изложби⁹, видео- и филмови материали, публични събития и т.н.

Възможностите, с които разполага учителят по български език и литература, са не една и две. Приложимите методически решения и стъпки – също. Сред водещите основания на неговия избор според нас следва да бъде осъзнаването на значимостта на историческото и като контекст, и като концепт, а това изисква, първо, да се познава корпус от ключови текстове, рефлектиращи върху връзката литературно – историческо и проблематизирани еднозначността на тази връзка, и второ, да се осъществява подобна рефлексия „на терен“, да се удържа воля за промяна, без непременно да е налице властова (институционална) принуда за това.

⁷ Такава фигура например е Асен Христофоров.

⁸ Заимстваме понятието *exemplum* от статията на М. Дойчинова за Цветан Тодоров: *Литературният пример (exemplum) – една постмодерна проекция срещу тоталитаризма* (Чернокожев, Кунчев, Сугарев, ред. 2009: 205).

⁹ Много добра възможност през 2023/2024 учебна година предостави проектът на „Софийска платформа“ „Четенето през социализма: ГДР и НРБ“: <https://www.sofiaplatform.org/bg/projects/cheteneto-prez-socializma>

И двете условия звучат утопично, но нали тъкмо утопията следва да е хоризонт на усилията ни в реалността. Историческото познание е елемент от социалния хабитус, който според класическото определение на Бурдийо е „въплътена история, интернализирана като втора природа и по този начин забравена като история“ (цит. по Пенчев 2006: 83). Ако едно общество се стреми към хуманно, чувствително към всички свои граждани демократично управление, то би следвало според Марта Нусбаум да отстоява формирането на няколко ключови способности, една от които е „способността задълбочено да осмисляш политическите въпроси, които засягат нацията, да ги разглеждаш внимателно, да размишляваш и изразяваш мнение, да участваш в дебати, без да се поддаваш на влиянието нито на традицията, нито на властта“ (Нусбаум 2015: 13). Един от тези политически в сърцевината си въпроси е този за историческото, което засяга връзката между миналото и настоящето и определя в голяма степен актуалните възможности и способности за действие и взаимодействие, за разпознаване и осъзнато противопоставяне на всякакви опити за манипулация и подчинение.

Ето защо т.нар. универсализиране, заобикалянето на историческото не може да бъде продуктивен подход. Тъкмо напротив – независимо от системните дефицити на учебните програми познанието за историята трябва да влезе през вратата в българското училище с ясното съзнание, че за сложното не бива да се говори просто, защото онова, което е „било“, е мощен интегратив, част от социалните ритуали и невидимите социални институции, управляващи настоящето ни, елемент от колективните репрезентации, които изграждат социалната тъкан на това, което „е“. Адекватното образование по български език и литература в сърцевината си е и работа по изграждане на тази чувствителност, която е задължителен компонент на съвременната гражданска култура.

ЛИТЕРАТУРА

- Артог 2007:** Артог, Ф. *Режими на историчност. Презентизъм и изживявания на времето*. [Hartog, F. *Rezhimi na istorichnost. Prezentizam i izzhivyavaniya na vremeto*.] София: Нов български университет, 2007.
- Георгиева-Тенева 2002:** Георгиева-Тенева, О. *Литература и исторически мит*. [Georgieva-Teneva, O. *Literatura i istoricheski mit*.] София: Гражданско дружество „Критика“, 2002.
- Димитров 2012:** Димитров, Е. *Памет, юбилей, канон. Увод в социологията на българската литература*. [Dimitrov, E. *Pamet, yubiley, kanon*.] София: Издателство „Българска литература“, 2012.

- kanon. Uvod v sotsiologiyata na balgarskata literatura.] София: Изток – Запад, 2012.
- Дъглас 2004:** Дъглас, М. *Как мислят институциите*. [Douglas, M. *Kak mislyat institutsiite*.] София: „4IT“ ЕООД, 2004.
- Илчев 2006:** Илчев, И. Чалгата в българската история. [Ilchev, I. *Chalgata v balgarskata istoriya*.] // *Предизвикателствата на промяната*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2006, с. 41 – 44.
- Камбуров 2004:** Камбуров, Д. Спорът между факултетите в „История“ на Вапцаров (дискусия върху дискурсите). [Kamburov, D. *Sporat mezhdu fakultetite v „Istoriya“ na Vaptsarov* (diskusiya varhu diskursite).] // *Да отгледаш смисъла*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2004, с. 345 – 364.
- Козелек 2004:** Козелек, Р. Съществува ли колективна памет. [Koselleck, R. *Sashtestvuva li kolektivna pamet*.] // *Около Пиер Нора. Места на памет и конструиране на настоящето*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2004, с. 36 – 44.
- Кьосев 2017:** Кьосев, А. Възможна ли е теорията на контекста? [Kyosev, A. *Vazmozhna li e teoriyata na konteksta?*.] // *Пирон*. Академично електронно списание за култура и изкуства. 2017, бр. 14 <https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2017/05/Alexander-Kiossev_Intro.pdf> (11.01.2025).
- Леви 2008:** Леви, Д. *Упражнения по микроистория*. [Levi, G. *Uprazhneniya po mikroistoriya*.] София: Дом на науките за човека и обществото, 2008.
- Липовецки, Шарл 2005:** Липовецки, Ж., Шарл, С. *Хипермодерните времена*. Lipovetsky, G., Charles, S. *Hipermodernite vremena*.] София: Изток – Запад, 2005.
- Лоуентал 2002:** Лоуентал, Д. *Миналото е чужда страна*. [Lowenthal, D. *Minaloto e chuzhda strana*.] София: Критика и хуманизъм, 2002.
- Нусбаум 2015:** Нусбаум, М. Образование за икономически растеж, образование за демокрация. [Nussbaum, M. *Obrazovanie za ikonomicheski rastezh, obrazovanie za demokratsiya*.] // *Литературен вестник*, год. 24, бр. 9, 04 – 10.03.2015, с. 12 – 13.
- Ортега-и-Гасет 2014:** Ортега-и-Гасет, Х. *Фантазиращото животно*. [Ortega y Gasset, J. *Fantazirashtoto zhivotno*.] София: Изток – Запад, 2014.
- Пенчев 2006:** Пенчев, Б. *Септември '23: идеология на паметта*. [Penchev, B. *Septemvri '23: ideologiya na pametta*.] София: Просвета, 2006.

- Пенчев 2018:** Пенчев, Б. Справянето с политическия гръбнак. (Промени в преподаването на литература в средното училище след 1989 г.) [Penchev, B. Spravyaneto s politicheskiya grabnak. (Promenite v prepodavaneto na literatura v srednoto uchilishte sled 1989 g.).] // *Свят и смисъл. Сборник в чест на проф. Валери Стефанов*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 479 – 492.
- Поппетров 2006:** Поппетров, Н. Историческа наука и общество – аспекти на конфигурацията: медии – общество – източник на исторически знания. [Poppetrov, N. Istoricheska nauka i obshtestvo – aspekti na konfiguratsiyata: medii – obshtestvo – iztochnik na istoricheski znaniya.] // *Предизвикателствата на промяната*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2006, с. 262 – 275.
- Ръовел 2010:** Ръовел, Ж. *Есета по история и историография*. [Ryovel, Zh. Eseta po istoriya i istoriografiya.] София: Дом на науките за човека и обществото, 2010.
- Стефанов 1995:** Стефанов, В. *Литературната институция*. [Stefanov, V. Literaturnata institutsiya.] София: Анубис, 1995.
- Стоянов 2024:** Стоянов, С. Контекстите на възприемане на литературния текст. [Stoyanov, S. Kontekstite na vazpriemane na literaturniya tekst.] // *Български език и литература*, кн. 3, София: Аз-буки, 2024, с. 255 – 261.
- Фуко 1996:** Фуко, М. Археология на знанието. [Foucault, M. Arheologiya na znanieto.] София: Наука и изкуство, 1996.
- Хранова 2011:** Хранова, А. Историография и литература. За социалното конструиране на исторически понятия и големи разкази в българската култура XIX – XX век. Том I и II. [Hranova, A. Istoriografiya i literatura. Za sotsialното konstruirane na istoricheski ponyatiya i golemi razkazi v balgarskata kultura XIX – XX vek.] София: Просвета, 2011.
- Цанов 2013:** Цанов, С. Историята – събития и текстове. [Tsanov, S. Istoriyata – sabitiya i tekstove.] Шумен: УИ „Еп. Константин Преславски“, 2013.
- Чернокожев, Кунчев, Сугарев 2009:** Чернокожев, В., Кунчев, Б., Сугарев, Е. Антитоталитарната литература. [Chernokozhev, V., Kunchev, B., Sugarev, E. Antitotalitarnata literatura.] София: ИЦ „Боян Пенев“, 2009.

СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ



**НИШКАТА, ЧЕКРЪКЪТ, ВРЕМЕТО
В БАЛАДАТА „ЗЛАТНИЯТ ЧЕКРЪК“ ОТ К. Я. ЕРБЕН**

Таня Янкова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**YARN, SPINNING WHEEL AND TIME IN K. J. ERBEN'S
BALLAD “THE GOLDEN SPINNING WHEEL”**

Tanya Yankova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

yankovatanya@uni-plovdiv.bg

K. J. Erben's ballad “The Golden Spinning Wheel” transforms the classical motif of “revealing the truth” associated with the myth of Arachne and Athena Pallas. The vocal message (song) of the spinning tool changes the fortune of the characters, restores justice, and reinstates moral values. The epic line of the ballad traces the universal archetype of making whole while lending it national relevance.

Key words: spinner, spinning wheel, thread, spindle

Мотивът „златен чекрък, който пее и изрича истината“ има дълга предистория – среща се във фолклорни творби, фиксирани в отделни сборници, и в художествени текстове, които са в различна степен повлияни от фолклора и създават собствена мяра за автентичност на първоизточника. Двама от най-значимите чешки автори от 30-те – 50-те години на XIX в. интерпретират ролята на този традиционен предмет от бита. Б. Немцова създава авторска приказка („За златното чекръче“, „O zlatém kolovrátku“, 1845), по-късно се връща към мотива в специално описание на „Дългата нощ“ в „Баба“ („Baba“, 1855). К. Я. Ербен се среща с този мотив в процеса на записване и класифициране на фолклорни творби („Простонародни чешки песни и наричания“, „Prostonárodní české písně a říkadla“, 1864), разгръща негови аспекти в

своя авторска приказка („За трите предачки“, „O třech přadlenách“, 1844), а по-късно създава самостоятелен художествен текст („Златният чекрък“, „Zlatý kolovrat“, 1853). Този мотивен комплекс провокира по-късно Й. К. Калина, Ян Неруда, А. Хейдук – автори, чието творчество излиза извън рамките на целенасочения, „програмен“ интерес към фолклорната старина.

В своята изследователска работа като фолклорист Ербен търси и съхранява образци от народната словесност, изучава детайлно чешкия бит, обичаи и традиции. Тази продължително и последователно осъществявана дейност протича успоредно с личните художествени опити. Л. Шолц отчита постигнатото от Ербен, като припомня наблюденията на Пипин и Спасович¹ в „История на славянските литератури“, за които „Китка“ е „точно огледало на народния дух“. Според него „стихотворение, което е създадено в народен дух, има отворени врати към народното сърце“ (Шолц 1892: 286). В своя сборник „Простонародни ...“ Ербен включва записи, даващи богата информация за обичая предене в традиционното чешко общество. Тук е представено преденето като игра, при която успоредно с наподобяването на движенията на нишката се изброяват различни домашни животни („Седянка“, „Na přástvu“), изтъква се качеството на влакното („Тъкач“, „Tkadlec“), неговото предназначение („Къделя“, „Koudel“), изпреденото количество се приема като белег за способностите на девойката („Добра домакиня“, „Hezká hospodinka“). Включен е и текст, в който детайлно са описани забраните, които трябва да се спазят при изработване на погребална риза („Риза“, „Rubáš“, Ербен 1937). Така в цяла поредица от фолклорни творби са обвързани процесът на предене, добрата нишка и качествата на девойката, като резултатът от всекидневните ѝ усилия е белег за нейната зрелост, за готовността да премине към следваща фаза от своя живот. За фолклорното съзнание жената е в неразривна връзка с материята – от неподредената и необработена къделя (микромодел на хаоса) тя изтегля влакното, за да го превърне в тъкан и дреха. В същото време този вид труд зависи от Божията воля:

Dá-li pán Bůh, v pondělí
můj kuželíček naději...
(„Kuželíček“)

Ако Бог даде в понеделник
надежда, моята хурчица...
(„Хурчица“, Ербен 1938: 82)

¹ Според двамата автори А. Н. Пипин и В. Д. Спасович Ербен „вярно предава народния дух“, в неговата „Китка“ те виждат „образец за чисто чешки стил и език“ (Пипин 1881: 959 – 960).

Той е разпределен през дните на седмицата, като е спазена забраната за работа в петък, и подобно на библейската хронология на Сътворението, неделният ден е определен за почивка и споделяне, изваждане на „бял“ свят на плодовете на труда. Последователно въведени, отделните фази от обработка на влакното създават внушение за продължителност и ритмичност, които отмерват² живота и го изпълват със съдържание. Тази моделна връзка на жената с материално-битовия свят, а чрез него – със света на символните значения, се наблюдава и в библейския текст, който характеризира добродетелната жена чрез извършеното от нея: „Добродетелната жена търси вълна и лен, и работи с ръцете си това, което ѝ е угодно“ (Библия 1993: Пр. 31:13 – 14), „слага ръцете си на вретеното и държи в ръце хурка“ (Библия 1993: Пр. 31:18 – 22). Според апокрифни варианти на библейския разказ жената поема своята част от определения от Бог тежък труд – на нея е отредено да преда като наказание за проявената гордост (в някои варианти – да тъче³), а на мъжа – да оре. За значимостта на изпредената нишка в живота на жената свидетелства средновековният текст, наричан „Евангелие на хурките“. В него са обхванати всички аспекти от съществуването на девойката, майката, възрастната жена – според споделения от тях опит с помощта на гадаене по първото влакно може да се узнае името на бъдещия съпруг (Лакариер 2010).

Колективният художествен опит превръща нишката в маркер за изтекло, но и изпълнено със съдържание женско време. Тя функционира като метафора на траенето и продължителността на отделния човешки живот, като знак за взаимно проникване на всекидневно-битово и сакрално време. Върху разколебаната повседневност и засилената символност в резултат на пораждање на морални въпроси акцентират редица приказни сюжети на Братя Грим, Б. Немцова, К. Я. Ербен. В немската приказка „Да предеш, докато погрознееш“ царят, „който обичал повече от всичко на света преденето на чекрък“ (Грим 2016: 114), дава непосилна задача на княгините – да изпредат огромна кошница лен. В ролята на вълшебни помощнички влизат „три изключително грозни стари моми“ (пак там). Усърдието им в работата е маркирано

² За нишката като мерна единица, която обвързва технологичната дейност с конкретен годишен сезон, свидетелства и формулата: „Krátký den,/ dlouhá nit“ („Къс ден, дълга нишка“), („Предене“, „Přástvy“, Ербен 1937: 82).

³ Симптоматична в това отношение е приказката „Дядо Господ“ (раздел „Български приказки“ от сборника „Избрани митове и легенди...“, К. Я. Ербен), където на жената е отредено цял живот да тъче и платното да е толкова малко, че да се побира под мишница (Ербен 2011: 206).

чрез деформацията – на първата е огромна устната, на втората – палецът на едната ръка, на третата – стъпалата. Трите предачки функционират и като обобщен образ – отделните части на техните тела са удовете на едно тяло с обща цел – да бъде изпреден ленът, в резултат на три различни дейности при неговата обработка. Появявайки се, те предпазват княгините от погрозняване, но и очертават голямата несъвместимост между света на мъжа и жената. Царят, който е наредил да се извърши преденето, се разпорежда княгините да не докосват повече чекрък, за да запазят красотата си. Тук освен като чисто технологична дейност по създаване на тъкан преденето придобива значение на умение за надхитряване, за „оплитане“ на онзи, който иска твърде много от дъщерите си; превръща се в акт, който снижава значимостта на мъжката царска фигура в резултат на обединените в своята изобретателност предачки.

В „Мързеливата предачка“ (Грим 2016: 608) отново мъжът е поставен в несигурност – от една страна, той иска да осигури на жена си макар за изпредената нишка и според традиционните представи е достигнал зрелост, щом умее да изработи уреди за предене и тъкане, но от друга, той няма достатъчно познания за света на жената. Тя му припомня възможността нишката да се превърне отново във вълна, с което се актуализира цикличната представа за времето. Жената не иска и не може да довърши започнатото, защото за нея животът в неговата продължителност и работата (предене) са идентични. Така са разграничени сферите на женска и мъжка дейност, непригодността на мъжа в сферата на женските задължения, неговата „чуждост“. Опитвайки се да създаде свой ред, той е надхитрен от на пръв поглед ленивата, но всъщност „знаеща“ и веща жена. Чрез нишката, която служи и като антропологично ориентирана мерна единица в пространствен (измерва разстоянието между пода и тавана) и времеви план (изпреденото може да се окаже отново сурова къделя, т. е. край да съвпадне с началото), се разгръщат както отношенията между двамата, така и се изпълва със съдържание животът им.

Своя приказка, свързана тематично с предене („За златното чекръче“, „O zlatém kolovrátku“, Немцова 2008), публикува Б. Немцова. Ербен я редактира и според Грунд (Грунд 1935: 308) моли авторката да изчака с публикуването ѝ, докато отпечата своята балада. В авторската си приказка Немцова е силно повлияна от публикуваната от Братя Грим „Бяла невеста и черна невеста“ (Грим 2016: 636). Тя обаче заменя двойката заварена дъщеря – собствена дъщеря и съответно разслояването в образа на жената на двата типа поведение – майка и мащеха, с роднинска

вързка между две сестри, обогатява и развива сюжетната схема, въвежда множество детайли, характеризира богато персонажите, използва съня като художествен похват, с който се засилва очакването, успоредява преденето и мисълта на девойката. В текста са очертани ясно полюсните прояви – имената на двете сестри (Добрунка и Злобоха) изразяват техни поведенчески и нравствени особености, те са с различно отношение към труда, немотивирано различно е и поведението на майката към всяка от тях. Авторовото присъствие се отличава с подчертано търсене на акценти и ефекти, с нескрито субективно отношение. Така например Добрунка сама кани майка си и сестра си при себе си, не забелязва тяхната злонамереност и поради прекомерната си доброта става тяхна жертва. Женитбата, която ще осигури на нещастното момиче промяна, става едновременно с това и повод за множеството изпитания. С помощта на мъдрия старец, наречен в текста „свят човек“ („svatý muž“), „благодетел“ („dobrodínec“), „отшелник“ („poustevník“), комуто Добрунка иска да целуне ръка, и вълшебните предмети – златни⁴ вретено, хурка, чекрък, се осъществява оценностяване, идентификация и спасяване на невестата. Те се оказват едновременно инструменти за предене, но и „заменящи“, „представящи“ отделните части на моминското тяло⁵. Определението „златен“ акцентира върху тяхната необикновеност като външен вид и функции. С помощта на персонифициращата способност да пеят, те подпомагат акта на разпознаване. Така във формално спасената от Немцова йерархична синтагматична структура на вълшебната приказка, в която щастливата женитба с царя е крайна цел, най-значима се оказва не сватбата на царя с бедната девойка, а установяването на истината като нравствена ценност. Чекръкът и останалите инструменти за предене са от един хомологичен ред с частите на женското тяло, той участва в акта на идентификация, оказва се свързващо звено при възстановяване на правдата. Чрез него се осъществява преход от сферата на битовата употреба и технологичните дейности към плана на висшите християнски ценности – нравственост и справедливост.

Алюзия за среща на всекидневност и съдбовност, за докосване до тайнство, за общо време и място, които събират жените, се открива и в употребата на лексемата „бдение“ като синонимна на „седянка“. В ро-

⁴ В друга своя приказка („Горска вила“, „Lesní žínka“) Б. Немцова въвежда като персонаж девойка, която поставя къделята около главата си, а горската дева ѝ помага и я възнагражда, като превръща брезовите листа в злато (Немцова 2008: 124).

⁵ Съответствия между инструментите за предене и частите на човешкото тяло се откриват и в българския фолклор: „Дето ѝ ръце паднали, костени хурки станали“ (Дабева 1939: 119).

мана „Баба“ празникът на предачките (поместен в народния календар след Богоявление) е наречен „дълга нощ“, „бдение“⁶, а танцът на една от деvojките на Бъдни вечер е сравнен от възрастната жена с вретено, което се върти (Немцова 1957: 178 – 179). Описанията на задружния труд в „Баба“ са плод не само на етнографична прецизност⁷, но и на художествен и изследователски интерес към празника като пресечна точка на битово и свещено време.

Ербеновата приказка „За трите предачки“ („O třech přadlenách“, Ербен 2009: 80 – 87) включва мотива за вълшебните помощнички с деформирани съответно пръст, устна и стъпало, задачата да се изпреде огромно количество лен, но и недостатъчната зрелост на деvojката, за която кралицата иска да ожени своя син. Трите жени се появяват след разкаянието, през което преминава Лидушка. Възстановена е линията на приемственост в женския колектив – нарушеният обмен на знания между майка и дъщеря е преодолян, леността е дискредитирана, неопитната деvojка е подпомогната от работливите предачки. В този текст, който вероятно е не само записан, но и обработен от Ербен, се забелязва концентриране на действието около женските персонажи – кралицата обещава на момичето своя син, то трябва да докаже своите качества и способности, то е поставено пред изпитания, които му показват собствените несъвършенства. Подобно изместване на вниманието от традиционно активната мъжка фигура за сметка на деvojката, жената, опитните помощнички, царицата (които са не само отделни персонажи със свои функции), ориентира към различните времеви фази в живота на жената и различните ѝ статуси – проблем, който има своето място в художествените текстове на Ербен.

Разгледаните фолклорни първоизточници съдържат голямо разнообразие от варианти на мотивния комплекс „предене“ и неотделимите от него къделя, нишка, тъкан, чекрък, хурка, вретено. Високата му честотност свидетелства за значимост както за културната памет на колектива, така и за отделната творческа личност. Текстовете на Й. Я. Калина, К. Я. Ербен, А. Хейдук, Ян Неруда са индивидуални художествени интерпретации, „лични“ прочити, селектиращи и комбиниращи познати значения. В този процес на припомняне и преработка се открояват специфични субективни нагласи и акценти. „Предачки“

⁶ В своето изследване А. Кабанту посочва, че в „Речника на Академията“ от 1694 г. седянката е определяна като „бдение на група хора“ (Кабанту 2012: 68).

⁷ За интереса на Немцова към този празник свидетелстват както личната ѝ кореспонденция (Зибърт 2023), така и фактът, че създава отделен текст „Дългата нощ“ („Dlouhá noc“, 1846), където детайлно описва уменията на тъкачките.

(„Přástevnice“, 1847) от Йозеф Калина (съвременник на Ербен, определен като недооценен романтик, „прокълнат“ поет)⁸ почти изцяло се опира върху легендата „Девите от езерото“, известна от сборника „Немски сказания“ (Грим 2017: 215). Трите горски деви, които всяка вечер участват в седянка, носят очарованието на неизвестното („къде е домът им, напразно е да се пита / техния произход никой не ще ти извести“, „kde domovem jsou, darmo se kdo táže / jich původ nikdo ti nezvěstuje“, Калина 1874: 59); облечени в бяло, еднакво мили към всички, те се отличават и с отношението си към любовта:

Pozemské lásce cizí být se zdají, Dadouce dary ducha světější.	За земната любов изглеждат чужди, Давайки по-святите дарове на духа. (Калина 1874: 60)
---	--

В работата си надминават всички девойки, знаят легенди („на хубави митове творения стройни“, „krásných bájí skladné výtvary“), игри, умеят да се забавляват и са морален образец, но спазват ограничението да си тръгват винаги, когато избие единадесетият час. Младият Ярош е така пленен от тяхното присъствие, че за да удължи прекараното време („само с тези вечери отчита времето на живота си“, „jen na večery čítá dobu žití“, разделяйки се с тях сякаш се разделя с душата си), връща стрелките на часовниковата кула, за да ги задържи. В своята интерпретация Калина подчертава контраста между позицията на младежа и начина, по който се проявяват трите девойки. Той грубо нарушава спазваното от тях правило; използвайки хитрост, неволно причинява смъртта им. Епическият говорител избира максимално близка до неговата емоционална нагласа позиция, той долавя желанието му да спре времето („могло ли би било – би спрял времето“, „by možná bylo – stavil času let“) и „да открие ароматното цвете на своя рай“ („zahájil vonný ráje svého květ“, Калина 1874: 61). Представата на Ярош за любовта и насладата от среща с любимата прераста в желание да притежава нейното време, да владее неговото протичане и продължителност. Конфронтирани са две концепции за любовта – мъжка, която разчита на неограничената власт и лъжата, и женска, изразена чрез добродетели, нежност, ранимост и доверие. В създадената представа за акустична

⁸ Й. Я. Калина (1816 – 1847) е съвременник на К. Х. Маха и К. Я. Ербен, създава редица лирически и лиро-епически текстове, по-голямата част от които са отпечатани едва след неговата смърт. В биографията му се откриват редица „обща места“ с биографията на Маха – ранна смърт, недооценен приживе, сам издава първата си творба, разработва сходни художествени мотиви, портретът му е оприличаван на изображения на Иисус Христос.

среда измамните удари от часовниковата кула са съпроводени с песен и звук от чекръка – различните метафори за време акцентират върху различното отношение към него, а с това – и върху несъвместимостта на мъжкия и женския поглед към света. Смъртта на трите девойки (възприемани от момъка в един образ) не е назована, а е внушена чрез състоянието на езерото:

Úřením žálným zní hloub jezera. Със стенание жално звучи дълбината на езерото.

(Калина 1874: 62)

Епическият говорител в баладата на Калина улавя детайлите в състоянията на персонажите, долавя конфликтните места в тяхното общуване, „премълчава“ смъртта, поверява знанието за случилото се на водните глъбини. В духа на фолклорната балада той говори за незавършеност въпреки смъртта, за звука от моминските гласове („i dřevní písň jich jen touhu budí“, „и древните им песни само тъга събуждат“ (Калина 1874: 62), чието въздействие продължава.

В баладата „Златният чекрък“ от К. Я. Ербен се наблюдават редица приказни мотиви, които съответстват на конкретни функции в предложената от В. Проп система от тридесет и един члена: заблуден момък се оказва пред непозната колиба (I функция в класификацията на Проп – един от членовете напуска дома); мащеха иска да даде своята дъщеря за жена вместо обещаната (VI функция – антагонистът се опитва да измами своята жертва); крал, който не се досеща, че ще бъде надхитрен (жертвата се поддава на измама и с това неволно помага на врага си, VII функция); девойка преживява множество перипетии, докато бъде разкрита истината (с известни трансформации това е VIII функция – антагонистът причинява на един от членовете на семейството вреда или ущърб); появява се мъдър помощник (вариативно реализирана XIV функция – героят има на разположение вълшебно средство (Проп 1995: 60). Тези приказни мотиви са организирани в смислово единство, което има троична структура – загатнато е възможно щастие, появяват се редица препятствия, трудностите са преодоляни и е постигната хармония. Ербеновата балада повтаря в основни линии въведени от Б. Немцова в едноименен текст мотиви, като към тях прибавя още два – „жива вода“ и „пеещ-музичиращ чекрък“. Така добрият старец има своя група от помощници, която обхваща едно човешко създание и две вълшебни средства с персонифициращи характеристики. Епическата линия, продукт от комбинирание на познати мотиви, се разгръща в условия на забавяне и затруднено придвижване към крайната

цел – тя обхваща както пътя на измамата и лъжата, така и пътя на разкритата истина и установена справедливост. Чрез принудителната близост и несъщинското родство на двете момичета (заварена и доведена дъщеря) са успоредени две мирогледни позиции, два типа присъствие и отношение към живота.

Още първият мотив – момъкът се изгубва по време на лов и попада пред непозната къща, поставя въпроса за това за кого всъщност е изпитание случващото се. Той вижда красивото момиче („девойче като цвете“, „*dívčina jako květ*“⁹), а то му дава вода от кладенеца и срамежливо сяда да преде. Въздействието ѝ върху него е отчетено чрез забравената жажда и впечатленията му от нейната работа („учудва се на тънката, права нишка, / не може да откъсне очи от хубавата предачка“, „*diví se tenké, rovné niti / nemůže oči odvrátit s pěkné přadleny*“) – достатъчни, за да я поиска за жена. Младият мъж повтаря своето предложение на другия ден и пред мащехата, като настоява в кралския замък да дойде именно онази, която е видял, а не собствената ѝ дъщеря. В изложенията от всеки от тях аргументи (мащехата твърди, че двете дъщери са еднакви като две очи, а той е убеден, че ще бъде изпълнена неговата воля) се разкрива непригодността на мъжа за света на жената. Той не разпознава измамата, приема доведената му невеста, заживява с нея... Тези ходове в епическата линия въвеждат щрихи към образа на незрелия човек, който, макар и крал, и господар, остава дълго заблуден и незнаещ. Поставена е под съмнение способността му да вижда и да разпознава – очевидно той твърде лесно приема за истина действията на мащехата и нейната дъщеря.

По-сериозни се оказват изпитанията за младата девойка – тя е харесана от младия господар, подчертани са нейната красота, скромност и трудолюбие, но не е въведена личната ѝ позиция по отношение на непознатия гост. Тук е подчертана една психологическа закономерност от живота на патриархалната жена – нейната воля не е зачетена („ням друга воля освен майчината“, „*nemám vůle jiné, než jak máti chce*“), чувствата ѝ нямат значение, тя е в пасивна позиция спрямо чуждите решения, подчинена е на желанията на непознатия, но е и средство в ръцете на мащехата. Логиката на епическата линия извежда сполетелите я беди като следствие от срещата с посетилия дома ѝ мъж, а неговите несъвършенства рефлексират върху важни моменти от нейния живот. Двата персонажа – непознатият и мащехата, се оказват еднакво

⁹ Всички цитирани откъси от „Златният чекрък“ са по изданието: Erben, K. J. *Básně a překlady*. Praha: Melantrich, 1938, с. 42 – 53.

заплашителни, като първият постъпва несъзнателно, докато чрез втория се актуализира отрицателният аспект от архетипа на майката. Неговата поява подтиква към осъзнаване на собствените неосъзнати страни у девойката. Според К. Г. Юнг пътят на индивидуация е психологически път на развитие, който въвежда човека в конфронтация със сенчестата страна от неговата личност, с неговото „вътрешно“ зло, като включва признание за нереализираните му възможности (Юнг 1996: 163). Появата на фигурата на мащехата, възможна само като непълнен заместител на майката, е подтик към индивидуация, а изпитанията, пред които се оказва девойката, са свързани с опасността да загуби себе си или да постигне ново вътрешно единство след преодолените трудности. Към състоянието на граничност, в което ще се окаже момичето, ориентират и думите (обща поради общия замисъл и цел) на двете жени („щом бъдеш в гората на междата, / за дома си няма да си спомниш даже“, „až budeš v lese na rozhraní, na domov nezpomeneš ani“).

Гората има особено значение за разгръщане на епическата линия. Нейната символика е свързана с Великата майка, земята, растителния свят (Керлот 1994: 289), тя е място за принасяне на жертва, но и място за изпитания и посвещение. За всеки от персонажите тя генерира специфичен смисъл – кралят попада трикратно в нея (първоначално във връзка с изгубения път, втори път – когато пътят го отвежда до познатото място, където живее девойката, трети път – когато намира своята любима в гората и я води в двореца); в гората отвеждат бъдещата невеста двете жени, за да изпълнят своя план; в гората е открита тя от стареца. Бидерман изтъква по отношение на гората символното значение „дезориентация“, а дълбинната психология я тълкува като „символ на женското начало, което на младия мъж се струва зловещо и което той тепърва трябва да изследва в себе си“ (Бидерман 2003: 77). За неговата избраница гората е също амбивалентно място – там е извършено злодеяние срещу нея (наречена е преди това змия, звяр), там се появява лечителят, който ще ѝ помогне в нещастieto. Топосът е с важна роля при прехода от дома, където завареницата е нежелана и необичана, към новия дом, където ѝ е отредена ролята на кралица. Чрез персонификация на мястото – „заплакаха планини и долини“ („hory a doly zaplakaly“) и извеждане на гледната точка от конкретното към едно обобщено пространство се постига внушение за принадлежност към природния свят. Породената мъка по девойката я идентифицира като част от по-голяма цялост, която реагира на нарушената справедливост. Очертаният вертикал – планини и долини – поема функциите на вертикала, който се оформя от хурката във всекидневно-битовия свят. Ней-

ните символни значения на микромодел на Световното дърво не са потиснати, напротив – акцентирани са в едно макропространство, което откликва на случващото се в света на човека.

В четвъртата част, посветена на спасяването, е отчетливо открояна позицията на епическия говорител. Той задава въпрос, който провокира емоционално-психологическата близост с персонажа, описва състоянието на момичето, като акцентира върху заплашващата го смъртна опасност. Традиционно смятаното за белег на живота движение на кръвта тук е превърнато в знак за оттегляне и отмиране:

Šest otevřených proudů bylo,	Шест отворени потока бяха,
z nichž se jí živobyť lilo	от тях изтичаше животът
na zelený mech.	върху зеления мъх.

Тук всезнаещият наблюдател е обърнат към предстоящото – той знае за идващата нощ на смъртта, отчита фазите, които я предшестват („тялото вече изстива, кръвта се съсирва“, „tělo již chladne, krev se sedá“), обобщавайки като неотменни щастието и страданието. Отношението на говорещия го вписва в общия семиологичен ред на планините, долините, страдащата девойка, откроява неговата принадлежност към онези, които разбират, състрадават, отреагират.

С появата на възрастния помощник се актуализира друг архетипен комплекс – на мъдрия стар човек, който с помощта на две вълшебни средства (жива вода и златен чекрък) възвръща целостта на моминското тяло¹⁰. Той възстановява справедливостта, укрепва и двата персонажа (девойката, а косвено – и влюбения господар), функционира като своеобразен съветник, който внушава идеята, че щастието се постига след множество трудности, а натрупаният опит води до съзряване на личността. „Като вътрешна фигура в женското несъзнавано спасителят дядо се появява по време на най-дълбоко страдание, за да даде сили на жената, намираща се в трудна ситуация. Старецът е архетипов образ на духа“ (Байчинска 2009: 146). Неговите действия са свързани със спасение, осъществено с избор на място – пещера, средство – жива вода и конкретни действия за размяна на уредите за предене и частите на тялото. Тук отново е подсилен женският елемент – пещерата дублира символно женската утроба, живата вода препраща към древни магически практики на изцеление, базирани върху вярата, че водата е

¹⁰ Мотивът „осакатяване на красива девойка“ е често срещан в приказките. Кр. Байчинска твърди, че в света са известни около хиляда варианта, сред които е и българската приказка „Момичето с отрязани ръце“ (Байчинска 2009: 163).

първата майка и създателка на живота, че тя е среда и условие за неговото протичане и съхранение. Мъдрецът възвръща не само физическите, но и психическите сили на момичето, провокира постигане на ново единство след преодоляната среща със смъртта. В рамките на извършената размяна на предмети за предене срещу части на тялото се извършва не само оценностояване и осмисляне на женските крайници като основни елементи на пълноценния живот, но и дискредитиране на едно разклонение на епическата линия, белязано от злонамереност и лъжа. Уредите за създаване на нишка и платно, за подреждане на хаоса и изпълване на времето не са активни, нямат свойствените си функции в света на мащехата и нейната дъщеря. Персонификацията на чекръка (традиционна за приказката) е осъществена чрез песента, която припомня истината и променя обстоятелствата. В същото време той се оказва натоварен и с нови функции – въздейства не само със съдържателния аспект на словото, но и акустично. Когато подканя фалшивата невеста да работи, кралят използва лексемата „hrát“, с която се означава изпълнение на определен музикален инструмент. Така вложеният в думите смисъл се оказва неотделим от тяхната ритмико-мелодична линия, а чекръкът, който едновременно пее, музицира и изрича истината, се превръща в инструмент на битието.

Предачката в „Златния чекрък“ на Ербен е авторска интерпретация на мотивен комплекс, чрез който се онагледява архетипът на майката. Върху трите му аспекта, свързани с фигурите на трите мойри, обръща внимание Биркхойзер-Озри: Клото преде, Лахесис отмерва нишката, а Атропос я отрязва (Биркхойзер-Озри 2006: 129). В Ербеновия текст тази троичност е открояна в представата за жизнения цикъл в живота на жената – той се определя като продължителност, траене; жребият е реализиран чрез изпитанията, които персонажът трябва да преодолее, за да постигне желаната цел, вследствие на волеви усилия и осъзнаване; неизбежността е видяна като победа на справедливостта. Епическата линия проследява процеса на психическо развитие на девойката, като превръща универсалния архетипов модел на оцелостяване в национално значим.

ЛИТЕРАТУРА

Байчинска 2009: Байчинска, К. *Златното момиче. Пътят към вътрешните съкровища на жената*. [Baychinska, K. *Zlatното momiche. Patyat kam vatrešnrite sakrovishta na zhenata*.] София: Леге Артис, 2009.

- Библия 1993:** Библия сиреч книгите на Свещеното писание на Ветхия и Новия завет. [Bibliya sirech knigite na Sveshtenoto pisanie na Vehtiya i Noviya zavet.] София: Св. Синод на Българската църква, 1993.
- Бидерман 2003:** Бидерман, Х. *Речник на символите*. [Bidermann, H. Rechnik na simvolite.] София: Рива, 2003.
- Биркхойзер-Озри 2006:** Биркхойзер-Озри, С. *Мать: архетипический образ в волшебных сказках*. [Birkhoyzer-Ozri, S. Mat': arhetipicheskiy obraz v volshebnyh skazkah.] Москва: Когито-Центр, 2006.
- Грим 2016:** Братя Грим. *Детски и домашни приказки*. [Die Brüder Grimm. Detski i domashni prikazki.] София: Deja book, 2016.
- Грим 2017:** Братя Грим. *Немски сказания*. [Die Brüder Grimm. Nemski skazaniya.] София: Изток – Запад, 2017.
- Грунд, ред. 1938:** Grund, A., ed. *Poznámky. // K. J. Erben. Básně a překlady*. Praha: Melantrich, 1938.
- Дабева 1939:** Дабева, М. *Епитети в българската народна песен*. [Dabeva, M. Epiteti v balgarskata narodna pesen.] София/Стара Загора: Култура, 1939. <https://www.omda.bg/uploaded_files/files/articles/folklor-tsyalo-obraboteno__1483635340.pdf> (26.09.2023).
- Ербен 1937:** Erben, K. J. *Prostonárodní české písně a říkadla*. Praha: Evropský literární klub, 1937.
- Ербен 1938:** Erben, K. J. *Básně a překlady*. Praha: Melantrich, 1938.
- Ербен 2009:** Erben, K. J. *Zlatá kniha pohádek*. Praha: Fragment, 2009.
- Ербен 2011:** Erben, K. J. *Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských* [online]. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011.
- Зибърт 2023:** Zíbrt, Č. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Vyšehrad, Praha. <<https://docplayer.cz/22645264-Vesele-chvile-v-zivote-lidu-ceskeho.html>> (27.09.2023)
- Кабанту 2012:** Кабанту, А. *История на нощта XVII – XVIII в.* [Kabantu, A. Istoriya na noshta.] София: Рива, 2012.
- Калина 1874:** Kalina, J. J. *Básnické spisy*. Praha, 1874.
- Керлот 1994:** Керлот, Х. Э. *Словарь символов*. [Kerlot, H. E. Slovar' simvolov.] Москва: REFL book, 1994.
- Кръстанова 2007:** Кръстанова, К. *Златният стан*. [Krastanova, K. Zlatniyat stan.] Пловдив: Жанет 45, 2007.
- Лашкина 2009:** Лашкина, Ю. В. *Семантика прялки в русской традиционной культуре*. [Lashkina, Yu. V. Semantika pryalki v russkoй traditsionnoy kul'ture.] Автореферат. Санкт-Петербург, 2009.

- Лакариер 2010:** Лакариер, Ж. *Евангелия на хурките*. [Lakarier. Zh. Evangeliya na hurkite.] <<https://philosophymedieval.files.wordpress.com/2010/12/jacques.pdf>> (4.01.2025).
- Немцова 1957:** Немцова, Б. *Бабичка*. Прев. О. Константинова [Němcová, B. Babichka]. София: Хр. Г. Данов, 1957.
- Немцова 2008:** Němcová, B. *Pohádky a pověsti*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2008.
- Пипин 1881:** Пыпин, А. Н., Спасович, В. Д. *История славянских литератур* [Pupin, A. N., Spasovich, V. D. Istoriya slavyanskikh literatur.] Т. II, Санкт-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1881.
- Проп 1995:** Проп, В. *Морфология на вълшебната приказка*. [Propp, W. Morfologiya na valshebnata prikazka.] София: Христо Ботев, 1995.
- Хейдук 1884:** Heyduk, A. *Na přástkách*. Praha: Knihkupectví Dr. Ed. Gregř a Ed. Valečka, 1884.
- Шолц 1892:** Šolc, L. Jak se mají Erbenovy pověsti národní k podání lidovému // *Hlídka literární*, r. 9, č.1, 1892.
- Юнг 1996:** Юнг, К. Г. *Структура психики и процесс индивидуации*. [Jung, K. G. Struktura psihiki i protsess individuatsii.] Москва: Наука, 1996.

ТЕМАТА ЗА МАЙЧИНСТВОТО В СЪВРЕМЕННАТА СЛОВАШКА ПОЕЗИЯ

Ирена Димова-Генчева
Бургаски държавен университет „Проф. д-р Асен Златаров“

MOTHERHOOD IN CONTEMPORARY SLOVAK POETRY

Irena Dimova-Gencheva
Burgas State University “Prof. Dr. Assen Zlatarov”

irdimova@yahoo.com

The proposed article explores the theme of motherhood in contemporary Slovak poetry, focusing on selected works by several female poets – Eva Luka, Marcela Veselková, Mirka Ábelová, and Lenka Šafranová. Examined are two main aspects of motherhood – fulfilled and unfulfilled. Additionally, the article highlights several key themes, including pregnancy, childbirth, the postpartum period, child loss, and infertility. It also situates the selected poets within the context of contemporary Slovak poetry written after 1989, a period characterized by pluralism and experimentation. Furthermore, the research addresses the challenge of positioning female authors amidst the male voices that dominate the evolving landscape of postmodern literature.

Key words: motherhood, contemporary Slovak poetry, female poetry, pregnancy, childbirth, child loss

Женската поезия и съвременната словашка литература

Жената присъства по два начина в съвременната словашка поезия – като автор и като тема на творбата. И в двете си функции тя е сякаш по улфовски проблематична. В предложения от нас опит за обговаряне на женскостта разглеждаме и двата аспекта на това нейно присъствие. Първо, смятаме за нужно да се обърнем към мястото на т. нар. женско писане в полето на словашката литература след 1989 г.

Следноемврийската¹ поезия се отличава с провокативност, експерименталност, текстови игри и други постмодерни тенденции. Основната линия на писане на съвременна поезия върви по идеята за усъмняване в самия език. Продукт на тази нагласа са текстовете на установилите се като най-популярни поети след 1989 г. Сред тях са имената на Петер Мачовски, Петер Шулей, Мартин Солотрук, Андрей Хаблак и др. Изброените са представители на експериментално-деконструктивната линия в съвременната поезия. Освен нея другите основни тенденции в писането след 1989 г., които отбелязва литературоведът Ярослав Шранк, са тези на неконформистите индивидуалисти, на авторите спиритуалисти и на поетите на интимността (Шранк 2013: 45). Към последната процесуално-типологическа линия се причислява голяма част от съвременните словашки поетеси.

Въпреки ясното радикализиране на поетическите жестове в края на миналото столетие в съвременната поезия продължава да се забелязва активност от страна на поколенчески по-старите автори. Те се вписват в постмодерните тенденции, но устоявайки на литературната традиция. Това, от което тенденциозно се отдалечава експерименталността на съвременните поети – интимния изказ, остава основа за творбите на тези автори.

Усилие за улавяне на автентичността на битието, търсене на собствената идентичност и понякога дори автобиографичен характер (Пася, Тараненкова, ред. 2014: 163) се разчитат и в поезията на Марцела Веселкова (Marcela Veselková, 1981), Мирка Абелова (Mirka Ábelová, 1985) и Ленка Шафранова (Lenka Šafranová, 1986), чието творчество ще разгледаме тук. Освен на тези досега малко изследвани от словашкото литературознание и критика авторки, ще се спрем и на поколенчески изпреварващата ги Ева Лука (Eva Luka, 1965), която влиза в наличните литературоведски опити за класификация на тенденциите в съвременната словашка литература. Нейното творчество се обвързва с поетически стремеж към улавяне на автентичните преживявания (Пася, Тараненкова, ред. 2014: 185), в случая – през призмата на темата за чуждата култура – тази на Япония. Това поместване на творбите ѝ в конкретен чуждестранен контекст я прави част от една друга линия в словашката литература, към която спадат автори като Ян Литвак например, повлиян творчески от спиритуалността на Изтока (Пася, Тараненкова, ред. 2014: 189).

¹ Означението „следноемврийски“ се използва в словашкото литературознание за означаване на литературата, написана след 1989 г.

Женското писане и темата за майчинството

Докато името на Ева Лука се открива в опитите за систематизиране на съвременната литература след 1989 г., другите три авторки присъстват в литературознанието все още само чрез спорадични критически анализи. Ако в контекста на словашката литература избраните поетеси се вписват в линията на модерната поезия и разбира се, женското писане, то тематично те безспорно стават част от опоектизирането и респ. проблематизирането на майчинството.

Майката като образ на саморефлексия се появява в словашката литература в края на XIX и началото на XX век с процеса на еманципиране на жените писателки. Авторки като Божена Сланчикова-Тимрава, Терезия Вансова и Елена Мароти-Шолтесова създават автобиографична проза², засягаща темите за мястото на жената в семейството и в обществото. Точно тези тематични линии, присъстващи едва забележимо в литературата на авангарда³, възражда съвременната литература. Майката обаче се разглежда през призмата на съвременността, поставяща фигурата ѝ във вече различни конотации, свързани тясно с ролята ѝ на еманципирана жена, стремяща се към кариера и затова отлагаща майчинството. Неговото концепиране, от друга страна, през отделните му етапи – бременност, раждане, следродилен период – е ясно и целенасочено.

Аспектите на майчинството, които ще ни интересуват тук, могат да бъдат синтезирани в две основни теми: случилото се и неслучилото се майчинство. В тяхната рамка се открояват следните подтеми, някои от които вече посочени: стерилност, бременност, раждане, следродилен период и загуба на дете. При разглеждането им ще подходим, изхождайки от горепосочената линейност на процесите, при което ще посочваме спецификите на отделни произведения, в които ги откриваме.

Неслучилото се майчинство

„Всички деца / които с теб / никога няма да имаме“⁴. През този цитат може да се изведе главната тема в стихосбирката „Най-странно е

² Повече по темата може да се открие в Димова-Генчева 2022.

³ Забелязват се в творчеството на В. Марковичова-Затурецка, Мария Янчова, Маша Халамова и В. Шатмари-Вълчкова (Бокникова 2024: 211).

⁴ „všetkými deťmi / ktoré s tebou / nikdy nebudem mať“ (Veselková 2005: 9). Всички цитати от словашки език тук и навсякъде, където не е изрично посочено друго, са в мой превод – И. Д.-Г.

да не те обичам“ (Najzvláštnější je neľúbit' ťa, 2005). В дебюта си Марцела Веселкова залага на представянето на образа на жената през едно основно състояние, което тук си позволяваме да обобщим като „неслучилото се майчинство“. Лирическата героиня – в случая е и лирически аз – е представена през нереализираната си потенция да бъде майка. Тази неизпълнена възможност се прокрадва натрапливо измежду редовете, проследяващи делничното с неговата забързана линейна събитийност, рутинност, тривиалност. „Заобикалят ме хора / които заслужават / десертите в сладкарницата у баба / пазаруването на самообслужване / и скучните почивки в италия“⁵ – изобразеният ритъм на ежедневието се прекъсва от внезапни напомнания, като „защо ми е дълга коса / ако няма да заспиваш в нея?“⁶ или вече споменатото „всички деца / които с теб / никога няма да имаме“ („Игла под ухаещата му кожа“ („Ihlu pod jeho voňavú kožu“ (Veselková 2005: 8 – 9)). Целенасочената профанизация и прозаизация на изобразяваното се прекъсват от сакралността, за която алюзират спорадичните опити за изповедност и споделеност. Като тадневното е извикано, за да се открият на фона му редките прокрадвания на истински значимото, заради което се пише. Стихът на Веселкова е като онова „пищещо тяло“ на Сиксу (Сиксу 1997: 166 – 188), обикалящо из квартала и изповядващо се същевременно. Тази паралелност на обитаваните светове – външния, чуждия и вътрешния, собствения, се вижда в текстове като „Bizarre – No 6, 1951“. Първите му две строфи са изградени точно на принципа на това противопоставяне.

В началото имаме привидно емоционално неангажирано изброяване:

*всички мои познати
се омъжват или са бременни
напълняват
планират сватба наесен
десертите няма да се развалят заради горещината
меден месец на морето на промоция
боядисват апартаментите
поставят плаващ под
купуват термо одеяла⁷*

⁵ „mínajú ma ľudia / ktorí si zaslúžia / zákusky v cukrárni u babičky / nakupovanie v samoobsluže / a nudné dovolenky v taliansku“ (Veselková 2005: 9).

⁶ „načo sú mi dlhé vlasy keď v nich nebudeš zaspávať?“ (Veselková 2005: 9).

⁷ *všetky moje známe
sa vydávajú alebo sú tehotné*

Емоционално дистанцираното изреждане се прекъсва от втората строфа, в която лирическата говорителка извежда на преден план собствената си нужда от споделяне. Категоричният жест на прекъсване на говоренето за другите се разчита в първия ѝ стих: „на мен ми се присънва през нощта“⁸. Това връщане към собствения аз обаче е нарушено от осъзнаването, че „стойността на жената / все още е само / функция на мъжа“⁹. Любимият, от друга страна, е проектиран, но неналичен. Той е чужд съпруг, има друг живот с друга жена и дете. От тук произтича и невъзможността на лирическата героиня да стане майка, защото пред нея стои неосъщественото сливане с мъжа.

Методът на изграждане на художествен свят чрез улавяне и „записване“ на действителността може да се обясни с неразбирането на този свят и следхождащата го нужда точно поради тази причина той да бъде наблюдаван. Този извор на поетическия жест на Веселкова споменава Марек Митка в рецензията си върху дебюта ѝ, според когото за лирическата героиня в книгата „околният свят е все по-неразбираем, объркват я напудрената конвенционалност, хигиеничната нагласа към нещата“ (Митка 2006: 40). Според словашкия критик жената в текстовете ѝ всъщност се чувства добре в самотата си, в страданието си и обратно на очакваното – „антисветът, в който би трябвало да встъпи заради предопределената си роля на съпруга и майка, я отблъсква“ (Митка 2006: 40 – 41). Вече разгледаната творба „Bizarre – No 6, 1951“ Митка счита за основна за поетиката на цялата книга точно заради използването на противоречивостта като неин изграждащ принцип.

Противопоставянето на външния и собствения свят води до невъзможността животът на жената да поеме по рутинния си път, предопределен от обществените очаквания – да създаде семейство и да роди дете. Сблъскват се и измеренията на вътрешния ѝ свят под формата на стълкновение на реално и фантазно, измислено или желано, което разчитаме например в текста „Разкриване“ („Zjavenie“): „наклоних се над

*priberajú
plánujú svadbu na jeseň
zákusky sa nepokazia pre horúčavu
medový týždeň pri mori za akciovú cenu
maľujú byty
kladú plávajúcu podlahu
kupujú teplé posteľné prikrývky*
(Veselková 2005: 75).

⁸ „mne sa v noci sníva“ (Veselková 2005: 75).

⁹ „hodnota ženy / je ešte stále / funkciou hodnoty jej muža“ (Veselková 2005: 75 – 76).

теб / в главата си имаше / музика / съседски деца / с които следобед играеше / бира / и жена / която изобщо не приличаше на мен“¹⁰. Идеята за неосъществимото съжителство, респ. сливане на мъжа и жената, прераства в мотива за невъзможното съществуване на самото стихотворение. На първия стих – „измислях за теб / път посипан с бял пясък [...]“, се противопоставя крайната констатация в творбата – „поредното стихотворение [...] / беше унищожено“¹¹.

Важен елемент от „неслучванията“ и отношението към другостта е образът на другата жена, вмъкваща се в диадата той – аз. В „Miserere mei Deus“¹² разчитаме своеобразно преклонение пред фигурата ѝ:

*исках те
макар да очакваш дете от нея*

*преди две седмици
написах стихотворение:*

*бих погалила
красивия ѝ корем
бих хвърляла
цветчета от роза
във ваната ѝ
бих бдяла
пред вратата ѝ
слушала дишането ѝ
като ти*¹³

¹⁰ „nahla som sa nad teba / v hlave si mal / hudbu / susedove deti / s ktorými si sa popoludní hral / pivo / a ženu / ktorá mi vôbec nebola podobná“ (Veselková 2005: 13).

¹¹ „vymýšľala som pre teba/ cestu vysypanú bielym pieskom“, „ďalšia báseň[...] / bola zničená“ (Veselková 2005: 13).

¹² Заглавието на творбата е стих от началото на Псалм 51, превеждан се като „Смили се над мене, Боже“, част от книгата Псалми от Стария завет.

¹³ *chcela som ťa
aj keď čakáš dieťa s inou*

*pred dvom týždňami
som napísala báseň:*

*pohládzala by som
jej krásne brucho
hádzala by som jej
lupene ruží
do kúpeľa*

Сякаш в нейния образ лирическата героиня открива своята неизпълненост и вместо да я низвергне, желае да я приласкае. Причината за този импулс за обгрижване е имплицирана чрез образа на нероденото дете, към което са насочени изфантазираните движения.

Нероденото дете е представено и като причина за разрива между мъжа и жената. В „Ниночка“ („Ninôčka“) стихът „нямаме заедно дете“¹⁴, освен че има констативен характер, характеризира цялостно поетическия изказ на авторката, доближаващ се до „почти говоримия език“ (Вълнка 2007: 113). Целенасоченото търсене на замяна на лирическото слово с всекидневната реч може да се обясни както с тематичните линии в текстовете на авторката, така и с тенденциите в съвременната поезия изобщо. Свободният стих, липсата на препинателни знаци, емоционалната дистанцираност, високата авторефлексивност и автотекстуалност са характерни и за нейните творби. Изброените характеристики, които не изчерпват природата на стиха на Веселкова, могат да бъдат видени и като следствие от своеобразния „бунт“ на авторката срещу читателското очакване за „женска“ поезия. В рецензиите за стихосбирката ѝ често се среща думата „феминизъм“ в различните ѝ вариации, например „феминистични стихове“ (Ребро 2006: 74), на което поетесата сякаш сама е реагирала предварително с авторефлексивността си в текст като „Умри Марцела“ („Umri Marcela“), в който е ритуализирано собственото ѝ самоунищожаване.

Веселкова създава образ на жената, служейки си с език, който парадоксално се опитва максимално да се отблъсне от женскостта, който е дързък, пряк, на места – дори натуралистичен. Езикът ѝ търси „причините“ за жената – защо мисълта ѝ изобщо се обръща към себе си, опитвайки се да открие събитията, довели до това, което е тя. Поезията ѝ се влива в онзи стремеж на пишещите жени, който Миглена Николчина описва като постоянно движещ се към своето начало, към някаква липсваща памет (Николчина 2012: 93).

*bdela by som
pred jej dverami
počúvala jej dych
ked' spí*

(Veselková 2005: 24 – 25).

¹⁴ „nemáme spolu dieťa“ (Veselková 2005: 63).

„Спомнената“ архетипна жена

Ева Лука¹⁵ пише текстове, тематично насочени към разбирането на женското като интегриращо в себе си митична и архетипна памет (Милчак 2010: 86). Това се вижда още на паратекстуално ниво. Всичките четири издадени досега стихосбирки носят заглавия, които са неологизми на авторката и следват идентичен езиков принцип на създаване. Тук интересуватите ни заглавия на книги „Дивата сестра“ („Divosestra“, 1999) и „Дяволското дърво“ („Diabloň“, 2005) представляват сложни думи, образувани от два корена на принципа на свързване на фантастично, неопитомено и непознато – от една страна, и реално, близко и познато – от друга: „диво“ и „сестра“ и „дявол“ и „дърво“. По този начин заглавията на стихосбирките поставят идеята за напрежение между два свята – човешкия, конкретния и тайнствения, дивия, животинския.

Тази тревога от срещата на различни измерения на съществуването и на самия човек бележи и темата за майчинството при Ева Лука, която може да бъде открита още в началото на творческия ѝ път. В антологията „Дълбокозелената жена“ („Hlbokozelená žena“, 1998) откриваме текст „Pro memoria“¹⁶, в който водещ е мотивът за загубата на дете. Това е и един от аспектите, през който е представено майчинството при Ева Лука. Майката, и жената изобщо, подобно на заглавията на стихосбирките на поетесата, носи в образа си идеята за двудомност. В „Pro memoria“ тази нейна характеристика понякога прераства в двойственост, понякога в разполовеност, разединеност, разделеност и се съпровожда от двуизмерността на представения в текста художествен свят. Две са пространствата – земята и границата между земното и небесното. Жената се намира на тази граница, рефлектирайки върху един граничен момент¹⁷, какъвто е смъртта на човека. „Pro memoria“ ословесява раздвоеност, която е ясно очертана в рамките на текста чрез конкретни наречия за време и място. В създадената от тях хронотопна условност се помещава модалността на невъзможното с придружаващото я натрупване на отрицателни глаголни форми. Лирическата говорителка е майката, която се изповядва в опит да се пречисти от вината

¹⁵ Ева Лука е творческият псевдоним на Ева Лукачова (Eva Lukáčová), който авторката започва да използва с издаването на втората си поетическа книга „Дяволското дърво“.

¹⁶ В буквален превод от латински език – „В памет“.

¹⁷ Словашкото словосъчетание „hraničná chvíľa“, букв. „граничен момент“ в текста на „Pro memoria“, сме избрали да преведем като „сетен миг“.

за неспособността да спаси детето си. Ако ексцерпираме времевите и топосните маркери, както и целенасочената репетитивност на отрицателни форми, се получава следното стихополагане:

*В момента, в който моето дете
е било близо до небето
[...]
не съм била при него,
за да го пазя.*

*На другия край на света, в друго време
[...]
не съм усещала, че е дошъл
неговият сетен миг.*

*Не съм могла да вдъхна във вените му
още веднъж нов живот
[...]¹⁸*

Така поставена, събитийността в творбата може да се опише като заглъхване, замлъкване на действието, претопяването му в абсолютна негация. Контрапунктен се явява краят на текста, в който функцията, респ. ролята, неизпълнена от майката, е реализирана: „Някакъв / непознат за мен ангел / го е направил вместо мен“¹⁹. „Pro memoria“ е текст, опитващ се да „задържи“ паметта за изгубената рожба и да очисти загубилата детето си от угризенията за неспособността нито да го опази, нито да премине с него „от другата страна“.

¹⁸ *Vo chvíli, keď moje dieťa
Bolo blízuko k nebu
[...]
nebola som pri ňom
chrániť ho.*

*Na druhom konci sveta, v inom čase
[...]
necítila som, že prišla
jeho hraničná chvíľa.*

*Nemohla som mu vdýchnuť do žíl
ešte raz nový život
[...]
(Lukáčová 1998: 42).*

¹⁹ „Nejaký / mne neznámy anjel / to urobil za mňa“ (Lukáčová 1998: 42).

Най-силно белязана от темата за загубата на дете е втората стихосбирка на Ева Лука. Откриваме я още в паратекстовото пространство, в посвещението „На Агатка“, последвано от времевата индикация – 1.5.2003 – 28.1.2005. В стихотворението „Приспивна песен“ („Uspávanka“) мотивът за загубата на рожбата, който е в ключова позиция, е вписан в творбата чрез кръговата ѝ композиция. Началният стих „Спинкай, мое детенце, родено в планините“ в края се трансформира в „Спинкай, мое детенце, / в планините погребано“²⁰. Стиховете, заключени между изведените два, говорят за всички етапи на майчинството – бременност, раждане и отглеждане. При художественото им обрисувание са използвани характерните за Ева Лука природни мотиви, част от които са стихии на вятъра и водата²¹.

Загубата на детето в поезията на Ева Лука постига и друго измерение посредством мотива за неговото изоставяне. „Женскост“ („Ženstvo“) е стихотворение, което стилизира състоянието на бременност през кошмарното сънуване на раждането, на непоискването на рожбата. Текстът започва с препратка към заглавието на книгата, от която е част: „Така дяволско дърво / се явява иззад гърба ми в сънищата: бременна“²². В него разчитаме темата за отделянето на плода от майката, за невъзможното свързване с „абекта“²³ (Юхасова 2022: 31).

Нежеланието за задържане на новороденото обаче е представено в контекста на цялото стихотворение като плод на опита за осъзнаване на собствената женска природа. Белязана от първородния грях, лирическата героиня на Ева Лука не се страхува да отключи потока на несъзнаваното. Прави го чрез осъзнаване на неговата асоциална, неприемлива анормалност, от друга страна – толкова естествена за човешката природа.

Образи на мъртвото и нежеланото дете присъстват в предхождащата „Дяволското дърво“ първа книга на авторката, но в своята противоположност: рожбата (в „Дивата сестра“ („Divosestra“) – синът) означава за лирическата героиня прераждане. С други конотации е предс-

²⁰ „Spinkaj, moje dieťaťatko, narodené v horách“, „Spinkaj, moje dieťaťatko, / v horách pochované“ (Luka 2005: 34).

²¹ Повече за употребата на стихии в творчеството на Ева Лука може да се открие в монографията на Ева Урбанова (Урбанова 2022).

²² „Takto sa mi diabloň / poza chrbát zjavuje v snoch: tehotná“.

²³ Понятието използваме в смисъла на употребата му от Юлия Кръстева в книгата ѝ „Сили на ужаса“ – виждането на майчиното тяло като онова, от което детето трябва да се диференцира, да го „изхвърли“, за да се превърне в субект (Кръстева 1980).

тавено и раждането, което в характерните за Лука типизации е обвързано с природата, но този път – със светлата ѝ прераждаща страна. По този начин са изобразени майката и детето например в „Privatissima“²⁴. Раждането на сина възражда родилката: „Изведнъж живеех, живеех / от топлината му. Безсрамно / преродена“²⁵. В идването на бял свят на детето лирическата говорителка вижда своето преосмисляне и прераждане, затова стихотворението започва с реторичното запитване – „Понякога си мисля кой на кого / всъщност се е родил [...]“²⁶. Подобни прокрадващи се питання препращат към универсалния въпрос, разчитан в текстовете ѝ – за осмислянето и справянето с индивидуалната и колективната памет.

Краткостта на вечното усещане

Ева Урбанова описва поезията на Лука като „отричаща ниската деградираща телесност“ (Урбанова 2020: 58). Вместо естетика на грозното поетесата предлага ословесяване на табуираните женски теми, но през призмата на фантазното, на опоектизирането на „отхвърленото“. Друг е подходът на поколенчески по-младата словашка авторка Мирка Абелова. Журналистка по образование и професия, тя пише поезия и проза както за възрастни, така и за деца.

От значение при четенето на поезията на Абелова е изборът ѝ на художествени произведения при преводаческата ѝ дейност. Нейно дело са преводите на четири поетически книги на Рупи Каур²⁷. В много отношения текстовете на Абелова се доближават до непосредствеността на стиховете на канадската авторка от индийски произход – например в краткостта²⁸ и препокриването на автор и лирически аз. За нашето разглеждане от основно значение е непосредствеността на посланията в книгата на Абелова „Вечно усещане за неделя“ („Večný pocit nedele“, 2018). Проблематизирането на майчинството чрез нецензурираното пряко тематизиране на неговите аспекти се разчита още на ниво

²⁴ Заглавието е латинска дума, множествено число на „privatissimum“, означаваща университетска лекция, предназначена само за малък брой студенти.

²⁵ „Zrazu som žila, žila / z jeho tepla. Nehanebne / novonarodená“ (Luka 1999: 39).

²⁶ „Niekedy rozmýšľam, kto sa vlastne / narodil komu [...]“ (Luka 1999: 39).

²⁷ „Мляко и мед“ (Milk and Honey), „Слънцето и нейните цветя“ (The Sun and Her Flowers), „Home Body“ и „Healing Through Words“ (последните две книги не са преведени на български език).

²⁸ Краткостта и общовалидността в текстовете на Рупи Каур определя като ключови за популярността ѝ Ралица Люцканова (2019).

композиране на стихосбирката, изградена като дневник. В нея авторката проследява зачеването, бременността и следродилния период в три отделни цикъла, всеки от които е посветен на съответния етап: „Яйчник“ („Ováriaum“), „Най-противната жена в града“ („Najhnusnejšia ženská v meste“), „Вечно усещане за неделя“ („Večný pocit nedele“). В текстовете липсва опоектизиране, романтизиране на майчинството, а точно обратното – то е представено на фона на социалните предразсъдъци, с които се сблъсква лирическата героиня.

В първата част на стихосбирката жената е изобразена като неспособна да зачене. Нейният образ е придружен от тези на детето, партньора и на бременната приятелка. Основен за лирическия аз обаче се оказва не физиологичният проблем – неспособността да забременее „от четири месеца“ („Репродуктивна клиника“ – „Reprodukčná klinika“), „Яйчник“ – „Ováriaum“), а социалното отношение към него. Темата е ясно поставена в текста „Социално напрежение“ („Sociálny tlak“), последен в цикъла:

*Ще намекнат, че би ѝ отивало,
ако качи снимка с детето на приятелка
или пък ще попитат кога ще има свое.
Ще констатираат, че вече е дошло време.
[...]
Някои питат дали не става
и като не получат отговор, предлагат номера
на специалисти.

Колко изкарвате
За кого гласувахте
Какъв ще ставате
Кога напоследък сте правили секс
Гълтате ли, или плюете
Крадете ли често
Все още ли биете жена си

Какво ли ще питат
ако случайно доживее 95²⁹*

²⁹ Podotknú, že jej pristane
ak zverejní fotku s priateľkiným dieťaťom
prípadne sa spýtajú, kedy bude vlastné.
Skonštatujú, že už bolo načase
[...]

Същото проблематизиране на обществените нагласи и очаквания, отправени към жената, откриваме и в „Репродуктивна клиника“:

*Не минава ден
без въпроса
кога ще имаме дете*

*То вече
четири месеца
не идва*

Обществена тенджерка под налягане³⁰

Във втората част на стихосбирката темата за бременността е представена в светлината на обществената нагласа към жената в това състояние. Текстът „10 г. с. / в асансьора“ („10tt/ vo výťahu“) е конструиран върху диалогичния принцип. Първата част е обобщение на обществените очаквания спрямо жената и в този смисъл изрежда основни клиширани възгледи като тези за работещата жена, раждаща в късна възраст, и за съжителството на родители без брак.

*Niektorí sa pýtajú, či to nejde
a aj keď nedostanú odpoveď, ponúkajú čísla
na odborníkov.*

*Koľko zarábate
Koho ste volili
Koho budete
Kedy ste naposledy súložili
Prehľtate či vyplývate
Kradnete často
Ešte stále bijete svoju ženu*

*Čo sa budú pýtať
keď sa náhodou dožije 95
(Ábelová 2018: 32).*

³⁰ *Neprejde deň
bez otázky
kedy už budeme mať deti*

*Ono sa už
štyri mesiace
nechce pre nás rozhodnúť*

*Sociálny tlakový hrniec
(Ábelová 2018: 29).*

Идеята за социалното очакване и задоволяването му ескалира в жестовостта на „21 г. с. / отчаяние“ („21tt / zúfalstvo“). В този текст лирическият аз си представя как по различни начини излага на показ гърдите си:

*да повесиш гърди през прозореца на колата
да повесиш гърди от балкона
да повесиш гърди на простора заедно с бельото
да изложиш гърди на пулта
да ги изложиш в галерия³¹*

Следродилният период е деромантизиран още в първия текст от третата последна част на стихосбирката. „Взеха ми детето“³² е първият стих в нея, който веднага предпоставя тона на останалите стихотворения. И тук като в предните две части става въпрос за търсено „развенчаване“ на очакването и представите за сакрално изживяване на майчинството, като това разбулване се извършва чрез засягане на темите за цезаровото сечение, първото изхождане след раждането, проблемите с кърменето, безсънието, имунизациите.

Ако книгата на Абелова представлява своеобразна критика към общественото отношение към майчинството, поради което си служи с ирония и натуралистичност, последният текст се явява контрапунктен на цялостния тематичен облик на стихосбирката. Той е посветен на загубата на дете и тематизира неспособността на непреживяла подобна мъка жена да разбере страдащата и „несбъднала се“ майка („Често си мисля за жените, на които са умрели децата“ („Často myslím na ženy, ktorým umreli deti“). Книгата на Абелова е хроника на съвременната жена, минаваща през майчинството, изповядваща своите чувства, свързани с разочарованния разрыв между очаквания и действителност.

³¹ *vyvesiť prsia z okna motorového vozidla
vyvesiť prsia z balkóna
vyvesiť prsia na šnúru spolu s bielizňou
vyložiť prsia na pult
zavesiť do galérie*
(Ábelová 2018: 44).

³² „Zobrali mi dieťa“ (Ábelová 2018: 69).

Стъкленото дете

Четвъртата авторка, чиято стихосбирка ще разгледаме във връзка с темата за майчинството в съвременната словашка поезия, е литературоведката Ленка Шафранова. Книгата ѝ от 2018 година „post partum“³³ е дебютна и засега единствена за поетесата. Както може да се изведе от заглавието, двадесет и осемте текста в нея тематизират следродилния период. По този начин те се доближават до творбите на Лука и Абе-лова, съчетавайки черти от почерка и на двете авторки. За поезията на Шафранова е характерна краткостта, придружена от липса на главни букви и препинателни знаци. Всичко това предполага водещата роля на посланието в текстовете ѝ. То, от друга страна, е изградено върху принципа на антитезата, при която мисълта, проследяваща монотонността на всекидневното наблюдавано или отправена към миналото, се прекъсва от конкретиката на настоящата ситуация, в която се намира или чувства лирическият аз.

Началното описателно и емоционално дистанцирано изброяване в стихотворението „парокон“ („най-накрая“) е прекъснато от жеста на „подаването“ на собственото дете, т.е. от връщането в собствената действителност.

*плащаш сметката
вземаш епикризата
мострите на кремове
първата храна
бибероните и шишетата
витамините
подписваш получаването
на лепенките за пълн
кремовете против стрии
инструкциите за хранене на новороденото
хавлийката с лого на застрахователна компания
помахваш на персонала
с отстъпките за монитори за дишането

напускаш своя скъп хотел
с ръководство за употреба на майчинството
сложено в син куфар

в края
ти дават детето*

³³ В буквален превод от латински език – „след раждането“.

*като бонус*³⁴

На принципа на контраста е изграден и текстът „primogenitus“³⁵, тематизиращ началната неизградена връзка между майката и детето. Тялото на родилката е описано като „нямо“ и „неподвижно“, като „неделен порцелан“, като неоткликващо на първите му нужди. Тази дистанцираност обаче е маркирана и като следствие от страха от крехкостта на детето със стиха „имаше сърце леко като надутото стъкло“³⁶.

Този страх е продължен в текстовете „дишане по стъклото I“ („dýchanie na sklo I“) и „дишане по стъклото II“ („dýchanie na sklo II“), с които се поставя и мотивът за „стъкленото дете“³⁷. Крехкостта обаче мени значението си, мени означаваното и от външността на детето преминава към вътрешния свят:

*никой не подозира
какво всъщност се е случило
преди пет дни
след пет дни
в теб*

*³⁴ zaplatíš účet
vezmeš prepúšťáciu správu
vzorky krémov
prvé príkrmy
cumle a fľaše
vitamíny
podpíšeš prevzatie
pupočných náplastí
mastí na strie
návod na oživovanie dojčat'a
uteráčik s logom poisťovne
zamávaš personálu
zl'avami na monitory dychu

opúšťaš svoj drahý hotel
s manuálom na materstvo
uloženým v modrom kufríku

na záver
ti vydajú dieťa
ako bonus
(Šafranová 2018: 5).*

³⁵ В буквален превод от латински – „първороден“.

³⁶ „mal srdce ľahké ako vyfúknuté sklo“ (Šafranová 2018: 13).

³⁷ Този мотив се открива и в текста на Веселкова „Игла под ухаещата му кожа“.

в него³⁸

Събирането на майката с новороденото парадоксално поставя въпроса за отделянето на детето от нея. Ако в останалите текстове то е остранностено от страха на лирическата героиня от новото и непознатото състояние на майчинството, в „дишане по стъклото II“ детето вече присъства като субект. Тук новороденото е погледнато през потенциата на неговото преживяване на отделеността от майчиното тяло. Образът на детето служи в книгата преди всичко за очертаване на граничността, до която то води у самата жена, раздвояваща се до две свои състояния – на Аз и на Другата, но в „дишане по стъклото II“ то вече е видяно извън абектното си съществуване, т.е. като самостоятелна личност.

Ако първата част на книгата тематизира следродилния период с оглед на отношението майка – новородено, то втората част разглежда родителството като връзка между жената и мъжа – от отдалечаването един от друг, през дистанцирането от околните хора, до потъването в рутинното, в грижата за детето. Поместеният в края на стихосбирката текст „открито за любовта“ (neúhybne o láske), подписан с инициалите Р. Ш. (R. Š.), зад които се крие съпругът на поетесата, репрезентира различната гледна точка, тази на наблюдаващия жената, станала майка:

*И когато мъжът ѝ се върне
вкъщи от работа*

*и попита
какво е правила цял ден*

*несресана
изморена
изпотена*

ще отговори

*обичах децата ни
с цялото си тяло³⁹*

³⁸ *nikto netuší*

*čo sa vlastne stalo
pred piatimi dňami
po piatich dňoch
v tebe*

v ňom

(Šafranová 2018: 17).

³⁹ *a keď jej muž príde*

Тази „тиха“ кулминация сякаш е привикана, за да извини лирическата героиня пред нея самата, давайки ѝ алтернативно описание на етапа от живота, през който преминава. Последният текст предвещава възможното остранностяване на жената от преживяванията ѝ и по този начин представлява своеобразно начало на продължението на книгата, оставяйки края отворен.

Заклучение

„Жената никога не е далеч от „майката“, пише Елен Сиксу (Сиксу 1997: 173), и такава я откриваме в текстовете на словашките авторки, за които можем да кажем, че са написани „с бяло мастило“ (пак там). И не става въпрос само за ролята и функцията на майка, а за жената като първоизточник на всички блага. Към тази нейна основа е насочено търсенето на разглежданите поетеси, като всяка се връща към и до различна точка от древната женска природа. Ева Лука се обръща към архетипа, към архетипната памет (Милчак 2010: 87) изобщо за жената. Лирическата героиня на Марцела Веселкова се връща към себе си, спасявайки се от фрагментарността на чуждите животи. Мирка Абелова проследява всички етапи на майчинството с езика на натуралистичността и непосредствеността, противоречащи на и бунтуващи се срещу обществените очаквания. Ленка Шафранова развенчава илюзорната идея за красотата на следродилния период, описвайки влиянието на промяната върху живота както на майката, така и на бащата. И четирите авторки се осмеляват да се насочат в текстовете си към най-интимните аспекти на майчинството и да прокарат по този начин една от основните теми в съвременната словашка литература.

z práce domov

*a opýta sa
čo celý deň robila*

*neučesaná
unavená
spotená*

odpovie

*milovala som naše deti
celým svojím telom
(Šafranová 2018: 38).*

ЛИТЕРАТУРА

- Абелова 2018:** Ábelová, M. *Večný pocit nedele*. Bratislava: Artforum, 2018.
- Бокникова 2024:** Bokníková, A. Telo, materstvo, trauma, príroda – o poézii Márie Jančovej. // *Slovenská literatúra*. 2024, no. 3, vol. 71, 207 – 235.
- Веселкова 2005:** Veselková, M. *Najzvláštniešie je neľúbiť ťa*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2005.
- Вълнка 2007:** Vlnka, J. Lesk a bieda spovede. // *Slovenské pohľady*. 2007, č. 3, 112 – 113.
- Димова-Генчева 2022:** Димова-Генчева, И. Словашкият женски пробив в „задължително мъжкия“ канон. [Dimova-Gencheva, I. Slovashkiyat zhenski probiv v „zadalzhitelno mazhkiya“ kanon.] // *Литературни форми на границата между документално и художествено*. Сборник с доклади от научна конференция с международно участие, проведена в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, 17 – 18 ноември 2021 г., съст.: Стоичкова, Н., Русева, М. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2022, с. 24 – 33.
- Кръстева 1980:** Kristeva, J. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- Лука 2005:** Luka, E. *Diabloň*. Trnava: Edition Ryba.
- Лукачова 1998:** Lukáčová, E. Hlbokozelená žena a iné básne. // Homza, M. (ed.). *Hlbokozelená žena. Výber z poézie básnikov Proglasu (1989 – 1998)*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku Slovenských spisovateľov, 1998, 27 – 42.
- Лукачова 1999:** Lukáčová, E. *Divosestra*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku Slovenských spisovateľov, 1999.
- Люцканова 2019:** Люцканова, Р. „Мляко и мед“ на Рупи Каур – за свръхкраткостта и социалните платформи. [Lyutskanova, R. „Mlyako i med“ na Rupi Kaur – za svrahkratkostta i sotsialnite platformi.] // *LiterNet*, 23.01.2019, № 1. <<https://litenet.bg/publish33/ralica-liuckanova/rupi-kaur.htm>> (2.01.2024).
- Милчак 2010:** Milčák, M. *Mýtus a báseň (7 úvah o poézii)*. Levoča: Modrý Peter, 2010.
- Митка 2006:** Mitka, M. Ihlu pod jeho voňavú kožu. Marcela Veselková: Najzvláštniešie je neľúbiť ťa. (Recenzia). // *Rak*. 2006, č. 4, roč. XI, 39 – 41.

- Николчина 2012:** Николчина, М. *Изгубените еднорози на революцията*. [Nikolchina, M. *Izgubenite ednorozhi na revolyutsiyata*.] София: Фондация „Литературен вестник“, 2012.
- Пася, Тараненкова, ред. 2014:** Passia, R., Taranenková, I. (eds.). *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia*. Bratislava: LIC, 2014.
- Ребро 2006:** Rebro, D. Za zdvihnutou oponou. // *Romboid*. 2006, roč. 41, č. 7, 73 – 74.
- Сиксу 1997:** Сиксу, Е. Смехът на медуза. [Siksu, H. *Smehat na meduza*.] // *Времето на жените*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1997, с. 166 – 188.
- Урбанова 2022:** Urbanová, E. *Medzi snom a fikciou (poetická tvorba Evy Luky)*. Fintice: FACE, 2022.
- Шафранова 2018:** Šafranová, L. *Post partum*. Fintice: FACE, 2018.
- Шранк 2013:** Šrank, J. *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*. Bratislava: Cathedra, 2013.
- Юхасова 2022:** Juhásová, J. Lenka Šafranová. *Post partum*. // *Top päť. Slovenská literárna scéna 2018 v odbornej reflexii*. Fintice: FACE, 2022, 28 – 43.

DOI 10.69085/ntf2025c103

ОНИРИЧНАТА ПЕРСПЕКТИВА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ОЛГА ТОКАРЧУК

Димитрина Хамзе
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

THE ONEIRIC PERSPECTIVE IN THE WORKS OF OLGA TOKARCZUK

Dimitrina Hamze
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

hamzed@uni-plovdiv.bg

The aim of this study is to demonstrate how Olga Tokarczuk uses the oneiric (dream vision) to “interpret” the fundamental forms of existence through artistic means. The dream functions as a “palimpsest” of the dialectics of the human psyche, which is an individual, subject-specific filtration and processing of the collective unconscious—that is, of the archetypal foundation. The hermeneutics of the dream as an event sequence allows for the delineation of existential structures, with their philosophical and psychological modalities. Such a perspective provides a new optic on the meaning of existence and conceptual definitions.

The methods used include: semantic analysis, psychological interpretation, and the comparative method.

Key words: dream, psyche, individuation, existence, death, life, unconscious

Сънят е заем, взет от смъртта за поддържането на живота.

Артур Шопенхауер

Според Артур Шопенхауер животът и сънищата са страниците на една и съща книга. Сънят е и частица смърт, която ние усвояваме предварително, за да съхраняваме и обновяваме живота (Шопенхауер 2013: 31, 45).

1. Кратък диахронен обзор на представите за съня

Сънищата са нещо като водачи, като гласа на Бога, на нещо Висше, нещо, което ни надхвърля. Те са водачи и на Несъзнаваното, т.е. на Непознатото. Според Карл Густав Юнг те винаги заплашват с нови промени, опасности, жертви, войни и други тревожни неща. Животът на примитивния човек е изпълнен с винаги дебнещата психическа опасност и затова има толкова много начини за намаляване на риска. Определянето на зони табу е външният израз на този факт, а табутата са психични ограничения (нещо като предпазни клапи), които трябва да бъдат спазвани точно и с израз на страхопочитание (срв. Юнг 1994: 148). Сънят е привилегия на висшата сила и на съществото, в което тя се е вселила, което тя е избрала за свой изразител (вожда на племето).

Целта на много магически ритуали е да изградят защита срещу опасните тенденции на несъзнаваното. Смятало се е, че някои сънища имат човешка, а други – божествена природа. През XVI – XVII век сънищата са били класифицирани по следния начин според причината си:

1. Заболяване на тялото;
2. Афект при силно разтърсване на духа, причинено от любов, надежда, страх или омраза;
3. Силата и лукавството на демона – на езическия бог или на християнския дявол;
4. Сънища, изпратени от Бога. В тях сънуващият получава определено знание само с одобрението и щедростта на Бога (срв. Юнг 1994: 150 – 151).

Сънищата, изпратени от Бога, често навещават Вероника, героинята от романа *Пътуването на хората на Книгата* (*Podróż ludzi Księgi*).

*Weronika liczyła na sen, ten nieogarniony obszar, gdzie Bóg zwykł dawać jej wskazówki*¹ (PLK², 117).

¹ Вероника разчиташе на този сън, на това необозримо пространство, където Бог обикновено я напътстваше (преводът е мой – Д. Х.).

² Произведенията на О. Токарчук, от които са взети цитатите, ще бъдат обозначавани в хода на изложението с абривиатурите им.

По принцип църквата се съмнява и дори се противопоставя на сериозното възприемане на сънищата, но едновременно с това приема, че някои от тях съдържат непосредствено откровение. През последните векове църквата се противопоставя с успех на по-ранната интроспективна нагласа, която стимулира задълбоченото разглеждане на сънищата и на вътрешните преживявания (срв. Юнг 1994: 151 – 152). Противопоставянето ѝ е плод на стремежа да упражнява контрол върху съзнананото и несъзнананото в човешката психика.

Протестантството срива защитната стена на църквата, но се изправя срещу заплахата от собствените си вътрешни преживявания, вече лишени от закрилата на догмата и уюта на нормативния ритуал (срв. Юнг 1994: 152).

Независимо от различията и спецификите на религиозните направления обаче нито едно от тях не може и няма правото да заставя човешката психика да работи по определен (изгоден за него) начин. Струва ми се, че по отношение на психиката религиите изпълняват по-скоро „политическа“ функция – опитват се да спечелят привърженици чрез манипулативни стратегии, прикриващи безпощадни ултиматуми, атакуващи психиката.

Юнг казва така: „Нашата психика е част от природата и нейната загадка е безкрайна“ (Юнг 2002: 20). Ние не можем да дефинираме нито психиката, нито природата. Можем само да изразяваме представата си за тях и да описваме колкото можем по-добре как функционират. Тези, които отхвърлят несъзнананото, страдат от мизонеизъм (страх от новото и непознатото) (срв. Юнг 2002: 20 – 21). Психиката на човека е изтъкана от противоположности, тя функционира на принципа на антиномиите и тъй като зависи от баланса на противоположностите, никоя преценка не може да се смята за окончателна, ако не се държи сметка за нейната двупосочна динамика. Причината за тази особеност е фактът, че не съществува изходна точка над или извън психологията, която да ни позволи да формираме окончателна преценка за това какво представлява психиката (Юнг 2002: 63).

Юнг нарича сънищата крехки, убягващи, непостоянни, неясни и не-сигурни фантазии. Те са най-честите и универсално достъпни извори за изследване на символната способност на човека. Сънищата може да не са непосредствено разбираеми, но подсказват една „подпочвена“ идея или намерение. Юнг е убеден, че те не означават това, което показват. Образите и символите, съдържащи се в тях, са представени в странни форми, в които потиснатите съдържания на психиката се появяват в съзнанието.

Така се стига до извода, че един сън показва нещо различно от явното му изображение (срв. Юнг 2002: 26 – 27, 98).

За съня Джеймс Холис прави следната констатация: „Сънят не е нещо, което избираме или направляваме. Той е нещо, което идва при нас като чуждестранен посетител. Той е сблъсък с мистериозния Друг, който лежи вътре в нас“ (Холис 2024: 35). Мари-Луиз фон Франц смята, че психолозите се опитват да засилят лечебния ефект на съня. Това обяснява защо интерпретацията не бива да бъде интелектуална и да тълкува съня докрай – за да остане усещането за *притежание*. Този, който тълкува съня, не бива да чувства съня като напълно разбран, защото това ще убие резонанса. Тълкуването на съня е повече начин да се разговаря *около* съня, така че неговото послание да бъде чуто по-добре. Само тогава сънят може да има лечебен ефект (Фон Франц 2003: 20 – 21). Джеймс Хол казва, че сънищата не се сънуват, за да се анализират и разбират, но тяхното разбиране ни показва къде несъзнаваното вече се опитва да промени аз образа в полза на здравето и индивидуацията³ (Хол 2005: 39).

Сънуващите герои на О. Токарчук не се стараят да „разчоплят“ сънищата си. Те умеят да посрещат адекватно латентните им послания и да живеят в хармония с тях. А това по принцип не е лесноизпълнима задача. Обяснимо е защо сънуващите се опитват да пренебрегнат или дори да отхвърлят съобщенията от своите сънища. Съзнанието се съпротивлява на всичко несъзнавано и неизвестно. Примитивните имат всички реакции на дивото животно пред дадена опасност, пред застрашаващо събитие. Но и „цивилизованите“ не са много по-различни – реагират по подобен начин – издигат психическа бариера, за да се предпазят от шока при сблъсък с новото. Това се наблюдава във всяка реакция на индивида спрямо собствените сънища, когато е принуден да приеме някоя изненадваща мисъл. Героите на О. Токарчук до голяма степен са „тренирани“ за непознатите неща и плуват в свои води. Те са не само обекти и субекти на съновиденията си, но и техни спътници. Понякога сякаш са персонификации на собствените си сънища. Отдадеността им на загадката и нейната неразгадаемост като че ли им придава вечност, надмогвайки тленността им.

Важно е още да се подчертае, че сънят няма морализаторска функция – той не казва на пациента как да се държи по-добре, а само се опитва да балансира изкривената природа на неговия съзнаван ум,

³ Индивидуацията е процес на психическа диференциация, който има за цел развитието на индивидуалната личност.

който поддържа фикцията, че даденият субект е самото съвършенство. Красноречив пример е отново Вероника – тя е луксозна куртизанка и сънищата ѝ не я наказват за това, а само ѝ посочват пътя за компенсаторно и градивно преработване на определени комплекси. По този път чрез просветление и упоритост от нейна страна тя може да постигне силна индивидуация.

Образите в съня са много по-ярки, защото са наситени със свръхсетивни асоциации, от които изпразваме образите от всекидневния ни живот.

Някои от героите на О. Токарчук поддържат добър баланс между съзнавано и несъзнавано, а това по принцип наистина не е лесно заради напористите опити на съзнанието да надделее. Юнг установява, че колкото повече съзнанието бива повлияно от предразсъдъци, грешки, фантазии и инфантилни желания, толкова повече пропастта се разширява до невротична дисоциация и води до един по-малко или повече изкуствен живот, откъснат от здравите инстинкти, природата и истината (Юнг 2002: 50). Възстановеният психически баланс по директен начин възвръща психичното равновесие като цяло (Юнг 2002: 50). Това Юнг нарича комплементарна или компенсаторна роля на сънищата в нашата структура. Сънят обикновено компенсира недостатъците в дадена личност и в същото време предупреждава за опасностите в настоящата ѝ линия на поведение. Ако предупрежденията на съня бъдат пренебрегнати, може да се случат истински инциденти (Юнг 2002: 50).

2. Семантичен и телеологичен профил на съня

Сънят е най-личното нещо. Пиер Дако казва, че той е съкровен акт, в него сме напълно разголени. Дълбоко скритото в нас излиза на повърхността и ние не можем да контролираме този процес. Сънят не е наше дело (Дако 1999: 6). Няма сън, който да не означава нещо. Сънищата изразяват (или издават) погребаните ни желания, скритите ни трудности; те обобщават преживяното и предизвестяват бъдещето на базата на сегашното ни поведение (Дако 1999: 6).

Зигмунд Фройд казва, че съновидението винаги и във всякакъв смисъл произтича от миналото. То обаче разкрива и бъдещето. Осъществявайки нашето желание, сънят ни пренася в бъдещето. Но породено от силното желание, това бъдеще се представя пред сънуващия като настояще, а то от своя страна е копие и репродукция на миналото (Фройд 1993: 426 – 427).

Сънят размива границите на прагматично сегментираното от човека време и пространство. Той премахва и слива всички разделения, надхвърля ги. Не признава никакви ограничения и затова носи безграничност и на своя продуктор – сънуващия. Чрез съня субектът става синоним и на Живота, и на Смъртта – двете взаимнозависими безкрайности. Това е валидно за всички хора. Затова те имат еднакви или подобни сънища независимо от различията в самата образност. За илюстрация на тази истина може да послужи един фрагмент от романа *Дом дневен, дом нощен* (*Dom dzienny, dom nocny*) на О. Токарчук.

Kiedy sny powtarzają zdarzenia z przeszłości, kiedy ją międlą, zmieniają w obrazy, przesypają przez sita znaczeń, zaczyna mi się wydawać, że przeszłość, ta samo jak przyszłość na zawsze pozostanie nieodgadniona i nieznana. To, że coś przeżyłam, wcale nie znaczy, że poznałam tego znaczenie. Dlatego tak samo boję się o przeszłość, jak i o przyszłość. Niechby się okazało, że coś, co znałam i uważałam do tej pory za znane i pewne, mogło się dziać z zupełnie innej przyczyny i w sposób jakiego nie podejrzewałam. Że zaprowadziło mnie ku czemu innemu, a ja nie odkryłam kierunku, że byłam ślepa, że spałam. Co pocznę ze swoim teraz?

Ci ludzie z internetu, do których przyłączyłam się ze swoimi snami – nic nas tak nie łączy jak sny. Wszyscy śnimy te same rzeczy w dziwacznie podobny, chaotyczny sposób. Te sny są równocześnie naszą własnością i własnością wszystkich innych ludzi⁴ (D, 88).

К. Г. Юнг дефинира съня в широк смисъл като „спонтанен автопортрет в символна форма на актуалното състояние на несъзнаваното“. Той разглежда връзката на съня със съзнанието като компенсаторна. За

⁴ Когато съновиденията повтарят събитията от миналото, когато ги разбъркват, превръщат ги в образи и ги пресяват през ситото на смисъла, започва да ми се струва, че миналото, също както и бъдещето, завинаги ще си остане смътно и неразгадаемо. Това, че съм преживяла нещо, изобщо не означава, че съм разбрала неговия смисъл. Затова се страхувам еднакво и за миналото, и за бъдещето. Би могло да се окаже, че нещо, което познавам и съм смятала до този момент за установено и сигурно, е можело да се случи поради съвсем различна причина и по начин, който не съм подозирала. Че ме е водело към нещо друго, а аз не съм открила посоката, че съм била съня, че съм спала. Тогава какво ще направя със своето сега?

Тези хора от интернет, към които се присъединих със своите сънища – нищо не ни свързва така, както сънищата. Всички сънуваме едни и същи неща по странно подобен, хаотичен начин. Тези сънища едновременно са наша собственост и собственост на всички останали (Д, 99 – 100).

разлика от Фройд, за когото сънищата се свързват единствено с каузалността, Юнг ги разглежда като психични продукти, които могат да се изследват както от каузална, така и от телеологична (целева, перспективна) перспектива. Той смята, че каузалната гледна точка се стреми към еднакво тълкуване и предполага фиксирано значение на символите, т.е. има стремеж към уеднаквяване на значенията им, докато телеологичната гледна точка се фокусира върху индивидуалния контекст на тълкуването. Сънят е трудно символно търсене, което предполага скитане, отчуждение, случайност, риск или липса на сигурност, следователно носи всички черти на вътрешното пътуване (срв. Самюелз, Шортър, Плаут 1993: 173 – 175). Пред сънуващия субект се очертават два пътя: или този, който представлява бягство от интроспективното пътешествие (субектът избягва да се гмурне в собствените си дълбини), или този, който представлява образ (отражение) на вътрешните перергации. Във втория случай сънуващият е наясно, че сънят е свързващо звено (посредник) между външното и вътрешното пътуване. Навярно това има предвид героинята Мая от *Последни истории* (*Ostatnie historie*) – в действителните си пътешествия би трябвало да следваме инструкциите на вътрешните пътувания и обратно, на реципрочен принцип, да разчитаме „отпечатъка“, който са оставили фактическите ни пътувания, върху вътрешните ни скиталчества:

*Pozwalać się śnić – po to są podróże*⁵ (ОН, 242).

Независимо от това, че компенсацията се разглежда като фундаментален принцип, Юнг изтъква, че компенсираното невинаги е непосредствено видимо. Той е убеден, че сънищата имат едно неосъзнато предчувствие за бъдещите осъзнати постижения. Все пак обаче той препоръчва сънят да бъде възприеман като предварително *скицирана карта* или *чернова на план*, а не като предсказание или пакет от директиви. Най-добрият пример за тази онирична интуиция, която подтиква субекта да следва неотклонно поетия път, е отново Вероника. Нейният избор „под диктовката“ на съна свидетелства за развойния и преобразователен процес, който се извършва в психиката ѝ. Вероника е сякаш илюстрация на едно от наблюденията на Джеймс Хол за особено интересна функция на съня, а именно – да предизвиква радикална личностна промяна – сънуващият преминава от една идентичност в друга, а понякога дори получава усещане за липса на каквато и да било идентичност (Хол 2005: 30). Затова възприемаме съня като посветителен ритуал, като инициационно пътуване.

⁵ *Да си позволим да сънуваме – затова са пътуванията* (прев. мой – Д. Х.).

Когато Геновефа от *Правек и други времена* (*Prawiek i inne czasy*) съобщава на мъжа си за съзряването на дъщеря им Миша, т.е. за промяната на нейния биологичен статус, Михал сънува и разбира от съня си, че Миша е докосната от някакъв вид смърт, непълна, но също толкова ужасяваща като истинската (Р, 70). Очевидна е връзката на съня със смъртта като символ на радикална промяна; с инициацията, трансформацията – с преминаването от едно състояние в друго.

За Вероника сънищата са по-богатият, по-смисленият, по-истинският живот, защото разкриват неподозирани аспекти на личността и ѝ позволяват да излезе от коловозите и рутината на злободневието:

*Dla Weroniki sny były tym samym, czym dla Gauch'a kasztanowe ludziki, a dla Markiza lustra – pozwalały jej wyjść poza siebie. Traktowała je jak rzecz bardzo zwyczajną, rodzaj autonomicznego, nocnego życia, które tylko poszerza i dookreśla to, co się dzieje w dzień*⁶ (PLK, 30 – 31).

*Weronika sądziła, że znaczeniami, które nadają wszystkiemu sens, są Miłość i Sny*⁷ (PLK, 58).

Благодарение на сънищата си Вероника преминава на друго еволюционно и енергийно ниво – присъединява се към тесния кръг на посветените (т.е. избраните), а техните пътепоказатели са именно сънищата. Те ги водят към священото знание, към Книгата на Живота в цялата му пълнота и цялото му богатство.

*Weronika liczyła na sen, ten nieogarniony obszar, gdzie Bóg zwykł dawać jej wskazówki*⁸ (PLK, 117).

Юнг подчертава, че съществуват т.нар. големи сънища, които антиципират прелом, значима трансформация в живота на личността. Някои от тези сънища предсказват или предупреждават, а други обобщават изпълнението на някакво условие. Сънищата на Вероника са големи, те следват процеса на нейната постъпателна и стабилна индивидуация, предшествана от радикални трансформация на аза.

Юнг придава на съня изключителна важност не само като верен път към несъзнаваното, но главно като функция, чрез която несъзнава-

⁶ За Вероника сънищата бяха това, което за Гош бяха човечетата от кестени, а за Маркиза – огледалата. Позволяваха ѝ да се отдели от себе си. Тя гледаше на тях като на нещо най-обикновено, вид автоматичен нощен живот, който само доразширява и дооформя случващото се през деня.

⁷ Вероника смяташе, че значенията, които придават смисъл на всичко, са Любовта и Сънищата.

⁸ Вероника разчиташе на съня, на този необятен простор, където Бог редовно ѝ даваше наставления.

ното упражнява своята регулираща дейност Трябва все пак да внимаваме да не надценим ролята на несъзнаваното, предупреждава той, тъй като тази тенденция накърнява силата на осъзнатото решение (срв. Якоби 2000: 93).

3. Ониричната идентичност на героите на О. Токарчук

Сънят на Вероника разкрива едновременно актуалното психическо състояние на героинята, маркирано от безпокойството, тъгата и разочарованието на изоставена жена, на която мнимият кандидат-жених гледа като на изкустителен обект за еднократна употреба (и нищо повече от това) и на проспективна физическа загуба на съществуване. Вероника сънува сватба в пустинята, на която тя е поканена, но изящните ѝ високи обувки затъват в пясъка, младоженецът озадачаващо закъснява и накрая не идва, а роклята на булката започва да пожълтява. Когато всички разбират, че женихът няма да дойде, започват да бягат, а булката застива на място като мъртва статуя. Този сън може да бъде отнесен към категорията на големите сънища с кардинална двупосочна роля в живота на субекта: от една страна – философското и духовното просветление, а от друга – недоосъществената истинска любов, завършила с физическата смърт на двамата партньори – Вероника и Маркиза.

Сънищата на Вероника показват, че индивидуацията – постижима благодарение на тях, е контрапункт на заплахата от загуба на човешки ценности в един свят, който от съвременна гледна точка е организиран почти изцяло на технически и идеологически принцип (срв. Хол 2005: 27 – 28). Тук важи констатацията на Д. Хол, че действието в един сън може да изглежда като противопоставяне на аза в съня, но в действителност истинската цел е да се разшири или трансформира азът във връзка с цялостната личност (Хол 2005: 67). Така сънищата компенсират съзнаваната позиция на будния аз. Те служат на процеса на индивидуация, чиито цели и задачи не са задължително същите като тези на будния аз, тъй като индивидуацията се отнася до потенциалната цялост на личността, а не само до усъвършенстване на отделната аз конфигурация.

Ангелите са сакрална персонификация на съня в *Правек и други времена*. И те като сънищата са без начало и край. Не могат да се ангажират в събитията, защото не са им нужни за нищо. Човекът се учи от света, от събитията, учи се на знания за света и за самия себе си, отразява се в събитията, определя границите, възможностите си, дава си имена. Ангелът не трябва да черпи нищо отвън; цялото знание за света

съдържа в себе си (П, 13). Сънят разтваря границите и показва на човека, че това разтваряне е част от неговата природа. По този начин човекът излиза от познатия си аз, за да навлезе в сферата на собственото си непознато. Една от главните героини в романа – Геновефа, се убеждава сама, че сънищата ѝ се сбъдват. Изпълнява се пророческата им функция (П, 34).

Сънят е и прозрение, озарение, а това променя ценностната система на субекта, т.е. неговата идентичност. Селският аристократ – господарят Попелски (Dziedzic Popielski) сънува, че няма нищо, че се е освободил от всичките си притежания и се чувства спокоен, възроден, с вдъхновение и желание за живот.

*Nie miał żony, nie miał pałacu, nic do niego nie należało i nic go nie obchodziło. To był piękny sen*⁹ (P, 121).

Той става повелител, диригент на сънищата си. Сякаш сънят и сънуващият си разменят ролите – господарят Попелски започва сам да управлява и направлява своите сънища. Започва да функционира между два свята – ониричния и фактологичния:

*Ponieważ w Grze istotną rolę pełniły sny, dziedzic Popielski nauczył się śnić na zamówienie. Mało tego, powoli uzyskiwał nad snami kontrolę, robił z nich co chciał, zupełnie inaczej niż w życiu. Świadomie śnił na zadany temat i zaraz tak samo świadomie budził się po drugiej stronie, jakby przeszedł przez dziurę w płocie. Potrzebował chwili, żeby oprzytomnieć, a potem zaczynał działać*¹⁰ (P, 164).

Дърветата и другите растения също имат своя идентичност. Те са потопени във вечен сън. Тъждествени са със съня. Тази тяхна специфична екзистенция сякаш разкрива философията на безкрая, на вечността. Щом смъртта е сън, но и животът е сън – до този извод стига и Павел след смъртта на баща си в *Правек и други времена* (P, 197), тогава целият континуум с кръгова форма: Живот – Смърт – Живот, свидетелства за непрекъснатост, безкрайност на битието. Събуждането от сън прилича на завръщане от Смъртта, а ако Животът е сън, значи, че същевременно е и Смърт, че съдържа Смъртта, а тя на свой ред съдържа кълновете (зародиша) на Живота. Когато човек иска да сънува,

⁹ Нямахте съпруга, нямаше имение, нищо не притежаваше. Хубав сън (П, 127).

¹⁰ Понеже в Играта важна роля играеха сънищата, господарят Попелски се научи да сънува по поръчка. Освен това бавно придобиваше контрол над сънищата, правеше в тях каквото си иска, съвсем по различен начин, отколкото в живота. Съзнателно сънуваше на дадената тема, и веднага, също така съзнателно се будеше от другата страна, сякаш е минал през дупка в сграда. Нуждаеше се от един миг да се осъзнае, а после започваше да действа (П, 178).

очаква съня и дори се научава да го ръководи, значи че живее хармонично и сговорчиво със Смъртта, а в Смъртта си знае, че пак ще го има – може би само под друга форма. Липите подсказват всичко това, изпращат точно такива асоциации:

*Lipy, jak wszystkie rośliny, żyją wiecznym snem, którego początk tkwi w nasieniu drzewa. Sen nie rośnie, nie rozwija się wraz z nim, zawsze jest taki sam. Drzewa są uwięzione w przestrzeni, lecz nie w czasie. Od czasu uwalnia je ich sen, który jest wieczny. Nie rosną w nim uczucia, jak we śnie zwierząt, nie rodzą się obrazy, jak we śnie ludzi*¹¹ (P, 204).

Идентичността на дърветата не познава страха. Техният спокоен и монотонен сън им осигурява безкрайна приемственост, „закриля“ вечността им. Сънят им разкрива причината за човешкия страх – изострената бдителност на човешкото съзнание, нещо, от което растенията са избавени:

Łoskot siekier, grzmot pioruna naruszają wiecznysen drzew. To, co ludzie nazywają ich śmiercią, jest tylko chwilowym zakłóceniem snu. W tym, co Ludzie nazywają śmiercią drzew, jest zbliżaniem się do niespokojnego istnienia zwierząt. Im jaśniejsza, im przenikliwsza jest bowiem świadomość, tym więcej w niej lęku. Lecz drzewa nigdy nie osiągają królestwa niepokoju zwierząt i ludzi.

*Kiedy drzewo umiera, jego sen bez znaczeń i wrażeń przejmuje inne drzewo. Dlatego drzewa nigdy nie umierają. W niewiedzy, że się istnieje, jest wyzwolenie od czasu i śmierci*¹² (P, 205).

Сънят на Ана от разказа *Че Гевара* (Музика от много барабани/*Gra na wielu bębenkach*) е като радар, барометър на света. Чрез него тя се идентифицира като негова спасителка.

¹¹ Липите, като всички растения, живеят във вечен сън, чието начало е в семената на дървото. Сънят не расте, не се развива заедно с тях, винаги е един и същ. Дърветата са затворени в пространството, но не във времето. От времето ги освобождава сънят им, който е вечен. В тях не растат чувства като в съня на животните, не се раждат картини като в съня на хората (П, 225).

¹² Трясъкът на брадвите, грохотът на гръмотевиците нарушават вечния сън на дърветата. Това, което хората наричат тяхна смърт, е само моментно нарушаване на съня. То е всъщност приближаване до тревожното съществуване на животните. Защото, колкото по-бистро и дълбоко е съзнанието, толкова по-тревожно е то. Ала дърветата не ще достигнат царството на тревожността, обитавано от животните и хората.

Когато умира дърво, неговият лишен от значение и преживявания сън бива приет от друго дърво. Затова дърветата никога не умират. В незнанието за съществуването се състои освобождаването от времето и смъртта (П, 225).

Ontologia Pani Anny była taka: wierzyła, że jej sen ratuje świat. Że w czasie jej snu świat – już nadpsuty, podniszczony, zużyty – regeneruje się. Że śpiąc, ratuje wszystko od śmierci.

(...) jedynym ratunkiem dla świata jest sen, jej sen i nasz sen. Wtedy dopiero dojdziemy do siebie, nasz sen zaceruje wszystkie dziury, przez które dostaje się na wierzch samo zło, nieprzenikniona ciemność (GWB, 188 – 191)¹³.

Сънят на Марта от Дом дневен, дом нощен има демиургична сила. Тя се е сляла с тази сила, а чрез нея – и със самосъздаващия се Космос. Самият сън прави Марта едновременно вездесъща и разтворена в Космоса, освободена от аза.

Pierwszej nocy miałam nieruchomy sen. Śniło mi się, że jestem czystym patrzeniem, czystym wzrokiem i nie mam ciała, ani imienia. Tkwię wysoko nad doliną, w jakimś nieokreślonym punkcie, z którego widzę wszystko lub prawie wszystko. Poruszam się w tym patrzeniu, ale pozostaję w miejscu. To raczej widziany świat poddaje mi się, kiedy na niego patrzę, przysuwa się i odsuwa tak, że mogę zobaczyć wszakże naraz albo tylko najdrobniejsze szczegóły. (...).

Tak śnię, wydaje mi się, nieskończenie długi czas. Nie ma przed i nie ma po, nie oczekuję też niczego nowego, bo nie mogę ani nic nabyć, ani nic stracić. Noc się nigdy nie kończy. Nic się nie dzieje. Nawet czas nie zmienia tego, co widzę. Patrzę i ani nie poznaję nic nowego, ani nie zapominam tego, co zobaczyłam¹⁴ (D, 7 – 8).

4. Заключение

¹³ Онтологията на Ана беше следната: тя вярваше, че спасява света. Че докато тя спи, светът – вече поизпортен, разхалтен, изхабен – се възстановява. Спейки, спасява всичко от смърт.

(...) единственото спасение за света е сънят, нейният сън и нашият сън. Едва тогава ще дойдем на себе си, сънят ни ще закърпи всички дупки, през които навън изскача злото, адският мрак (ММБ, 170 – 174).

¹⁴ Първата нощ имах застинал сън. Присъни ми се, че съм поглед, чист взор и нямам тяло, нито име. Вися високо над долината в някаква неопределена точка, от която виждам всичко, или почти всичко. Придвижвам се при това гледане, не оставам на едно място. По-скоро наблюдаваният свят поддава пред мен, докато го обхващам с поглед: приближава се и се отдалечава, така че мога да видя ту всичко наведнъж, ту само най-дребните детайли. (...).

Така сънувам, струва ми се, безкрайно дълго. Няма преди и няма след: не очаквам нищо ново, защото нито мога да придобия, нито да загубя каквото и да било. Нощта никога не свършва. Нищо не се случва. Дори времето не променя това, което виждам. Гледам и нито опознавам нещо ново, нито забравям онова, което съм видяла (Д, 6 – 7).

В произведенията на О. Токарчук сънят има ключова роля. Той е регулатор на универсалното равновесие чрез успоредяването на две антиномични двойки: Живота и Смъртта, съзнаваното и несъзнаваното, в пространствата на които субектът е призван да се движи свободно, невъзпиран от никакви граници. Това безпрепятствено придвижване е осигурено по два начина: 1. чрез събитийния материал, самоорганизиран се в определени конфигурации с определена образност; 2. чрез посланията, които той излъчва и отправя към сънуващия за хармонизиране на съзнаваното и несъзнаваното в собствената му психика.

1. Сънуващите герои на О. Токарчук ни убеждават, че чрез съня хората могат да компенсират дисхармонията, диспропорциите и дисбаланса най-напред в собствената си психика, а след това и в съществуването си. Иначе биха се саморазпаднали – както те, така и светът. Сънят се утвърждава като ценен „диагностик“ за индивида. Показва му върху какво трябва да работи за пълноценна индивидуация и за постигане на цялостна личност.

2. Сънят „прошепва“ тайната на човека – в какво се състои неговата трагедия: в трагичната раздвоеност между субективно и обективно, съзнавано и несъзнавано. Причина за всички драми, катаклизми, разриви, разрушения и т.н. е болезнената трансформация и индивидуация на човека. Ако не пренебрегваме посланията на съня, ако се вслушваме в тях с внимание, ще разпознаем съня като синоним на развитието на душата, като духовно израстване и смислена екзистенция.

3. Някои от героите на писателката са не толкова обект/адресат на посланията на съня, колкото персонификация на самите послания, след като са се освободили от ограниченията на времето и пространството. Тези герои сякаш са се слели със своя сън, станал репрезентат на тяхната изобразителна, образна идентичност. Отдадеността им на загатката на съновиденията като че ли им придава вечност, помага им да надмогнат тленността си. Част от загатката е възможността, която дават сънищата, за преминаване от едно еволюционно и енергийно ниво на друго, а заедно с това – и за радикална трансформация на аза.

4. В произведенията си О. Токарчук показва как сънят изтрива границите и как тази „без-граничност“ е част от природата на човека. В съня си той напуска познатия Аз, за да прекрачи в сферата на собственото си непознато.

5. Сънят като прозрение, озарение променя ценностната система на субекта,

6. Сънуващият може да стане и повелител, властелин, „диригент“ на сънищата си, може да започне сам да ги управлява. Така може да функционира между два свята – ониричния и фактологичния.

7. Сънуващият може да се слее и с демиургичната сила на съня си. Тогава, освободил се от сковаващия Аз, се превръща в част от самосъздаващия се Космос.

Чрез съновиденията в творчеството си О. Токарчук може би отправя към читателите посланието – когато свикнем да обръщаме сериозно внимание на сънищата си, ще станем по-добри, а следователно и светът ще стане по-добър.

Списък на съкращенията

D – Dom dzienny, dom nocny
GWB – Gra na wielu bębenkach
OH – Ostatnie historie
P – Prawiek i inne czasy
PLK – Podróż ludzi Księgi
Д – Дом дневен, дом нощен
ММБ – Музика от много барабани
П – Правек и други времена

ЕКСЦЕРПИРАНИ ИЗТОЧНИЦИ

Токарчук 1997: Tokarczuk, O. *Prawiek i inne czasy*. Warszawa: W.A.B, 1997.

Токарчук 1999: Tokarczuk, O. *Dom dzienny, dom nocny*. Wałbrzych: Wydawnictwo „Ruta”, 1999.

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 2010: Tokarczuk, O. *Ostatnie historie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010.

Токарчук 2019 Tokarczuk, O. *Podróż ludzi Księgi*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019. Pierwsze wydanie – 1993.

Токарчук 2021: Токарчук, О. *Правек и други времена*. [Tokarchuk, O. *Pravek i drugi vremena*.] Прев.: Георги Кръстев. София: ICU, 2021.

Токарчук 2022: Токарчук, О. *Дом дневен, дом нощен*. [Tokarchuk, O. *Dom dneven, dom noshten*.] Прев.: Христина Симеонова. София: ICU, 2022.

ЛИТЕРАТУРА

- Дако 1999:** Дако, П. Тълкуване на сънищата. [Daco, P. Talkuvane na sanishtata.] Прев.: Росица Ташева. София: Колибри, 1999.
- Самюелз, Шортър, Плаут 1993:** Самюелз, Андрю; Шортър, Бани; Плаут, Фред. Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг. [Samuels, A; Shorter, B.: Plaut F. Kriticheski rechnik na analitichnata psihologia na K. G. Jung.] Прев.: Марина Бояджиева. Плевен: издателство ЕА, 1993.
- фон Франц 2003:** фон Франц, М.-Л. Архетипови мотиви във вълшебните приказки. [fon Franz, M.-L. Arhetipovi motivi vav valshebnite prikazki.] Прев.: Бистра Василева. Плевен: Леге Артис, 2003.
- Фройд 1993:** Фройд, З. Тълкуване на сънищата. [Freud, S. Talkuvane na sanishtata.] Прев.: Илияна Владимирова. София: Евразия, 1993.
- Хол 2005:** Хол, Д. Юнгианска анализа на сънищата. [Hall, D. Yungianska analiza na sanishtata.] Прев.: Марина Бояджиева, Плевен: Леге Артис, 2005.
- Холис 2024:** Холис, Д. Счупеното огледало. Пречупените отражения на самите нас. [Hollis, D. Schupenoto ogledalo. Prechupenite otrazhenia na samite nas.] Прев.: Гергана Манолова. Плевен: Леге Артис, 2024.
- Шопенхауер 2013:** Шопенхауер, А. За човека, обществото и нравите. [Schopenhauer, A. Za choveka, obshtestvoto i нравите.] Прев.: Иван Евтимов. София: Фама, 2013.
- Юнг 1994:** Юнг, К.-Г. Избрано. Книга трета. [Jung, K.-G. Izbrano. Kniga tretata.] Прев.: Марина Бояджиева. Плевен: ЕА, 1994.
- Юнг 2002:** Юнг, К.-Г. Човекът и неговите символи. [Jung, K.-G. Chovekat i negovite simvoli.] Прев.: Марина Бояджиева, Плевен: Леге Артис, 2002.
- Якоби 2000:** Якоби, Й. Психологията на К. Г. Юнг. [Jacobi, J. Psihologiyata na K. G. Jung.] Прев.: Боян Цонев, Плевен: Леге Артис, 2000.

DOI 10.69085/ntf2025c118

**МАЛЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ.
ПОРОШКИ И ПИРОЖКИ**

*Агнешка Бачевска-Мурдзек
Университет в Белостоке*

*Артур Захар
Университет в Белостоке*

**SMALL FORMS OF CONTEMPORARY RUSSIAN POETRY.
POROSHKI AND PIROZHKI**

*Agnieszka Baczewska-Murdzek
University of Bialystok*

a.baczewska@uwb.edu.pl

*Artur Zachar
University of Bialystok*

zacharartur@gmail.com

The article presents an analysis of the phenomenon of short-form poetry in the Internet literature, discussing the genesis, development and formal-semantic features of “pirozhki” and “poroshki”, and pointing out their laconism and originality. “Pirozhki” are quatrains of a humorous and often absurd nature, originating in the Internet poetry of minimalism. “Poroshki”, a shortened version of “pirozhki” with a disyllabic fourth line, are the result of formal experiments – they develop the poetics of previous forms, focusing on provocative and laconic texts. The authors draw attention to their intertextuality, absurdity and language play, which distinguish these forms from other genres of poetry.

Key words: lyric, Contemporary Russian poetry, “small” poetic form, “pirozhki”, “poroshki”

Литературные традиции разных культур богаты жанрами малых форм, отражающими мастерство и искусство краткого слова¹. Так, например, в английской литературе распространены лимерики (Заюкова 2022: 479 – 483) – пятистрочные стихотворения с особым ритмом и остроумной концовкой, играющей на грани абсурда. Японская поэзия славится хокку (Маркова 2023: 5 – 13) где нерифмованное трехстишие лаконично раскрывает глубокие эмоции и мгновенные переживания. Польская литература, в свою очередь, предлагает такие формы, как фразки – являющиеся разновидностью эпиграммы² короткие стихотворные произведения юмористического, сатирического, иногда фривольного, а иногда философского содержания.

Свою традицию малых литературных форм имеет также русская культура. Склонность авторов миниатюризировать стихи, как полагают специалисты, усиливается особенно в XX веке. «Постепенная минимизация количества стихов, составляющих текст произведения, – ведущая тенденция в лирике последних двух веков, и эта тенденция только нарастает в современной поэзии» (Мирошниченко 2024: 23).

Причиной такого положения дел может быть тот факт, что многие из лирических миниатюр возникли и активно развиваются в интернет-пространстве. Как отмечают исследователи, малые формы хорошо вписываются в специфику «экрана», позволяя помещать их на одной веб-странице, которая видна пользователю без необходимости прокручивать ее вниз (Петренко 2017: 118), что делает короткие стихотворения идеальным жанром для онлайн-распространения.

В этом контексте особого внимания заслуживают «пирожки» и «порошки» – жанры (жанровые формы) сетевой микропоэзии, которые

¹ Стоит при этом подчеркнуть, что микропоэзия, которая берет свое начало в народном творчестве, в так называемых «малых жанрах» фольклора, «таких относительно коротких текстах, как пословицы, поговорки, загадки» – это особый феномен литературного творчества, сочетающий краткость и выразительность, где «на первый план начинает выдвигаться инвариантная целостность» (Покатилова 2016: 48, 49). Лирические миниатюры, несмотря на сжатость, способны передавать сложные чувства, вызывать яркие эмоции и глубокие размышления, что по мнению Елены Капинос тесно связано с важнейшими особенностями малой художественной формы семантической концентрацией и семантическими лакунами в фактуре художественной ткани (Капинос 2013: 5). Ср.: Мелетинский 1995: 325 – 337; Бартош 2023: 212 – 214.

² Эпиграммы, известные ещё из античной латинской поэзии, демонстрируют силу короткого высказывания, часто ироничного или сатирического характера.

приобрели наиболее широкую популярность и привлекли внимание многочисленных творческих интернет-сообществ³.

Ирина Чемезова и Елена Исакова в своих исследованиях, имеющих непосредственное отношение к обсуждаемому нами феномену, приходят к выводу, что популярность рассматриваемых форм обусловлена потребностью в обмене краткими текстами, насыщенными «избыточной» информацией, которая позволяет лаконично передавать микросюжеты, способные инициировать диалог и поиск «точек пересечения» с читателями (Чемезова, Исакова 2019: 231).

Жанр «пирожки» сформировался в среде русскоязычных авторов хокку (Кронгауз 2024: 112 – 137). В 2003 году Владислав Кунгуров (ник al cogol) опубликовал на одном из поэтических сайтов⁴ четверостишия под названием «пирожки». Написанные четырёхстопным ямбом, они оформлялись строчными буквами, без рифмы и знаков препинания, каждое из них было независимым друг от друга, и в основном касалось темы еды (Пирожковая: <https://perashki.ru/info/History>).

Этот поэтический стиль привлёк внимание интернет-сообщества минималистической поэзии⁵ и быстро завоевал признание, вытеснив другие формы. Со временем данный формат преодолел границы узкого круга авторов и приобрёл популярность среди широкой аудитории. Публикация первой книги «пирожков» (*Непоэзия*: 2009)⁶ вывела жанр за пределы интернет-пространства, сделав его частью печатной литературы.

Таким образом, краткая поэтическая форма эволюционировала в полноценный жанр, который продолжает развиваться, подчиняясь определённым формальным канонам. В данном контексте «пирожок» строго соответствует четырёхстопному ямбу с установленной схемой слогов 9-8-9-8.

³ К примеру, одно из таких сообществ на сегодняшний день насчитывает более 500 тыс. подписчиков. Имеется в виду Пирожки+: <https://vk.com/perawki>).

⁴ Речь о сайте stih.ru, ответвлении платформы hokku.ru, объединявший авторов русских хокку. Оба сайта в настоящее время не функционируют.

⁵ Речь о интернет-форуме, существовавшем до 2010 года, где группа авторов экспериментировала с хокку и другими короткими поэтическими жанрами. Администратор форума Вадим Саханенко (Сохас) пригласил Кунгурова на форум и предложил создать из пирожков жанр, определив его правила в ходе переписки.

⁶ В книгу вошли избранные пирожки пяти авторов: Владислава Кунгурова (al cogol), Сергея Белякова (bучо), Веры Барковской (vera), Евгении Тен (zhenshen, также zh) и Вадима Саханенко (sohas).

Одной из особенностей пирожков является фоническая запись слов, проявляющаяся в преобразовании чисел в слова (например, вместо «2024» используется «две тысячи двадцать четыре»), явном прописывании скрытых слогов в аббревиатурах (например, «MTV» записывается как «эмтиви») и в отдельных словах (например, «театыр» вместо «театр», «пётыр» вместо «Пётр»). Также в пирожках наблюдается искажение орфографии: такие варианты, как «чорный», «вапще», «счас», «жызынь», «литсо», «патамушта», намеренно отклоняют текст от канонических норм языка. Все эти орфографические трансформации имитируют устную речь, характерную для сетевой коммуникации в чатах и интернет-сообществах (Петренко 2014: 130).

Помимо соблюдения формальных требований, значительное внимание уделяется содержательному наполнению пирожка, или его «начинке». Согласно рекомендациям пирожковых интернет-сообществ, текст должен передавать так называемый «пирожковый дух»⁷, избегая банальностей и формируя яркие, неожиданные образы, способные вызвать интеллектуальный или эмоциональный отклик у читателя⁸.

Тематика пирожков охватывает широкий спектр – от обыденных бытовых сцен до глубоких философских размышлений. Жанр характеризуется определёнными стилистическими и сюжетными приёмами, среди которых ключевым является изображение персонажей в виде обезличенных, универсальных фигур, именуемых исключительно по именам (например, Олег, Оксана). Данный приём способствует созданию обобщённых образов, усиливающих типичность и делающих персонажей репрезентативными в контексте произведения.

«Пирожки» также представляют собой феномен, демонстрирующий неожиданные комбинации и элементы нонсенса, проявляющиеся через деконструкцию стереотипов и нарушение привычных логических структур. Они играют с восприятием читателя, подрывая устоявшиеся нормы и открывая новые возможности для интерпретации.

При этом абсурд в «пирожковой» поэзии выступает важнейшим элементом, как для создания комического эффекта, так и для акцентирования парадоксальности изображаемых сцен. Как отмечает Сергей Петренко⁹, рациональный аспект жанра часто выражен в форме анти-

⁷ См.: (Пирожковая: <https://perashki.ru/Info/Rules/>).

⁸ Ср.: (Пирожки+: https://vk.com/topic-28122932_31193554).

⁹ Сергей Петренко в 2014 году опубликовал ряд статей, посвящённых жанрам «пирожков» и «порошков» (Петренко 2014а: 129 – 134; Петренко 2014б: 193 – 197), а в 2017 году защитил диссертацию, в которой среди прочих жанров объектом исследования стали «пирожки» и «порошки».

пода: на смену рациональности приходит её противоположность – абсурд, в то время как эмоциональная составляющая передается через вербальную трансгрессию, выходящую за пределы этических норм (Петренко 2017: 122).

Ярким примером может служить следующее четверостишие:

надел олег один ботинок
глядит еще один стоит
когда же это прекратится
да где же этому конец
© kvatanastini

В силу преобладания абсурдного содержания пирожки часто сопоставляются исследователями¹⁰ с абсурдной поэзией обэриутов¹¹, в частности с произведениями Даниила Хармса. При этом заметны не только содержательные сходства, но и формальные параллели между пирожками и текстами Хармса. Так, например, его стихотворение *На берегу стояла сволочь* иллюстрирует не только схожий характер содержания, но также размер строки и ритмическую структуру.

Рассмотрим первое его четверостишие:

Купался грозный Петр Палыч
закрыв глаза нырял к окну
на берегу стояла сволочь
бросая в воздух мать одну

Для адаптации данного текста к формальным требованиям «пирожков» достаточно убрать заглавные буквы, прописать скрытый слог (пётЫр) и устранить рифму.

Следует отметить, что несмотря на внешнюю абсурдность, «пирожки» демонстрируют глубокую внутреннюю логику. Примером этому может служить следующее четверостишие:

поэт не может быть счастливым
тогда он сразу не поэт

¹⁰ Напр.: (Заева 2014: <https://naked-science.ru/article/interview/stishki-pirozhki-as-a-way-to-have-fun>).

¹¹ Главной чертой творчества обэриутов была установка на игровую поэтику, гротеск и абсурд, что позволяло переосмысливать традиционные формы и методы искусства (Герасимова 1988: 48 – 79).

и он от этого несчастен
и снова он поэт тогда
© i-mel

В данном произведении прослеживается логическая структура, в которой утверждается, что счастье и поэзия находятся в противоположных плоскостях бытия. Автор играет со стереотипным представлением о поэте, как о носителе глубокой эмоциональности и, одновременно, страдания¹². Это утверждение о несчастье поэта становится частью замкнутого логического круга: если поэт счастлив, он теряет свою поэтичность, что в свою очередь делает его несчастным. Таким образом, стихотворение не только отзеркаливает, но и деконструирует стереотип о несчастном поэте, создавая парадоксальную логическую структуру. В этом контексте используется еще один характерный для жанра пирожков прием – параллелизм, который усиливает общее восприятие текста.

Важным лейтмотивом пирожковой поэзии является ироничное изображение житейских неудач, в которых герои сталкиваются с мелкими, но символически насыщенными бытовыми «трагедиями». Подобные произведения часто окрашены гротеском и абсурдностью, что усиливает комический эффект, как в следующем четверостишье:

сперва жена моя сбежала
потом собака и коты
сейчас смотрю как трудно рыбкам
аквариум толкать к дверям
© Severus

Нужно отметить, что юмор в пирожках нередко бывает чёрный. Авторы также часто затрагивают тему смерти, которая представляется не как трагедия, а как часть комической реальности. В пирожковой поэзии смерть утрачивает свои мрачные коннотации и становится объектом иронического осмысления, как в следующем произведении:

улыбка все преображает
вот николай хоть и в гробу

¹² Такая трактовка темы позволяет читателю увидеть насмешливую ссылку как на романтическую, так и на декадентскую фигуру поэта-страдальца.

а улыбается и ясно
что все у парня хорошо
© zh

Здесь ирония направлена не столько на смерть, сколько на саму жизнь, которую персонаж наконец покидает, избавляясь от проблем. Финальная строка – «что все у парня хорошо» – вносит элемент сарказма, предполагая, что только после смерти у героя действительно «все хорошо». Таким образом, смерть предстает не как трагическое событие, а как своего рода освобождение от тягот жизни, что усиливает иронический эффект произведения.

В художественной специфике данного жанра активно используется и каламбур, опирающийся на омонимию. Это можно наблюдать на примере произведения Николая Хазанова, известного в жанре под псевдонимом *колик*:

вот филин пруст и ёжик кафка
вот старый волк хемингуэй
лисёнок джойс ленивец беккет
а лев конечно же толстой
© колик

В данной пирожке слово «лев» функционирует одновременно как обозначение животного и как отсылка к имени известного писателя Льва Толстого. Эта игра слов создает комический эффект, основанный на ключевой черте пирожковой поэзии – интертекстуальности. Частое обращение к прецедентным единицам способствует формированию определённых «образов-концептов» в пирожках. Иронизируя над массовыми представлениями, авторы деконструируют привычные для общественного сознания образы, заменяя их на новые «смеховые концепты» (Серебрякова, Исаков 2019: 63).

Ярким примером такого подхода служит следующее четверостишие:

приняв клубок от ариадны
тесей спустился в лабиринт
а чтоб идти не скучно было
с оленем шапочку связал
© chi-boo

В «пирожке» наблюдается явная отсылка к мифу о Тесее и Ариадне. Согласно легенде, Ариадна, предоставила афинскому царю Тесею клубок из нити и объяснила, как с его помощью выбраться из лабиринта. В контексте пирожка мифологический сюжет трансформируется. Герой, известный своей храбростью и мудростью, связывает из клубка нитей шапочку, что вводит элемент неожиданности и юмора. Благодаря соединению героического с элементами быта и абсурда, ситуация обретает комическую окраску.

Следует отметить, что интертекстуальная игра, основанная на использовании прецедентных единиц и их последующей деконструкции, является одной из ключевых характеристик жанра «порошков», который часто рассматривается как «младший брат» пирожка.

«Порошки» возникли в сообществе «пирожковых авторов» как результат экспериментальной модификации традиционного формата. Инициатором этой новой формы стал Алексей Соловьев (ник *соловей*). В 2011 году он собрал начинающих и активных «пирожковцев» в группу под названием «Альтернативная песочница»¹³, которая стала платформой для экспериментов. Одним из таких экспериментов оказалась идея Соловьева сократить заключительную, четвёртую строку «пирожка» до двух слогов, что воплотилось в следующем произведении:

мораль пришла домой к крылову
стоит закутана в плаще
коса в руке глазницы впали
вообще
© соловей

Это радикальное сокращение изменило привычное ритмо-синтаксическое восприятие текста и стало основой нового жанра. Однако

¹³ Имеется в виду сообщество в социальной сети VK.com – <https://vk.com/sandperashki>, которое стало основой для создания другого сообщества – Порошки. В рамках последнего были сформулированы основные правила жанра, и оно до сих пор является основным официальным интернет-ресурсом жанра, публикуя как новые произведения авторов, так и затерявшиеся тексты. В 2013 году был издан первый печатный сборник жанра: «Порошки. Паэтический блокбастер», включающий произведения родоначальников жанра и самых популярных на тот момент авторов. У сообщества также существует учебная группа – песочница (Аптчка) Порошков – <https://vk.com/sandporohok>, где каждый желающий может попробовать свои силы в создании порошков, а прошедшие отбор четверостишья публикуются в основном сообществе. В 2016 году вышел сборник «Порошки без рецепта», включающий произведения 40 авторов из учебной группы.

истоки «порошков» можно проследить еще раньше – в творчестве группы Mindless Art Group¹⁴, которая в конце XX века, за несколько лет до появления «пирожков», создавала так называемые «экспромты»¹⁵, ставшие источником вдохновения для первых «порошковцев» (*Порошки* 2013: 4). Одним из таких было следующее произведение:

В плену аборигенов стонет
Отважный Леонард Кокто:
Ему засовывают в ноздри
Пальто

Данное четверостишие рассматривается как прототип порошков, интегрированный в более широкий контекст развития малых поэтических форм. Стоит отметить, что название «порошки» выбрано не случайно: оно сохраняет как звуковую, так и семантическую преемственность с прародителями «пирожками», одновременно отсылая к винтажной фармакологии, что придаёт жанру дополнительную смысловую нагрузку, ассоциируя его с творчеством Mindless Art Group, известным как «творчество душевнобольных» (*Порошки* 2013: 4).

Анализируя «порошок» в контексте его отличий от «пирожка», в первую очередь следует выделить два ключевых формальных аспекта. Во-первых, как уже было отмечено, четвертая строка в порошке сокращена до двух слогов, что создает метрическую структуру 9-8-9-2. Это сокращение нарушает традиционную архитектуру пирожка и устанавливает новый ритмо-семантический вектор восприятия. Во-вторых, в порошках рифмуются четные строки. Стоит подчеркнуть важность

¹⁴ Mindless Art Group – неформальная творческая группа, возникшая в конце 1980-х гг., занимающаяся малой прозой, поэтическими экспромтами, драматургией и графикой. Произведения группы стилизовались под «творчество сумасшедших» и обычно имели абсурдную направленность. В разное время состав группы насчитывал до 12 человек, при этом основную часть составляли 7 участников. Еще будучи школьниками, участники группы издавали машинописные сборники своих произведений («Сарказмы и маразмы», «Софизмы и садизмы»). В середине 90-х годов начали выкладывать свой креатив в интернете на сайте <http://mindless-art.lgb.ru> (страница в настоящее время недоступна). Экспромты группы приобрели наибольшую популярность в начале 2000-х и стали предшественниками таких сетевых жанров, как пирожки и порошки. С 2012 года избранные произведения публиковались в культурологическом журнале «Опустошитель». Творческая группа существует до сих пор.

¹⁵ В этом контексте экспромты представляют собой сочиненные сходу поэтические миниатюры (как правило ямбом и в 2 или 4 строки).

точной рифмы в порошках. Авторы иногда даже строят свои произведения на игре с рифмой, стремясь найти новые, оригинальные, ранее не использованные сочетания. Рифма дополнительно акцентирует внимание на финальной строке, усиливая её значение и придавая ей завершенность и выразительность.

Как правило заключительная усечённая строка (или её сочетание с третьей) образует так называемый пуант (*от фр. la pointe – острое, острота*) – стилистический прием, выражающий неожиданное разрешение. Российский лингвист Максим Кронгауз отмечает, что пуант в порошках играет ключевую роль, меняя ожидаемый ход мысли и вступая в конфликт с началом стихотворения. Это побуждает читателя пересмотреть предшествующий текст, переосмыслить ситуацию или персонажа и создает эффект «превращения», придающий порошку особую остроту (Кронгауз 2024: 109). Исследователь подчеркивает, что этот эффект часто достигается за счет использования полисемии или омонимии, когда пуант раскрывает скрытый смысл, вносит неопределенность или заставляет пересмотреть содержание начала текста (Кронгауз 2024: 127). Примером служит произведение Олеси Цай:

должна быть женщина свободной
должна счастливой быть она
короче баба вечно что то
должна
© Цай

Кронгауз выделяет в данном «порошке» сложный эффект каламбура, основанный на риторическом приеме антанаклазы – повторении слова в другом значении или с измененным оттенком, отмечая, что последнее употребление слова *должна* в пуанте, занимающем две строки, не только вводит новое значение («обязанность, долг») и ретроспективно¹⁶ проецирует его на предыдущие строки, но и переосмысливает весь текст, сменяя его мажорный и оптимистичный настрой на минорный и пессимистичный, тем самым подчеркивая парадокс и иронию произведения (Кронгауз 2024: 128).

При детальном анализе поэтики «порошков» можно обнаружить, что пуант может полностью отсутствовать. Это характерно для текстов, относящихся к лирико-философскому направлению жанра, кото-

¹⁶ Кронгауз предлагает выделять для порошков особую разновидность пуанта – «ретроспективный пуант» (Кронгауз 2024: 109).

рые отличаются от классических, где заключительная строка создает резкий смысловой акцент или нарушает ожидания читателя. Примером такой лирической вариации служит четверостишие:

на фотке радостный мальчишка
стоит родителей обняв
и он на тридцать лет счастливей
меня
© Кисычев

Как справедливо отмечает Петренко, форма «порошка», «развиваясь в русле традиции жанра-предшественника, не столько усложняет его поэтику, сколько пытается расширить его семантическое поле за счет создания провокативных текстов с более экономной и выразительной поэтической формой» (Петренко 2014: 132). Исследователь также подчеркивает, что «порошки» демонстрируют текстовую автономность, где смысл сосредоточен внутри произведения, что сближает их с языковыми экспериментами русского авангарда и абсурдистов (Петренко 2014: 132).

В контексте этого, в порошках можно выделить несколько характерных авангардных приемов и средств. В частности, авторы активно используют словесные эксперименты, играя с языком: создают неологизмы, применяют разрыв слов и морфемы, а также занимаются словосложением и переназначением значений слов. Такие подходы способствуют расширению лексического поля и придают произведениям оригинальность, многозначность и способствуют созданию комического эффекта. Как например в следующем четверостишье:

мне не хватало только яду
тобой подсыпанного в борщ
ты посальерь мне помиледь мне
поборджь
© Нестер Пим

Здесь мы видим, как автор образует неологизмы, основанные на именах известных отравителей, таких как Антонио Сальери и Чезаре Борджиа, а также на персонаже Миледи Винтер из романа «Три мушкетера». Так слово «посальерь» представляет собой игривую интерпретацию термина «посоли», что добавляет стихотворению комический

оттенок и подчеркивает характерную для порошков игру со значениями и формами слов.

Как уже было отмечено, порошки, подобно пирожкам, характеризуются обращением к прецедентным текстам. Интертекстуальность в данном жанре проявляется через многослойное переплетение различных сюжетов и мотивов, литературных образов и культурных архетипов, что создает возможность соединения вымышленного и реального, а также прошлого и настоящего. Ещё одним примером этому может служить следующий порошок:

царь пётр в аэропорт приехал
стоит расстроен и смятён
а самолёт ещё не изо
бретён
© Горобец

Здесь мы наблюдаем использование приема разрыва слова, известного как *внутрисловный анжамбеман*¹⁷. Это художественное средство в порошках используется не только для встраивания значимого слова в формальные рамки, но и как инструмент для создания особого ритмического рисунка, интонационного выделения, а также для достижения глубины, многозначности и неожиданных поворотов сюжета. Ярким примером этого является следующее четверостишие:

всё реже вспоминаю женщин
всё чаще напиваюсь в дым
быть трудно капитаном немо
лодым
© crazy_grant & zrbjvd

В данном примере разрыв слова играет ключевую роль в формировании пуанта: два слога в заключительной строке изменяют смысл текста, уточняя, что речь идет не о капитане Немо, а о немолодом ка-

¹⁷ Анжамбеман (фр. Enjambement – «перешагивать», «перепрыгивать») или перенос в стихосложении – это литературный приём, при котором синтаксическая единица разделяется и переносится с одной строки на другую, нарушая соответствие между синтаксической и метрической структурами стиха. Внутрисловный анжамбеман представляет собой нарушение целостности слова (точнее, словоформы или синтаксемы) как единого слогового и/или морфологического образования. В научной литературе данный приём также описывается терминами «слоговой перенос» и «морфологический перенос». См.: Москвин 2019: 35.

питане. Хотя данный прием не является традиционным для жанра, он демонстрирует языковую игру и эксперимент с формой. В этом контексте переносы могут появляться в различных строках, придавая слову гибкость: например, оно может начинаться в последней строке и завершаться в первой, тем самым формируя кольцевую структуру.

Следует отметить, что в порошках в отличие от пирожков, иногда допускаются неформальные отклонения от установленных правил жанра. В частности, порошки могут быть без рифмы, включать знаки препинания, варьировать количество строк или использовать заглавные и латинские буквы, если это необходимо для точного раскрытия замысла произведения. Эти отступления не закреплены в правилах, но допустимы в тех случаях, когда «порошковая» идея и содержание занимают первостепенное место по отношению к форме.

Особый интерес представляют концептуальные порошки или так называемые «технопорошки»¹⁸. Эти произведения характеризуются тем, что они предназначены исключительно для зрительного восприятия: их структура и смысловые акценты раскрываются через графическую форму, что делает невозможным их полноценное восприятие на слух. В качестве примера рассмотрим произведение авторства Игоря Бергера известного под псевдоним bu8lik.:

характеристика квартиры
стена стена стена стена
т е с н а
на с н е т
а н тен на
е ст на с
н е т с на
© bu8lik

В данном четверостишье первая строка вводит читателя в контекст, обозначая, что речь идёт о характеристике квартиры. Вторая строка, где слово «стена» повторяется четырежды, создает впечатление замкнутого пространства. Следующее слово «тесна» передает ощущение ограниченности и стесненности. Фраза «нас нет» указывает на пу-

¹⁸ Термин «технопорошки» был введен авторами для обозначения текстов, которые играют не только с содержанием, но и с визуальным восприятием текста. Эти произведения активно используют графику и различные концепты, такие как тавтограммы, анаграммы и другие элементы, чтобы усилить смысловую нагрузку и вызвать дополнительный эстетический эффект. В технопорошках особое внимание уделяется экспериментам с формой и структурой текста.

стоту жилья, а причина этой пустоты раскрывается в следующем предложении «антенa ест нас», подразумевая зависимость от телевизора или других медиатрансляторов, поглощающих жизненный ресурс и лишаящих осмысленного существования. Финальная строка «нет сна» акцентирует внимание на том, что герои из-за медиазависимости лишены также полноценного сна, подчеркивая разрушительное воздействие виртуального мира. Особенно примечательно, что вся характеристика квартиры формируется исключительно из букв слова «стена», повторяющегося во второй строке. При этом буквы используются в точной последовательности, без перестановки, что усиливает символическое значение, показывая, что в изображенной картине, помимо «стен», ничего больше нет.

Подобные произведения представляют собой уникальный жанровый феномен, находящийся на пересечении визуальной поэзии и минималистического текста. Они обладают содержательной многозначностью и глубоким смыслом, демонстрируя, насколько малые формы микропоэзии, несмотря на рамки жанровой матрицы, могут быть многогранными. Это подтверждает возможность создания в рамках сетевой литературы инновационных и многослойных текстов, которые представляют интерес для исследований.

Несмотря на относительно недавнее появление, малые сетевые поэтические жанры, такие как «пирожки» и «порошки», быстро стали объектом научного анализа. При этом исследователи расходятся в определении жанров «пирожков» и «порошков»: одни трактуют их как упражнение в остроумии или как «стеб», – в виде то ли фольклорного, то ли литературного жанра «малой поэзии» (Дымарский 2012: 387), другие относят их к интернет-фольклору, как к «одной из самых продуктивных форм постфольклора» (Петренко 2017: 117), наблюдая в них промежуточное звено между сетевой литературой и фольклором (Щукина 2015: 49 – 51), рассматривают как одновременно жанровую матрицу и авторский продукт (Петренко 2017: 129 – 134), третьи предлагают самостоятельное метажанровое определение «пирожково-порошковой поэзии» (Соковнина 2014: 97). Есть также мнение, что «пирожки» и «порошки» представляют собой новую форму речевого общения (Вардиц В 2015: 44 – 55).

На наш взгляд, определение статуса малых сетевых жанров остаётся сложной задачей, требующей детального анализа и специализированного подхода. Однако уже сегодня можно утверждать, что эти жанры демонстрируют активный диалог с традицией и временем, отражая и переосмысливая реалии современной культуры и виртуальной

среды. В условиях цифровой эпохи «пирожки» и «порошки» становятся не только средством комического самовыражения, но и значимым объектом лингвистического и культурологического анализа. Изучение их особенностей открывает новое исследовательское поле, позволяя увидеть, как язык и культура адаптируются к современности, создавая инновационные формы поэтического выражения.

ЛИТЕРАТУРА

- Амбросиенко 2008:** Амбросиенко, Г. *Футуризм и конструктивизм в русской поэзии: сходство и различие*. [Ambrosienko, G. Futurizm i konstruktivizm v russkoj poezii: shodstvo i razlichie.] // Вестник Ставропольского государственного университета, № 56. Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2008, 57 – 63.
- Бартош 2023:** Бартош, Ю. *Слово- и формотворчество в микропоэзии*. [Bartosh, Yu. Slovo- i formotvorchestvo v mikropoezii.] // Наука – образованию, производству, экономике. Материалы 75-й Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов. Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2023, 212 – 214.
- Вардиц 2015:** Вардиц, В. «Пирожки» и «порошки»: анонимная интернет-поэзия как новый речевой жанр. [Vardits, V. «Pirozhki» i «poroshki»: anonimnaya internet-poeziya kak novyj rechevoj zhanr.] // Русский язык сегодня: Сб. докл., М.: Ин-т русск. яз. им. В. В. Виноградова РАН, 2015, 44 – 55.
- Герасимова 1988:** Герасимова, А. ОБЭРИУ (Проблема смешного). [Gerasimova, A. OBERIU (Problema smeshnogo).] // Вопросы литературы, Москва: ЖВЛ, 1988, № 4, 48 – 79.
- Гуторенко 2017:** Гуторенко, Л. Юмористическая поэзия в русскоязычном виртуальном пространстве. Предпосылки возникновения и современное состояние. [Gutorenko, L. Yumoristicheskaya poeziya v russkoyazychnom virtual'nom prostranstve. Predposylki vznikhnoeniya i sovremennoe sostoyanie.] // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 10 (76), ч. 3. Тамбов: Грамота, 2017, 92 – 96.
- Дымарский 2012:** Дымарский, М. Между жанром и творчеством, или к становлению пирожкового мышления языковой личности. [Dymarskij, M. Mezhdzhanrom i tvorchestvom, ili k stanovleniyu pirozhkovogo myshleniya yazykovoj lichnosti.] // Жанры речи, вып. 8. Саратов; Москва: Лабиринт, 2012, 385 – 390.

- Заева 2024:** Заева, Л. Стишки-«пирожки» как способ получить удовольствие. [Zaeva, L. Stishki-«pirozhki» kak sposob poluchit' udovol'stvie.] // *Naked Science*. <<https://naked-science.ru/article/interview/stishki-pirozhki-as-a-way-to-have-fun>> (12.09.2024).
- Заюкова 2022:** Заюкова, Е. Лимерик как жанр английской поэзии абсурда в аспекте перевода. [Zayukova, E. Limerik kak zhanr angliyskoj poezii absurda v aspekte perevoda.] // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. т. 15, вып. 2. Тамбов: Грамота, 2022, 479 – 483.
- Капинос 2013:** Капинос, Е. Малая художественная форма: семантическая концентрация, автоперсонажность, лиризм. [Kapinos, E. Malaya hudozhestvennaya forma: semanticheskaya kontsentratsiya, avtopersonazhnost', lirizm.] // *Сибирский филологический журнал*, № 10. Новосибирск: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук», 2013, 5 – 9.
- Квятковский 1966:** Квятковский, А. *Поэтический словарь*. [Kvyatkovskij, A. Poeticheskij slovar'.] Москва: Сов. Энцикл., 1966.
- Кронгауз 2019:** Кронгауз, М. Переосмысление текста и мотив превращения в малом жанре интернет-поэзии («порошок»). [Krongauz, M. Pereosmyslenie teksta i motiv prevrashhenija v malom zhanre internet-poezii («poroshok».)] // *Слово.ру: балтийский акцент*, т. 10, № 4. Калининград: Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта, 2019, 109 – 126.
- Кронгауз 2024:** Кронгауз, М. Механизмы юмора в малом жанре интернет-поэзии («порошок»). [Krongauz, M. Mehanizmy yumora v malom zhanre internet-poezii («poroshok».)] // *Критика и семиотика*, № 1. Новосибирск: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук», 2024, 112 – 137.
- Маркова 2023:** Маркова, В. Предисловие. [Markova, V. Predislovie.] // Басё, Исса, Бусон, Идзэн и др. *Хокку. Японская лирика. Плакучей ивы тень...* Москва: АСТ, 2023, 5 – 13.
- Мирошниченко, 2024:** Мирошниченко, О. Миг как мир: о жанровой поэтике лирической миниатюры в русской поэзии неканонической эпохи. [Miroshnichenko, O. Mig kak mir: o zhanrovoj poetike liricheskoy miniatyury v russkoj poezii nekanonicheskoy epohi.] // *Практики и интерпретации*, 2024, т. 9 (1), 20 – 39. <<https://www.pi-journal.com/index.php/pii/article/view/453/482>> (01.11.2024).

- Мелетинский 1995:** Мелетинский, Е. Малые жанры фольклора и проблемы жанровой эволюции в устной традиции. [Meletinskij E., Malye zhanry fol'klora i problemy zhanrovoj evolyutsii v ustnoj traditsii.] // *Малые формы фольклора: сборник памяти Г. Л. Пермякова*. Науч. ред. Е. Мелетинский и др. Москва: Восточная литература, 1995, 325 – 337.
- Москвин 2019:** Москвин, В. Стиховой перенос и стиховое членение (к разграничению понятий). [Moskvin, V. Stihovoj perenos i stihovoe chlenenie (k razgranicheniyu ponyatij).] // *Известия РАН. Серия литературы и языка*, т. 78, № 1. Москва: Российская академия наук, 2019, 34 – 52.
- Петренко 2017:** Петренко, С. *Жанровые модели постфольклора в русской постмодернистской литературе последней четверти XX – начала XXI века. Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук*. [Petrenko, S. Zhanrovye modeli postfol'klora v russkoj postmodernistskoj literature poslednej chetverti XX – nachala XXI veka. Dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk.] Волгоград, 2017.
- Петренко 2014:** Петренко, С. О специфике порождения новых жанров интернет-фольклора: стишки-порошки. [Petrenko, S. O spetsifike porozhdeniya novyh zhanrov internet-fol'klora: stishki-poroshki.] // *Известия ВГПУ*, № 2. Волгоград: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Волгоградский государственный социально-педагогический университет», 2014, 193 – 197.
- Петренко 2014:** Петренко, С. Пирожки и порошки: сетевая поэзия между фольклором и литературой. [Petrenko, S. Pirozhki i poroshki: setevaya poeziya mezhdu fol'klorom i literaturoj.] // *Известия ВГПУ*, № 2. Волгоград: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Волгоградский государственный социально-педагогический университет», 2014, 129 – 134.
- Пирожки+:** *Пирожки+*. [Pirozhki+.] // <<https://vk.com/perawki>> (28.08.2024).
- Пирожковая:** *Пирожковая*. [Pirozhkovaya.] // <<https://perashki.ru>> (28.08.2024).
- Покатилова 2016:** Покатилова, Н. Трансформация малых жанров фольклора в литературе. [Pokatilova, N. Transformatsiya malyh zhanrov fol'klora v literature.] // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 1(55), Тамбов: Грамота, 2016, 48 – 50.

- Порошки 2013:** *Порошки. Паэтический блокбастэр: серия новейшей русской поэзии, т. 1.* [Poroshki. Paeticheskij blokbuster: seriya noveyshej russkoj poezii, t. 1.] Санкт-Петербург: Пергамент групп, 2013.
- Саханенко, ред. 2009:** Саханенко, ред. *Непоэзия. Избранные пирожки.* [Sahanenko, red. Nepoeziya. Izbrannye pirozhki.] Ред.-сост. В. Саханенко, Минск: Комильфо, 2009.
- Серебрякова, Исаков 2019:** Серебрякова, З., Исаков, А. Семантическая динамика образов-концептов в сетевой юмористической поэзии. [Serebryakova, Z., Isakov, A. Semanticheskaya dinamika obrazov-kontseptov v setевой yumoristicheskoy poezii.] // *Вестник Бурятского государственного университета. Филология*, Улан-Удэ: Издательство Бурятского государственного университета, № 2, 2019, 63 – 68.
- Соковнина 2014:** Соковнина, В. Лингвокреативность взрослого мира: игры в «Социальной сети». [Sokovnina, V. Lingvokreativnost' vzroslogo mira: igry v «Social'noj seti».] // *Уральский филологический вестник, Серия: Психолингвистика в образовании*, Екатеринбург: ФГБОУ ВПО, № 2, 2014, 96 – 100.
- Толстогузов 2003:** Толстогузов, П. Романтизм и тютчевский жанр. [Tolstoguzov, P. Romantizm i tyutchevskij zhanr.] // *Лирика Ф. И. Тютчева. Поэтика жанра.* Москва: Прометей, МПГУ, 2003, 270 – 289.
- Чемезова, Исакова 2019:** Чемезова, И., Исакова, Е. Прецедентная «игра в бисер» как черта интернет-фольклора (на примере жанра «стишки-порошки» и «стишки-пирожки»). [Chemezova, I., Isakova, E. Pretsedentnaya «igra v biser» kak cherta internet-fol'klora (na primere zhanra «stishki-poroshki» i «stishki-pirozhki».)] // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* Тамбов: Грамота, 2019, 230 – 234.
- Щукина 2015:** Щукина, К. Прецедентные феномены в пирожках и порошках – новых жанрах современной интернет-поэзии. [Shhukina, K. Pretsedentnye fenomeny v pirozhkah i poroshkah – novyh zhanrah sovremennoj internet-poezii.] // *Мир русского слова*, № 4. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2015, 49 – 51.

Докторанти



АКТУАЛЬНОСТЬ МОДЕЛИ АНТИУТОПИЧЕСКОГО МИРА В РОМАНЕ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»

Иван Ананиев

Пловдивский университет им. Паисия Хилендарского

THE RELEVANCE OF THE ANTI-UTOPIAN WORLD MODEL IN YEVGENY ZAMYATIN'S NOVEL *WE*

Ivan Ananiev

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

ivan.a@uni-plovdiv.bg

The paper attempts to highlight the relevance of the anti-topian model of the world created by Yevgeny Zamyatin in his novel *We*. The novel depicts a future world awaiting humanity. Zamyatin's work is significant not only for its „prophetic“ nature but also as a „warning“. It warns that a totalitarian state destroys individual identity and reduces a person to a „cog“ in a huge machine. Moreover, modern anti-utopian literature warns its readers to the ongoing threat of totalitarian regimes, which has not yet disappeared.

Key words: anti-utopia, fictional world, Y. Zamyatin, novel, *We*

Е. Замятин принадлежит к писателям «еретикам» в русской литературе. Он обладал смелостью говорить правду и отстаивать свою внутреннюю независимость. В своей статье «Я боюсь» он пишет: «Пролетарские писатели и поэты – усердно пытаются быть авиаторами, оседлав паровоз. Паровоз пыхтит искренне и старательно, но непохоже, чтобы он поднялся на воздух. За малыми исключениями (вроде Михаила Волкова в московской «Кузнице») – у всех пролеткультовцев революционнейшее содержание и реакционнейшая форма... И я боюсь – аэропланы, из число юрких, всегда будут обгонять честные паровозы и «притаившись под эгидой свободы, похищать ее именем милостное торжество» (Замятин 1921: 44). Загруженный общественной,

издательской, преподавательской работой, Замятин в период 1917 – 1921 гг. создает рассказы, среди которых такие блистательные, как «Пещера» и «Мамай». Он пробует свои силы в драматургии («Огни св. Доминика») и пишет свое «главное» произведение – роман «Мы». Замятинские рассказы, в которых не были слышны дифирамбы революции, а была трезвая оценка ее последствий, смутили современников писателя. Отношения с литературной общественностью еще больше обострил роман «Мы» (1921), который при жизни автора не был опубликован на родине и который слышали многие современники писателя, поскольку Замятин неоднократно выступал с публичными чтениями своего произведения. Но до своего читателя роман дошел с огромным опозданием – почти на семь десятилетий. Широкая читательская аудитория не имела возможности познакомиться с самим произведением, узнавала о нем из критических статей, а по сути пасквилей. До 1988 года роман был известен в основном за рубежом, где еще в 1920-е годы текст дошел до читателей благодаря переводам: сначала на чешский, а потом и на английский и французский языки.

Скороспелова в своем исследовании отмечает, что такой перерыв «мог бы стать для писателя роковым, если бы не универсальность поднятых им вопросов, если бы не смелость художественного эксперимента, опережавшего время» (Скороспелова 2014: 13). Доверие к утопии в XX веке было подорвано. Николай Бердяев назвал утопию «проклятием нового времени». В своей книге «Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы (Демократия, социализм и теократия)» он пишет: «И теперь стоит другой мучительный вопрос, как избежать окончательного их осуществления... как избежать утопий, как вернуться к не утопическому обществу, к менее «совершенному» и более «свободному обществу» (Бердяев 1991: 474). Роман «Мы» Е. Замятина был ответом на острую необходимость противостоять тоталитарному режиму. Критикуя утопические идеи большевистской конъюнктуры, писатель создает философскую работу с посланиями, выходящими за пределы национальной конкретики и современных реалий и опережает прогнозы исследователей антиутопии XXI века.

Е. Замятин проводит параллели не только между природными и социальными явлениями, но и между современностью, с одной стороны, и прошлым человечества – с другой. Антиутопическая модель мира в романе проецируется, создавая параллель с основными конструкциями из истории человечества, переворачивая их. В этой модели все сводится к абсурду: благодаря новой, редуцированной в механическую Вселенной, достигается идея коллективизма, который подавляет

и уничтожает личность, превращая ее в «винт» огромного механизма Государства. Причем наряду с условностью, фантастичностью роману свойствен также психологизм, что драматизирует социально-общественную, идеологическую проблематику. Только на основании таких критериев возможно определить меняющиеся с течением времени границы этого антижанра¹. Критерии определения произведения как антиутопического опираются на восприятие текста читателем и сущность представленной социальной модели. Антиутопия – это прежде «всего не фабула, не сложный, тонко прорисованный психологически или эмоционально образ отдельного человека-героя, а именно моделирование социума и восприятие этой модели читателем» (Солдатов, Тузовский 2010: 42). На основе анализа широкого спектра произведений, которые критикой относятся к антиутопиям и дистопиям², авторы этой статьи выделили социально и культурфилософские критерии антиутопического жанра. Таким образом, антиутопия может быть понята как социальная модель при наличии следующих критериев:

- модель служит средством социальной диагностики и прогноза-предостережения существующим трендам развития;
- система ценностей и норм антиутопического социума должна вызывать у читателя неприятие; он должен эмоционально отторгать социум антиутопии;
- читатель должен сопереживать *герою-асоциалу* или нонконформисту, который также не разделяет основных норм и ценностей моделируемого социума. Первая дополнительная черта определения социума как антиутопического заключается в специфике политической организации антиутопического социума. Политическая система антиутопического социума может быть

¹ Под «антижанром» здесь подразумевается форма, в которой текст сознательно противостоит жанровым ожиданиям и традициям, преодолевая их изнутри. Такая трансформация, нарушающая систему признаков жанра, может быть осмыслена в свете идей Ю. Н. Тынянова о динамике литературного развития, где жанр рассматривается как подвижная структура, способная к внутреннему распаду и переосмыслению (см. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции. // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1993. – С. 270–290).

² В данной работе термин «антиутопия» используется для обозначения литературной формы, которая не просто изображает негативное общество, но и ставит под сомнение саму концепцию утопии, критикуя её идеалистические основы. «Дистопия», в свою очередь, более общее понятие, обозначающее любое общество, где преобладает жестокость, угнетение и социальная несправедливость. Таким образом, антиутопия является специфической формой дистопии, которая направлена на критику утопического идеала.

(только может быть, но вовсе не обязательно является) тоталитарной. Она может строиться на праве силы и насилии. Политическая система может использовать тотальный надзор за всеми гражданами. Еще одна возможная дополнительная черта – значительная разница между принципами жесткого ограничения человеческой свободы, пропагандируемой государством антиутопии, и образом жизни элиты этого государства. Перечисленные выше критерии полностью реализованы в модели Единого Государства Е. Замятина.

Философия Единого Государства направлена на несвободу личности, на использование диктатуры и насилия. Сущность этой философии отражена в такие ее максимы, как «дикое состояние свободы», «математически непогрешимое счастье», «благодатное иго разума», «самая жесткая и высокая любовь – это жестокость», которые свидетельствуют об античеловечности и дегуманизации. Насилие приобретает космические масштабы – в Государственной Газете напечатано обращение к строителям «ИНТЕГРАЛА»: «Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах – быть может, еще в диком состоянии свободы... наш долг заставить их быть счастливыми» (Замятин 1989: 14). Мир рабства, создающий иллюзию счастья, заставляет всех безоговорочно верить в Благодетеля. Превращение людей в безликие цифры подразумевает конформизм, слежку и насилие. Жесткая цензура охватывает все сферы деятельности. За антигосударственные стихи против Благодетеля в присутствии женщин и детей, привыкая их к жестокости и покорности, казнят поэта, дерзнувшего написать о Благодетеле кощунственные стихи. «Преступника» казнит сам Благодетель, тяжкий, каменный, как судьба. Сверкает острое лезвие луча его Машины (машина Благодетеля конечно уже не грубая махина былых времен, а усовершенствованный аппарат, буквально в мгновение уничтожающий жертву), и вместо нумера – «лужа химически чистой воды, еще минуту назад буйно и красно бившая в сердце...» (Замятин 1989: 37).

Пытаясь не допустить пробуждения свободного духа, люди в механизированном государстве живут в изолированном и ограниченном пространстве. Стена, огораживающая Единое Государство, отделяет совершенный механизированный мир от «неразумного бесформенного мира деревьев, птиц, животных...» (Замятин 1989: 70). Если Единое Государство – город разума – символизирует рациональную жизнь, то мир за Зеленой стеной – это древний фантастический мир – мир корня минус

один. Государство ревностно оберегает своих граждан от восстановления связи с этим миром, которая заставила бы их мечтать, восставать против установленного порядка. Свободная «неорганизованная» и «дикая» жизнь прошлого преодолевается и люди превращаются в единый механизм, управляемый *Скрижалями Времени*. Каждое утро, как «единые колеса», в один и тот же час, в одну и ту же минуту миллионы жителей становятся единым целым. Главный герой, строитель фантастического Интеграла, с помощью которого Единое Государство стремится покорить космическое пространство и заставит всех его обитателей тоже быть счастливыми, уверен, что рано или поздно и этим часам найдется место в общей формуле, а все 86 400 секунд поместятся в песочные часы. Таким образом, благодаря сокращению времени и пространства Единое Государство способно выполнить все свои задачи. В этом ограниченном, замкнутом мире (по ходу повествования сосед главного героя открывает формулу, доказывающую, что бесконечности не существует – Вселенная имеет пределы) теперь легко ограничить, а точнее, заменить все. Бога нет – всемогущим и добрым является диктатор, которого жители называют Благодетелем. Люди больше не служат своему бездумному, неведомому Богу, который дал им лишь «вечные, мучительные поиски». Они приносят себя в жертву «видимому», осмысленному и точно известному Богу – Единому Государству.

Антиутопическую модель мира, которую Е. Замятин создал в своем романе «Мы», превратилась в эталон для будущих писателей XX века. Сравнивая фантастику Ильи Эренбурга и Алексея Толстого с романом Евгения Замятина, Юрий Тынянов пишет: «Удача Замятина, и удачливость Эренбурга, и неудача Толстого одинаково характерны. Удача Замятина – личная удача, его окристаллизованный роман цельным сгустком входит в литературу» (Тынянов 1993: 254). Это дает основания считать роман Е. Замятина не только генезисом русской антиутопии XX века – как например «Приглашение на казнь» В. Набокова, «Чевенгур» А. Платонова, – но и зарубежных писателей: романы Томаса Хаксли «О дивный новый мир» и «1984» Дж. Оруэлла. В большинстве случаев доказать прямое влияние романа Евгения Замятина на творчество более поздних авторов невозможно. Вл. Набоков пресекал попытки выявить влияния в своем творчестве. Он не признавал преемственности своего творчества с предшественниками, даже если речь шла о его любимых авторах, таких как Джойс или Кафка, Роб-Грийе или Борхес. Он не признавал влияния Достоевского, хотя оно бросается в глаза во многих его произведениях. «Что же говорить о Замя-

тине? – пишет О. А. Казнина. – Может быть, это еще один случай намеренного «забвения» значимого и глубоко пережитого творчества непосредственного предшественника?» (Казнина 2015: 60). Олдос Хаксли, автор книги «О дивный новый мир», тоже категорически отрицал знакомство с произведением русского писателя. Однако идеи, коллизии, сюжетные ходы, к которым обращался Замятин в романе «Мы», раз за разом повторяются в утопиях и антиутопиях XX века. Черты сходства романа «О дивный новый мир» с романом «Мы» побуждают задаться вопросом если не о влиянии Замятина, то по крайней мере о перекличке идей и мотивов и о жанровой природе этих произведений. Джордж Оруэлл в «Рецензии на «Мы» Е. И. Замятина» отмечает: «Первое, что бросается в глаза при чтении «Мы», – факт, я думаю, до сих пор не замеченный, – что роман Олдоса Хаксли «О дивный новый мир», видимо, отчасти обязан своим появлением этой книге ... Итак, сходство с романом «О дивный новый мир» разительное» (Оруэлл 1946: 3). Действительно, обе произведения рассказывают о бунте природного человеческого духа против рационального, механизированного, бесчувственного мира, в обоих произведениях действие перенесено на шестьсот лет вперед. Атмосфера обеих книг схожа и изображает один и тот же тип общества. Очень важной характеристикой Единого Государства (Мирового Государства в романе «О дивный новый мир») становится мотив машины, механизма, числа, таблицы умножения. Речь идет не о технике и ее роли в государстве будущего – сама по себе техника Единого Государства ничем особенным не примечательна – речь идет о «неприродном, неестественном, искусственном происхождении «нового мира» (Скоропелова 2014: 15). Олдос Хаксли (1894 – 1963) выступил как продолжатель Е. Замятина и в том, что у него развернута «схожая коллизия» (Зверев 1989: 342). Сам Хаксли указал ключ к коллизии, вокруг которой строится действие, причем сделал это на первых же страницах. Там описан лондонский ИВЦ – Инкубаторий и Воспитательный Центр, где с помощью генной инженерии получают великолепные людские образцы разных пород. Некто мистер Фостер, сотрудник этого учреждения, излагая его задачи, неистощим в доказательствах их практической важности для структуры общества – здесь формирует соответственно потребности в чернорабочих, в механиках ракетопланов или в государственных мужах, воздействуя на мутацию, чтобы выдать запрашиваемый продукт высшего качества и в нужном количестве. Этот процесс называется «боканоовскизация» (по методу Бокановского). Дети, рожденные искусственным способом, воспитываются (подобно детям в ро-

мане «Мы», которые растут в Детско-воспитательном Заводе) гипнопедией – «величайшая нравоучительная сила всех времен». Словно воде, которая способна капля за каплей проточить самый твердый гранит, голос со стороны повторяет словесные формулы, пока сознание ребенка не заполнится тем, что внушил голос, и то, что внушено, не «станет в сумме своей сознанием ребенка». И не только ребенка, а и взрослого – на всю жизнь остается то, что внушено Государством.

При своем появлении в 1932 г. «О дивный новый мир» был воспринят, главным образом, как сатира имеющая совсем конкретный адрес. Считалось, что автор высмеял самонадеянную претензию верующих в близость земного рая, обеспеченного интенсивным развитием производства на фордовских началах. Но вскоре поводы искать в романе такую злобу дня исчезли, и тогда обнаружились в нем более глубокие смыслы. Самым ясным из них была тревога, называемая бездуховностью и стандартизацией, в которых писатель опознал не мимолетное поветрие, а знамение века. Стало ясно, что он не ошибся; «дивный мир», где коренными принципами объявлены ОБЩНОСТЬ, ОДИНАКОВОСТЬ, СТАБИЛЬНОСТЬ, оказался первообразом нерадостных явлений эпохи, в экстазе предавшейся потребительству. Хаксли предвосхищает проекты фашизма. Резкий антиавторитаризм и антиэтатизм Хаксли, его внимание к общественной инициативе и самоуправлению позволяют отнести его к кругу либертарианских мыслителей (Олдос Хаксли³, Джон Лок, Фридрих Хайек, Мюррей Ротбард, Айн Рэнд, Роберт Нозик). Книги Хаксли наполнены идейными построениями и спорами, в которых предугаданы проблемы XX века. Не случайно книгу Хаксли впоследствии называли сбывшемся пророчеством. Роман Е. Замятина «Мы», также назван пророческим. Но «преимущество» этого пророчества в том, что – по словам Дж. Оруэлла – «книга Замятина в целом по духу ближе сегодняшнему дню» ... она заключает в себе политический смысл, отсутствующий в романе Хаксли. Именно это интуитивное раскрытие иррациональной стороны тоталитаризма – жертвенности, жестокости как самоцели, обожания Вождя, наделенного божественными чертами, дает основательные доводы Дж. Оруэлла «поставить книгу Замятина выше книги Хаксли» (Оруэлл 1946: 4).

³ Олдос Хаксли придавал большое значение инициативе «снизу» – активности граждан и системам самоуправления. Все это позволяет отнести его к числу либертарианских мыслителей, отстаивающих приоритет личной свободы, ограничение государственных функций и добровольные формы общественного устройства.

Модель «мирового города», которую создал Е. Замятин, чаще всего сравнивается с фикциональной вселенной, созданной Дж. Оруэллом в его книге «1984», но эту картину мира мы можем увидеть еще в романе «Мы» Е. Замятина. Действие романа «Мы» происходит в XXVI веке в Едином Государстве, покрывшем всю планету. Единственная разница в том, что в книге Джорджа Оруэлла тотальная слежка в обществе осуществляется уже на другом, значительно более высоком технологическом уровне. В этом смысле произведение Замятина можно назвать не только пророчеством, но и предупреждением о том, как люди будут жить в одном-единственном городе – непрерывной урбанистической системе, покрывающей земной шар. Роман Е. Замятина предупреждает о том, что «Единый мир» возможен только тогда, когда осуществлена гармония между человеком и обществом; о том, что тоталитарное государство уничтожает личность человека и превращает его в «винтик» огромного механизма, а современная антиутопическая литература предостерегает читательскую аудиторию – угроза тоталитарных режимов еще не исчезла.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 1991:** Бердяев, Н. А. Демократия, социализм и теократия. [Berdyayev, N. A. Demokratiya, sotsializm i teokratiya.] // *Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы*. Москва: Феникс, 1991.
- Замятин 1921:** Замятин, Е. *Я боюсь*. [Zamyatin, E. Ya bojus'.] // Санкт-Петербург: Дом искусств. 1921, № 1, 3 – 4.
- Замятин 1989:** Замятин, Е. Мы. [Zamyatin, E. My.] // *Антиутопия XX века*. Москва: Книжная палата, 1989.
- Зверев 1989:** Зверев, А. М. Зеркала антиутопий. [Zverev, A. M. Zerkala antiutopij.] // *Антиутопия XX века*. Москва: Книжная палата, 1989.
- Казнина 2015:** Казнина, О. А. Конфликт Я и Мы в произведениях Е. И. Замятина и В. В. Набокова. [Kaznina, O. A. Konflikt Ya i My v proizvedeniyah E. I. Zamyatina i V. V. Nabokova.] <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://litinstitut.ru/sites/default/files/vestnik/2014_4/vestnik_li_2014_4_004_kaznina.pdf> (5.04.2025).
- Кольцова 2019:** Кольцова, Н. З. Творчество Е. Замятина: Проблемы поэтики. [Kol'tsova, N. Z. Tvorchestvo E. Zamyatina: Problemy poetiki.] // *Москва: Издательский дом ЯСК, 2019.*

- Оруэлл 1946:** Оруэлл, Дж. Рецензия на «Мы» Е. И. Замятина. [Orwell, G. Retsenziya na «My» E. I. Zamyatina.] <https://www.orwell.ru/library/reviews/zamyatin/russian/r_zamy> (12.01.2025).
- Скорospelова 2014:** Скорospelова, Е. Б. Возвращение. [Skorospelova, E. B. Vozvrashhenie.] // *Е. И. Замятин: Pro et contra*. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2014, 10 – 22.
- Солдатов, Тузовский 2010:** Солдатов, В. Е., Тузовский И. Д. Социокультурное пространство в антиутопиях: основные черты моделируемого социума. [Sotsiokul'turnoe prostranstvo v antiutopiyah: osnovnye cherty modeliruемого sotsiuma. // *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*, 2010. № 3, 40 – 50.
- Тынянов 1993:** Тынянов, Ю. Н. *Литературный факт*. [Тынянов, Ю. Н. Literaturnyj fakt.] // Москва: Высшая школа, 1993.

DOI 10.69085/ntf2025c148

**АРХЕТИПИ НА ЖЕНСТВЕНОСТТА
В „МЕДЕЯ И НЕЙНИТЕ ДЕЦА“ ОТ ЛЮДМИЛА УЛИЦКА**

*Даниела Георгиева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

**ARCHETYPES OF FEMININITY IN “MEDEA AND HER
CHILDREN” BY LUDMILA ULITSKA**

*Daniela Georgieva
St. Kliment Ohridski University of Sofia*

biserovag@uni-sofia.bg

This text aims to comment on the multi-layered image of the main character of the 1996 novel “Medea and Her Children” and the particular manifestations of her feminine instincts. The main focus is on the various visions that the author creates for her characters, making an attempt to prove the dual nature of Medea Mendes' soul, provoked by the encounter with different cultures, characters and life's difficulties described in the work. In the study, Lyudmila Ulitska is perceived as a postmodern artist, which leads to an attempt to explain some of the practices used to construct full-blooded, but quite enigmatic characters.

Key words: postmodern, femininity, motherhood

*Медее не вярваше в случайността, макар животът ѝ да бе пълен с
многозначителни срещи, странни съвпадения и точно напаснати изненади.
(Улицка 2005: 7)*

Към настоящия момент (през 2024 г.) името на Людмила Улицка се свързва с ярко заявена обществена позиция, непринуденост на изказа и липса на всякакви задръжки, що се отнася до основното послание, което трябва да достигне до целевата аудитория. За Улицка е добре да се мисли не само и единствено като за постмодерна авторка, активна създателка на проза в т.нар. „чиклит стил“, а и за обществена фигура с

немалко власт и възможност да повлияе с вижданията си на орбитиращия около нея кръг. Такава е и в творчеството си, и в обществените си прояви – Улицка приема изключително лично всичко, което се случва в настоящето, разглежда миналото от множество страни и без да има претенцията за това, понякога прави достатъчно сполучливи прогнози за бъдещето.

В интервю от 2023 г., публикувано в руския сайт „Радио Свобода“, самата Улицка споделя, че винаги е имала проблем със следването на парадигмите на властта („Опасявам се, че изобщо не съм харесвала властта като такава“¹ – Свобода 2023). За нея вглеждането в корените е присъща творческа практика, а и това я отличава още в самото начало на писателската ѝ кариера. Романът „Медея и нейните деца“ от 1996 г. представлява амалгама от карта на света в Крим, изследване на йерархията в семейство, на което непрекъснато му се налага да оцелява, както и времеви пъзел с много неизвестни, чиито отговори се търсят винаги в думите на тази, която бива възприемана като възплъщение на мъдростта и знанието.

Типично по женски е обострена чувствителността на авторката спрямо нейната героиня, без да се коментира дали и по какъв начин самата Улицка се открива в някои нейни черти. В прозата на авторката историческият фон винаги е жив, защото големите събития няма как да останат просто част от пейзажа – те рефлектират върху персонажите и ги тласкат по заложените от авторката пътища на развитие във и извън текста ѝ. За справка – „Казусът Кукоцки“ от 2000 г. помества действието си между 1936 г. и средата на 60-те години на XX в. Целта на романа е да даде нов прочит на сталинизма посредством обговарянето на феномена на забраната (от 1936 г. и до смъртта на Йосиф Сталин абортът в СССР е забранен) и естествения човешки инстинкт да се съпротивлява на античовешкото. „Медея и нейните деца“ започва с констатация, че „единствената чистокръвна гъркиня“ във времето е преживяла всички масови депортации на кримските татари“ (Улицка 2005: 3), което също само по себе си е доказателство за вече споменатото качество, което Улицка държи героите ѝ да притежават – да се борят и да се адаптират.

Като се отгласнем се от претенцията за джендър изследване, както и от тази за пълен психологически анализ върху всички замесени герои в романа от близо 300 страници, не може да се пропусне феноменът на „бездетната майка“, с който се сблъскват читателите още на

¹ В оригинал: „Но, боюсь, мне не нравится вообще власть как таковая“.

първите страници като уточнение, но не може и да се тръгне от него. В това „произведение за стратегиите на творчество“ (Ковтун 2012: 71) е ясна митологичната връзка още с избора на име на героинята в колективното читателско полезрение. В началото на романа се прави подробно описание на родословието на Медея, която е в ролята на негова пазителка и е почитана като абсолютна владетелка на семейното кралство. Върху нейните плещи се крепи мирът, плахо застанал върху купчина от тайни, а когато с началото на пролетта всичките ѝ родственици започват да я посещават, те носят със себе си и проблемите си. Действително в романа се показва върволица от не особено оригинални всяка за себе си съдби – авторката на романа дори негласно осъжда голяма част от проявленията на характерите на своите герои, както и действията им (доколкото персонажите са представени в негативна светлина), но все пак същите тези съдби се оказват достатъчно ценни за текстовия сюжет.

В първите страници вече има въведена трагедия – авторката отрано запознава читателите си с тежката съдба, която е отредена на героинята ѝ. Въвеждането в нея става чрез действията на самата Медея, и то чрез преразказано и набързо писано от нея писмо² на руски език, в което съдържано съобщава на единствената си близка приятелка за смъртта на своя баща. Светът на героинята съвсем се променя, когато многодетната ѝ майка съвсем неочаквано умира, докато износва четринадесетото си дете. Хармонията отдавна е дала сигнал, че е нарушена и това няма да остане без последици – нероденото дете на Матилда, майката на Медея, е трябвало да се роди през август, а не в средата на октомври, когато са родени всички останали тринадесет рожби. Вероятно тази повратна точка в детската ѝ съдба подсъзнателно кара Медея да се стреми към ревностно спазване на семейните традиции. Смъртта в семейството ѝ сякаш дава началото на всеобхватната и дебнеща отвсякъде смърт по кримските земи около 1918 г.

Оглеждайки се в древногръцката митология, читателят на Улицака може да се окаже с излъгани (донякъде) очаквания спрямо героинята ѝ. Прескачането на нормите е неслучайно наследство в приписаните на *новата* Медея качества, но без негативната конотация, която съпътства вкорененото ѝ своенравие. Не може и да се разгледа всеки мит за Медея поотделно, защото това също ще доведе до противоречия в опита за формулиране на изводи. Затова едно генерализирано обобщение може да побере в себе си следната идея – в светлата си страна древната Медея

² Писмата имат ключова роля в романа, особено предвид езика, на който са написани. Този аспект се разглежда в следващ момент от настоящия текст.

се представя като вълшебница, знахарка, бдящата над другите жена. И за героинята на Улицка това идва естествено:

Не се мотаеше без работа, а береше конски босилек, чубрица, планинска мента, кисел трън, гъби, шипка, не пропускаше да събира сардоникси и многослойни източени планински кристали и старинни тъмни монети, каквито дал Господ из каменистите земи на тази скромна сценична площадка на световната история.

(Улицка 2005: 4)

Без всякакво желание да се навлиза в свръхинтерпретация, която изкривява образа на литературните герои, още в самото начало авторката говори за героинята си като за повелителка на кримските земи. Очевидно е, че Медея познава света около себе си като дланта на ръката си. За нея безделието е кошунство, трудът си възприема като проява на благодарност към земите, запазили семейството ѝ във времето. Разбира се, с името ѝ идва и вроденият ѝ усет за лековитостта на билките и растенията. С билките Медея се отнася както с хората – пази ценните за нея и всячески се опитва да се освободи от вредителите с търпение и предпазливост. Героинята тренира своята наблюдателност към хората, проследявайки дори дребните природни промени:

Тя не само помнеше къде и кога може да набере от нужното растение, но и забелязваше как през десетилетията бавно се променя зеленото одеяние: ментата се спуска край пролетните подмоли на източния склон на планината Киян, киселият трън измира от люта болест, която изяжда долните стъбла, а цикорията, напротив, шества в подземно настъпление и корените ѝ задушават нежните пролетни цветя.

(Улицка 2005: 4)

Не може обаче да се забрави за дуалната душевност на пра-Медията. Тъмната ѝ женска енергия вероятно се оказва по-паметна за опитните и запознати с античната гръцка литература, които свързват името *Медея* с думата *отмъщение*. Независимо дали ще погледнем към изконния мит, където детеубийството е показано като резултат от умопомрачение, или ще се вгледаме в Еврипидовата трагедия, където убийството на Мермер и Фер е тълкувано като акт на отчаяние и пълно безсилие пред прелюбодеянието на Язон, то е факт. В „Медея и нейните деца“ пълно съвпадение на това отмъщение не може да се намери, но пък и човешките драми в съвременната литература рядко са толкова

пreekспонирани. Медея на Улицка не е натоварена непременно с подобна свръхчувствителност, но пък има вкоренено чувство за отговорност, което до определена степен е провокирано от непрестанното търсене на хармония. Все пак нотка отмъщение може да се потърси в млчанието на Медея. Когато тя разбира за любовния триъгълник, в който се е озовала на младини, докато съпругът ѝ Самуел е бил жив, героинята действа премерено и хладнокръвно. Сандрочка, нейната по-малка сестра, е показана като значително по-лекомислена – нито успява да завърши гимназия (това се удава само на Медея), нито е особено постоянна в любовните си афери. Именно тази нейна спонтанност я подтиква да наруши реда в съпружеските отношения на Медея. Въпреки нараненото его от изневярата не с кого да е, а със собствената ѝ сестра Александра Медея никога не влиза в конфликт с нея. Възможно е да се мисли за това ѝ действие не само като за проява на самообладание, а като действително отмъщение, защото десетилетия по-късно потенциалната дъщеря на Самуел Ника влиза в подобен любовен триъгълник със сестра си Маша, като той обаче е значително по-безсрамно явен. Още повече – предвид това, че историята на Медея в по-голямата част на романа е показан на части и ретроспективно, може да се каже, че и самият ѝ живот протича по този начин. Оказва се, че вдовишкият ѝ живот е доста по-пълноценен и самата наследничка на рода Синопли (по мъж Мендес – наследство от веселия дентист с „дребни, но явни недостатъци и големи, но дълбоко скрити качества“ – Улицка 2005: 3) няма нищо против да се радва на старините си по начина, по който са се стекли обстоятелствата в живота ѝ:

Вдовството ѝ беше прекрасно, с нищо не падаше по-долу от самото ѝ съпружество. През дългите години — скоро трийсет — от смъртта му самото минало се беше видоизменило и единствената горчива обида, която беше изживяла от мъжа си — колкото и да е странно, след смъртта му, — се разсея, а обликът му в края на краищата доби внушителност и монументалност, каквито приживе изобщо не бяха съществували.

(Улицка 2005: 44)

Вдовицата Медея гледа на живота не през призмата на носталгията, нито през тази на очакванията. Рядко в романа героинята се оказва и изненадана и неподготвена за бурите, които кръжат около семейството ѝ. Дори повратни моменти в романа или пък скандално поведение от страна на нейни родственици не успяват да я изненадат. Героинята

рядко проявява любопитство, а един от малкото такива моменти все пак е насочен към самата нея. В един от епизодите от текста Медея разглежда лицето си като истински изкуствовед, като критик (дори самата авторка я оприличава на творба на Гоя). Героинята в определен момент се изненадва приятно от собствения си вид – сама нарича себе си „хубава старица“ (Улицка 2005: 33) вероятно защото усеща вида си като доказателство за извисената си женска природа. Медея се отличава с особена неприкосновеност – най-явен признак за нейната водаческа функция. Контролирайки емоциите си, тя съумява да потвърди качествата си на самобитна и независима жена, каквато я вижда античната литература:

*Вдовишкият ѝ живот продължаваше вече много повече от
брачния, а отношенията с покойния ѝ мъж бяха все така прекрасни
и дори с годините ставаха все по-съвършени.*

(Улицка 2005: 44)

До голяма степен майчинският инстинкт на Медея е плод на повторяемост, ритуалност, не толкова на дълг или очакване към нея заради старшинството в семейството ѝ. Очакването, което изпитва самата тя, когато настъпват моментите на семейните събирания, дори се оказва в унисон с природата. „Струпванията на родата“ Медея приема като естествен ход на събитията – младите ѝ родственици през топлите месеци сякаш събират извиращата от нея мъдрост, изповядват се пред нея, дори и без това да се случва гласно, за да може животът им да тече спокойно и монотонно по време на замиращите периоди. Кримската земя, на която се установява Медея, с течение на времето започва да кореспондира с настроенията ѝ и сякаш двете майки – майката природа и майката по неволя / майката без деца – се сливат:

Не ѝ тежаха сезонните струпвания на родата, както не ѝ тежеше и есенно-зимната самота. Първите племенници идваха обикновено в края на април, когато след февруарските дъждове и мартенските ветрове се пръкваше изпод земята кримската пролет с лилавия цъфтеж на глициниите³, розовите тамариски и китайската жълтуга.

(Улицка 2005: 6)

³ В източноазиатските култури битова схващането, че глициниите са символ на гостоприемство.

Въпреки опитите героинята Медея да бъде поставена на пиедестал, има една черта у нея, която категорично противоречи с всякаво потенциално нейно идеализиране – нейната конкурентност. В общуването си с другите тя задължително трябва да усеща превъзходство, но задължително – другите също трябва да го долавят. Не се различава с нищо и приятелството ѝ с Елена Степанян – нейна съученичка, а по-късно и съпруга на брат ѝ. Донякъде двете имат повече общи черти, отколкото разлики, единствено социалният фактор заплашва да доведе приятелството им до пропаст още в началото на запознанството им, но това така и не се случва. Състезателният елемент в отношенията им започва отрано: Елена и Медея се надпреварват в училище. Всяка има качества, които другата желае и които ѝ липсват. В този смисъл може да се мисли за Елена в много по-голяма степен като за сродна душа на Медея, отколкото е собственият ѝ съпруг. На Елена съдбата е направила подаръци, които на Медея са ѝ спестени – доброто домашно възпитание и училищна подготовка са резултат от по-солидното семейно положение, но постиженията на трудолюбивата Медея могат да се съизмерят преспокойно с тези на най-близката ѝ приятелка – просто тя плаща по-висока цена за тях. При първото описание на Елена става ясно, че тя се възхищава на „Медеиното безстрашие, самостоятелност и особена женска сръчност“ (Улицка 2005: 22), които гъркинята наследява от майка си. Може би най-голямото предимство, което Медея има пред своята приятелка, е присъствието на силна, но все пак грижовна женска фигура в живота ѝ.

Интересен детайл е тяхната лична кореспонденция. Епистоларният момент в романа представя приятелството между Медея Мендес и Елена Степанян по интересен начин, защото двете си комуникират изключително на френски език. От една страна, той позволява на двете жени да продължат да се сравняват – и едната, и другата подхождат с изключително внимание към писането и почти ритуализират това време. То е лично и неприкосновено, въпреки че в няколкото писма не присъства нещо твърде по-различно от битовите делнични теми. Ако се тръгне в друга посока на мислене по отношение на избора на език на въпросните писма, може да се докаже известната им претенциозност – в крайна сметка през XIX в. в Русия благородниците разговарят помежду си точно на този език, за да може, от една страна, слугите да не ги разбират, а от друга, да се придаде по-сериозна стойност на тези писма, подобно на документи и споразумения (Вестфалският мир определя френския език за международен език на политиката). И все пак на първо място между двете жени има дълбоко и искрено приятелство,

уважение и припознаване в другата, затова личните, понякога дори граничещи с философски разсъждения излизат на преден план. Динамиката между двете става ясна още с първите редове помежду им, които читателят на Людмила Улицка може да види. Елена очаква съветите на приятелката си, която, макар и черногледа, не се бои да заяви мирогледа си пред нея, очаквайки негласно да го приеме:

А, и в миналото писмо забравих да те питам върши ли ти работа слуховият апарат. Макар, да си призная, лично аз смятам, че повечето, което се говори наоколо, не заслужава да се чуе, така че нищо не губиш. Целувам те. Медея.

(Улицка 2005: 11)

При едно евентуално отделяне от централния образ на семейната покровителка Медея женската природа в романа на Людмила Улицка може да се тълкува и като изключително хаотична и изпепеляваща с болезнената си ранимост или презрителност. Извън образа на Медея сякаш всички останали *героини* са прекомерно крайни и съвършено различни от *майката Медея*. Подобен момент може да се открие в едно друго съперничество между две от „дъщерите“ – ранната внучка Маша и късната племенница Ника (чийто проблемен произход вече беше засегнат по-рано в текста) също се озовават в трудно разрешим любовен триъгълник със самонадеяния Валерий Бутонов. Връзката между Ника и Маша има всички предпоставки да бъде неразрушима, защото малко по-младата Маша в определен момент след смъртта на родителите си попада под опеката на своята не особено разумна пралеля. Логично е между двете жени да има различия – Ника е дръзка, оприличена е на ловец в любовните си взаимоотношения, докато Маша неволно (или умишлено) се оказва в позицията на жертва, която сякаш няма нищо против да се самонаказва по всякакви начини, за да изкупи вината за смъртта на родителите си, която ѝ е вменена от собствената ѝ баба – Вера Ивановна. Има обаче една сериозна разлика между този любовен триъгълник и любовния триъгълник, в който попада самата Медея Синопли – Медея разбира за него чак след смъртта на съпруга си и това сякаш не оказва влияние върху нея, докато нито Бутонов, нито Ника се тревожат особено, че любовните им отношения ще достигнат до Маша, въпреки нейната мъчителна уязвимост. Всичко това води до заключението, че в романа се търси известна повтораемост на събитията, защото това е и в унисон с естествените закони на природата, но все пак творбата разчита на изненадващите човешки реакции, провокирани от тласъците на емоциите на героите.

Трудно може да се обхване цялата женственост, която блика от романа „Медая и нейните деца“, като това заключение не е задължително да има общо с факта, че творбата излиза изпод перото на авторка, а не на автор. Разбира се, почеркът има своята тежест, но изначалният замисъл на произведението предполага дълбока женска природа и актуализиране на познати от Античността сюжети, които обаче се видоизменят според актуалното време за героите на Людмила Улицка. Най-логично е да се разглежда майчинската природа в „Медая и нейните деца“, но за един анализ това може да се окаже недостатъчно, защото женствеността се допълва, но за нея действителното майчинство не е задължително. Медая Синопли отглежда и се оглежда в поколението на своите предци и чрез полученото и предаваното знание създава хармония и сигурност около и за себе си.

ЛИТЕРАТУРА

- Ковтун 2012:** Ковтун, Н. Интертекстуальная игра в романе Л. Улицкой „Медая и ее дети“. [Kovtun, N. Intertekstual'naya igra v romane L. Ulitskoy „Medeya i ee deti“.] // *Respectus Philologicus*, 22 (27), 2012, 70 – 86. <<https://www.zurnalai.vu.lt/respectus-philologicus/article/view/15338/14306>> (7.11.2024).
- Свобода 2023:** Улицкая, Л.: „Мы платим за наши действия и бездействие“. [Ulitska, L.: „My platim za nashi deystviya i bezdeystvie“.] // *Радио Свобода*, 15.02.2023.
- Улицка 2005:** Улицка, Л. *Медая и нейните деца*. [Ulitska, L. *Medeya i neynite detsa*.] Прев.: София Бранц. София: Колибри, 2005. <<https://www.svoboda.org/a/lyudmila-ulitskaya-my-platim-za-nashi-deystviya-i-bezdeystvie-/32269828.html>> (10.02.2025).

***ДРУГИ
ЧУЖДИ ЛИТЕРАТУРИ***



THE ETHICS OF *MOLL FLANDERS*: A STUDY OF EXISTENTIAL AUTHENTICITY

Daniel Kamenov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

dankamenov@uni-plovdiv.bg

After writing his masterpiece *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe presented his readers with a novel about a controversial type of protagonist that does not fit social norms at a time when morality was rigidly defined and enforced. Moll Flanders is a con-woman and a criminal that pleads penitence at the end of her life as she narrates the events that led her to an existence on the streets and in jail. From a secular perspective, however, her plea to the reader turns into a call for acknowledgement as she self-consciously revisits all her previous deeds and both explains her motivation and takes responsibility for her actions. Using Simone de Beauvoir's *The Ethics of Ambiguity*, I shall analyze her call to be acknowledged by potential readers from the perspective of existential authenticity.

Key words: *Moll Flanders*, Defoe, existentialism, authenticity, morality, bad faith

Daniel Defoe was an influential figure in 18th-century English literature, renowned for his contributions to the development of the novel. His works pushed the boundaries of literary realism and explored the complexities of human experience with unprecedented honesty. Defoe's chef d'oeuvre, *Robinson Crusoe* (1719), offered an I-narrative provided by an everyman character, emphasizing verisimilitude and focusing on daily struggles. However, his novel *Moll Flanders* (1722) stands out as the one that explores much more of the intricate social and economic realities of 18th-century England. Moll is a criminal – which already separates her from the run-of-the-mill protagonists of the time (and the reason the novel was first decried on publication) – but most of all, she is a resourceful and resilient woman navigating a world of limited opportunities. Her story is told in Defoe's established I-narration and offers a then-unique perspective on issues such as poverty, social mobility, gender roles, and the complexities of

moral agency in a rapidly changing society. At the end of Moll's tale, she tells the reader that she is penitent, emphasizing the importance of repentance and conformity to religious and societal norms – this is her defense that she acknowledges all the bad she has done and stressing the importance of virtue in the world. However, this paper will argue that under closer examination, Moll is a much more multifaceted character with more complex motivation than the act of simply pursuing repentance would suggest. By using Simone de Beauvoir's *The Ethics of Ambiguity* (1947), I shall argue that Moll does not seek understanding and acknowledgement of her repentance from the reader but rather portrays her individual agency, self-determination, and the active creation of meaning, thus exemplifying a form of 18th-century existential authenticity. Her actions reveal attempts to assert her agency and claim ownership of her life choices, even within the confines of a restrictive social order. Examining Moll's story through this existentialist lens will allow the perception of the novel to move beyond a simplistic focus on sin and redemption to appreciate her as a complex individual in a time when individuality was yet to be invented.

In *The Ethics of Ambiguity*, Simone de Beauvoir challenges the notion of predestined meaning and emphasizes the inherent freedom and responsibility of the individual. She illustrates ambiguity as the “normal” state of individuals. This ambiguity is defined by the contrasting states and modes that people face in their daily lives. Each day, hour, or even minute individuals have to make choices in a world full of oppositions such as the individual and society, order and chaos, meaning and absurdity, ethics and reality, free will and determinism. This is what de Beauvoir calls “the paradox of [the human] condition” (Beauvoir 1962: 9). People cannot escape the duality of their lives and this begs the question, “How then can one live an existentially authentic life in such a setting?” For de Beauvoir, authenticity does not lie in conforming to societal norms or following externally imposed moral codes. It rather embraces freedom and motivates actively “creating” oneself. This stresses the active role individuals play in shaping their own existence through their choices and actions. Authenticity, therefore, requires a constant process of self-creation and self-transcendence, a continuous engagement with the world and a constant questioning of one's assumptions and beliefs. Authentic individuals are not passive recipients of societal norms or pre-determined roles; they actively engage in the process of becoming, constantly striving to define and redefine themselves in relation to the world around them. They must assume their

“fundamental ambiguity” as it is “in the knowledge of the genuine¹ conditions of our life that we must draw strength to live and our reason for acting” (Ibid.: 9). This means that self-awareness and self-consciousness are essential when making choices and exercising one’s freedom through choices to affirm one’s authenticity.

And authenticity is a call that the character Moll Flanders seemingly understands while writing down the story of her life. The goal of this story seems to be a plea to the reader to understand her actions, to see her as a penitent in a society surrounded by hardship, a penitent that did what she had to do to survive. Cesare Pavese calls the tale an “attentive investigation of one’s own motives” (Pavese 1970: 61), thus marking it as a tale of revelation both to the reader and to herself. However, Moll’s penitence remains a point of contention even deep into 21st-century criticism. This is why I argue that her penitence takes a back seat to another call: that of the reader acknowledging her authenticity. By framing Moll Flanders’s experiences through the lens of existential authenticity, we can begin to understand her motivations beyond the simplistic framework of sin and redemption. We can move beyond the judgmental gaze of 18th-century society and explore the complexities of her choices, her struggles for survival, and her relentless pursuit of a life that, in her own terms, could be considered meaningful and, ultimately, existentially, authentic.

Moll’s story starts at its end – when the reader is introduced to her, she is already in her seventies, living the comfortable life of a gentlewoman in the Americas. She tells the reader about her past in the manner of an autobiography throughout whose course we learn that the full title of the novel has already told us her entire story in a nutshell: *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders; Who was Born in Newgate, and during a Life of continu’d Variety for Threescore Years, besides her Childhood, was Twelve Year a Whore, five times a Wife (whereof once to her own Brother), Twelve Year a Thief, Eight Year a Transported Felon in Virginia, at last grew Rich, liv’d Honest, and dies a Penitent. Written from her own Memorandums*. To a Protestant-conformist 18th-century society, the title itself is damning enough and calls into doubt her claim to penitence. Due to the scientific revolution and the change in philosophical thinking, society at the time believed that “morals needed attention” as “the old sheet anchors of morality – the Christian commandments and the authority of

¹ “Genuine” here is translated from the French word “authentiques” (Beauvoir 1947: 15). Thus, I shall treat the word “genuine” as interchangeable with “authentic” wherever the theme of existential authenticity is concerned.

tradition – had had their cables cut” (Porter 1982: 323). A story such as Moll’s seems to send the wrong message to such a world, hence the initial negative reaction to the novel and why readers needed to know that the character is indeed penitent. This would be the only thing to make her authentic, to demonstrate that she did not abide by external morality or fall to the snares of “bad faith.” However, the only way to know whether Moll is penitent is to explore her story, not the values around her because “goodness became a more introspective matter” and “the shrine of morality moved within the self” (Ibid.). Thus, only Moll can decide whether she is or is not penitent.

I, however, argue that it does not matter whether Moll is penitent or not. The ambiguity of existential authenticity lies in that “being a subject is a universal fact and the Cartesian *cogito* expresses both the most individual experience and the most objective truth” (Beauvoir 1962: 17). Moll’s authenticity is a matter of her self-consciously acknowledging and accepting her choices as acts of self-creation and constant movement forward in a world where all other individuals are free to do the same. Accepting the choices and the responsibility that comes with them is what defines her as authentic, not her status of penitent. After all, as some critics argue, “what she does is not so much immoral as amoral” (Gooding 1965: 80). If 18th-century morality is dictated from without, then she does not take into account what she is “supposed to do” according to society, thus escaping one of the pitfalls of bad faith. As explained by Jean-Paul Sartre in *Being and Nothingness*, “bad faith” (*mauvaise foi*) is “self-negation,” an individual denying themselves (i.e., their own being and consciousness), and entertaining a “pleasing truth” – even if that “truth” is not what the individual would personally define as such, but accepting it nonetheless as morality coming from without (Sartre 2018: 88 – 89). The argument here, then, is that Moll prefers to remain a subject to herself than an object to external morality.

A shortcut to exploring Moll’s state of authenticity through *The Ethics of Ambiguity* would be to study her character by eliminating the modes of bad faith that de Beauvoir illustrates: the nihilist, the serious man, the adventurer, and the passionate man.

That Moll is not a “nihilist” is all too clear. The nihilistic character model is one that recognizes the absurdity of existence and sees life as fundamentally meaningless. The nihilist lacks motivation and tends to have a passive approach to the world. The nihilist “wills himself to be nothing” and therefore “all mankind must also be annihilated” (Beauvoir 1962: 55). None of these characteristics applies to Moll. Maximilian E. Novak long ago defined Moll as a character that professes Christianity and is “one of the

most active of [Defoe's] protagonists" (Novak 1964: 200 – 201). There is no doubt that she believes in a meaningful world and actively pursues a certain goal – sometimes to her own detriment.

Her connection to the "serious man" character model is also something we can dismiss with ease. The serious man escapes the burden of freedom and pursues external goals and values that are a product of society and societal pressures. "The thing that matters to the serious man is not so much the nature of the object which he prefers to himself, but rather the fact of being able to lose himself in it [...] to believe for belief's sake, to will for will's sake" (Beauvoir 1962: 47). This is the epitome of existentialist bad faith. The outside world is Moll's framework and its values are suggestions, not rules. Lou Caton argues that Moll uses a "reasoning that foregrounds situational ethics" depending on her circumstances and follows no external "truth" (Caton 1997: 512). A good example is the famous scene where Moll steals a necklace from a small child and then reasons how she is doing nothing wrong, but rather teaches the child, her guardian, and her parents a lesson. In that particular case, "Booty," "Poverty," and "Necessities" (Defoe 2011: 163) come to the forefront of Moll's mind as the core of the "situational ethics" that Caton mentions. *Moll Flanders* as a whole is a novel that observes and reflects on social flaws that people come across, such as legal customs concerning criminals (7), marriage customs (39), or women losing their "privilege of saying no" (57). The heroine confounds all the customs she encounters and manifests her own internal reality – thus rejecting external "truths."

The "passionate man" is the character model that most approximates Moll and the one she comes dangerously close to losing herself to. The passionate man "sets up the object as an absolute, not, like the serious man, as a thing detached from himself, but as a thing disclosed by his subjectivity" because "only the object of his passion appears real and full to him. All the rest are insignificant" (Beauvoir 1962: 64 – 66). This character model is driven by desires and emotions toward a particular object, completely consumed by it. It is defined by passion, absolute conviction, and destructive behavior. The needs of others are of no matter. The passionate man prefers a life of simplicity – the only thing that matters is what they are striving for. To them, the end justifies the means. Moll can be associated with this model as she does indeed have a goal: to become a "gentlewoman." However, this is by no means an obsession and working toward this goal does definitely not result in destructive behavior. Her reasoning may be described as stone cold, never obsessive or destructive –either of herself or of her obstacles. At the very start of her actual journey, Moll realizes that one cannot rely on

abstractions, which is what the passionate man is obsessed with. An idealistic lover, for example, will sacrifice everything (or everybody) in the name of love. However, Moll, “trick’d once by that Cheat call’d LOVE” (Defoe 2011: 51), understands that such notions are detrimental to her. According to Lee Edwards, “[h]er solitude and freedom from obligations turn out to be associated with [...] Moll’s quite literal physical freedom” as she understands that her plight can be “solved only in practical terms” (Edwards 1970: 102). To Moll, being a “gentlewoman” means independence. In a way, the very fact that she pursues the status is a sign of her authenticity. Even as a child, Moll understands that “being a Gentlewoman, was to be able to work for myself” (Defoe 2011: 12). The self stands at the top of Moll’s goals and self-creation is what she strives for throughout the novel. Describing somebody who seeks authenticity as a passionate man would limit them to a single-directional route due to the one-dimensional nature of this character model – a nature that Moll apparently avoids.

The “adventurer” is a model that definitely may describe both Moll Flanders the character and *Moll Flanders* the novel. One of the ways to read this book is as a picaresque novel. There is no doubt that there is much in the way of adventure in her story. However, the key to the definition here would be to identify her as a picaresque character specifically. The adventurer model as described by de Beauvoir as one that is constantly on the run, that thrives on thrill, and lacks commitment. According to de Beauvoir, he is one who is indifferent to the “human meaning of his action, who thinks he can assert his own existence without taking into account that of others” (Beauvoir 1962: 61). The adventurer rejects all interdependence – much like the passionate man, others are means to his end. Robert Alter even describes the setting Moll lived in as one encouraging such practices: “this very spirit of economic adventurism played a rather important part in the growth of modern British capitalism” (Alter 1964: 46). However, both he and other critics like Ernest A. Baker in *The History of the British Novel* (1950) disagree that Moll in particular is a picaresque: “The heroine is a rogue, but not one rejoicing in her rogueries” (Baker 1950: 190). A closer examination of her “fortunes and misfortunes” will prove that to be true. Moll’s goal itself is clear: to become a gentlewoman. The role by definition is not one associated with adventures. Despite her being constantly on the move, Moll wishes to settle and, excluding her third husband, who turns out to be her half-brother, she never willingly leaves a marriage or a lover – as mentioned above, movement is always dictated by circumstances. Her first husband dies, her second husband leaves her after bankruptcy, her lover at Bath returns to his wife, her fourth husband leaves her to earn money, and her

fifth husband dies as well. Each change necessitates a change of scenery as she cannot con others while surrounded by the same environment. And while we can blame Moll for lacking responsibility in some cases (obviously, as with the many children she leaves behind), she always commits to her circumstances while experiencing them.

Ultimately, Moll does not fit any of the character models of bad faith as described by de Beauvoir. But then, how do we judge Moll from an existentialist perspective? What makes her existence authentic? Beauvoir marks the word “progress” as important in that matter – a constant pursuit of the “expansion of existence” (Beauvoir 1962: 79). This would be a good start as it makes a person truthful to themselves, especially when knowing that progress is all they get, never achievement. Authenticity means understanding one’s own life, that “every living moment is a sliding toward death” and despite that fighting for the future as it is “the meaning and substance of all action” (Ibid., 127). This is the ambiguity of life which one needs to embrace, the beginning of self-consciousness and the knowledge in whose background one lives their life. Moll’s “fear of death moves her” (Caton 1997: 515), thus making her embrace life. Moll’s reasons and morality are her own, therefore she constantly recreates herself. In a world where women exist only in the background, she sets out to make independent choices, affirming her freedom. Virginia Woolf describes her as one who embraces agency in all things: “From the outset the burden of proving her right to exist is laid upon her. She has to depend entirely upon her own wits and judgment, and to deal with each emergency as it arises by a rule-of-thumb morality which she has forged in her own head” (Woolf 1970: 13). Moll avoids external morality and values, she escapes abstract goals, she does not let meaninglessness rule her life despite bouts of depression and despair, nor does she lose herself in the life of a constant adventurer. She is completely conscious of her actions as she is “socially adapted” in time and place and “in tune with culture, furnished with the mental and moral means to meet contingencies” (Ghent 1970: 35). By all accounts, she meets the requirements that de Beauvoir sets to consider a person existentially authentic.

It all boils down to the question of responsibility: does Moll accept responsibility for the moral choices that she self-consciously makes? Linda Bree seems to not think so – she claims it too convenient that Moll always finds somebody (or something – sometimes she just blames “the Devil”) to blame for her own decisions. But such actions also raise “uncomfortable questions about personal responsibility in the ‘real’ world” (Bree 2011: xvii). Moll’s retrospection then becomes a cautionary tale – her own awareness of her choices and their consequences turn her into a warning to

other people about people like her. The common question here is usually “Is Moll sorry about anything she did?” I think the answer is, again: it does not matter. Ian Watt says that “Defoe gives us only the bare facts, long after they have lost their potential power for psychological illumination” (Watt 1967: 110). The reader never receives a direct answer. But the reader does get facts: Moll lived in a harsh environment with “poverty” as her “taskmaster” (Woolf 1970: 16); Moll set herself a goal; Moll kept following that goal; Moll never left a child behind that the reader wasn’t assured was being taken care of. She professes complete awareness of her acts and lets nothing get in the way of achieving her goals. She, however, never hurts anyone, and after every outcome it is only she who seems worse off as a direct result of her own actions. Does Moll accept responsibility? Seeing that she is the only one she actually hurts and reading the reflections of the old woman who spent all her time in Newgate repenting and feeling sorry for herself, it would definitely seem so.

Moll Flanders is a tale about the life of a reformed criminal who wishes to be understood by the reader. She claims herself penitent and that seems to be the most contested claim, but I do not believe it matters at all. What does matter is that Moll exposes herself, revealing complete awareness of everything she did and taking responsibility before the reader with the plea of a fair judgement. However, an existentialist analysis reveals much more to her character than even she lets on. It reveals a rare authenticity that people living before the later rise of individualism cannot appreciate due to societal values at the time. Judging her as morally good or morally bad seems to matter much less unless she is first judged as a free, existentially authentic individual.

REFERENCES

- Alter 1964:** Alter, R. *Rogue’s Progress: Studies in the Picaresque Novel*. Cambridge, Harvard UP, 1964.
- Baker 1950:** Baker, E. A. *The History of the English Novel*, vol. 3. New York: Barnes and Noble, 1950.
- Beauvoir 1947:** Beauvoir, S. *Pour une morale de l’ambiguïté*. Paris: Gallimar, 1947.
- Beauvoir 1962:** Beauvoir, S. *The Ethics of Ambiguity*. Trans. B. Frechtman. New York: The Citadel Press, 1962.
- Bree 2011:** Bree, L. Introduction. // *Moll Flanders*. Oxford: Oxford UP, 2011. ix – xxvi.

- Caton 1997:** Caton, L. Doing the Right Thing with *Moll Flanders*: A “Reasonable” Difference between the Picara and the Penitent. // *CLA Journal*, 1997, № 40.4, 508 – 516.
- Defoe 2011:** Defoe, D. *Moll Flanders*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Edwards 1970:** Edwards, L. Between the Real and the Moral: Problems in the Structure of *Moll Flanders*. // *Twentieth Century Interpretations of Moll Flanders: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert C. Elliott. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1970, 95 – 107.
- Ghent 1970:** Ghent, D. V. On *Moll Flanders*. // *Twentieth Century Interpretations of Moll Flanders: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert C. Elliott. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1970, 30 – 39.
- Gooding 1965:** Gooding, D. *Daniel Defoe’s Moll Flanders*. New York: Monarch Press, 1965.
- Novak 1964:** Novak, M. E. Conscious Irony in *Moll Flanders*: Facts and Problems. // *College English*, 1964, № 26.3, 198 – 204.
- Pavese 1970:** Pavese, C. Preface to *Moll Flanders*. // *Twentieth Century Interpretations of Moll Flanders: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert C. Elliott. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1970, 60 – 62.
- Porter 1982:** Porter, R. *English Society in the Eighteenth Century*. New York: Penguin Books, 1982.
- Sartre 2018:** Sartre, J.-P. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Trans. S. Richmond. New York: Routledge, 2018.
- Watt 1967:** Watt, I. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto & Windus, 1967.

THE ANNUAL MARY SHELLEY IN BULGARIAN

Vitana Kostadinova

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

vitana@uni-plovdiv.bg

Mary Shelley's reputation rests on a *perennial* text whose title is better known than her name. In the 1820s and the 1830s, however, writing for literary annuals was a way to make ends meet, even if she was not allowed to use her married name and signed her publications as “the author of *Frankenstein*”. The tales she wrote for the newly fashionable gift-books were less original and more generic: they seemed *annual* in terms of longevity as well. This paper considers a Bulgarian publication of 2008 that includes three of those tales, *The Evil Eye*, *Transformation* and *The Mortal Immortal*. They originally appeared in *The Keepsake* in 1830, 1831 and 1834, and were translated into Bulgarian by Milen Ruskov.

Key words: Mary Shelley, tales, translation, reception, Bulgaria

Mary Shelley's claim to fame very much depends on a novel which unleashes the myth about creating a monster that destroys its creator. Journalistic references, pop-culture and translations into other languages have made *Frankenstein* known around the world, lending it the potency to multiply and reinvent itself. To put it metaphorically, the author's reputation rests on a *perennial* text whose title is better known than her name. In terms of biographical facts, after the publication of *Frankenstein* in 1818, Mary Shelley kept on writing but nothing got published before Percy Shelley's death. And then she was suddenly responsible for financing her small bereaved family. The shocking loss of her husband was followed by difficult negotiations with Sir Timothy Shelley, her father-in-law, who had been “profoundly humiliated” and had never forgiven his son for his second elopement, “writing off the Godwin/Wollstonecraft girl as a whore” (Gordon 2016: 102). Eventually Sir Timothy agreed to pay a small annuity to her on the condition that she was to play by his rules:

He refused to meet them, but did offer some financial support, granting Mary a scant £200 a year – £100 for her and £100 for Percy. [...] Furthermore, he made the money contingent on her continued residence in England, and, worse, on a kind of gag rule. She was not to publish any of Shelley's works or write anything about him. If she disregarded either of these stipulations, she would be cut off without a penny. Finally, if Sir Timothy discovered that Mary was in debt and could not support herself and her son, then he would seize Percy – Mary's greatest fear.

(Gordon 2016: 471)

This money was not enough to make ends meet, and writing for literary annuals was a way out for her in the 1820s and the 1830s, even if she was not allowed to use her married name and signed her publications as “the author of *Frankenstein*”. Compared to the phenomenon that made her name and went global, the tales she published in the newly fashionable gift-books were less original and more generic; thus, the stories they told had less of an impact; in other words, they seemed *annual* in terms of longevity as well.

The first literary annual was the *Forget Me Not* and it dates back to 1822 (Sussman 2003: 164). *The Keepsake*, published between 1828 and 1857, turned out to be the most successful of them and became the most important outlet for the short stories Mary Shelley offered to a predominantly female audience (Robinson 1990: xii). According to Charles Robinson, often pieces of writing worked around engravings chosen in advance to be printed in the forthcoming edition and the details of the stories were sometimes tailored according to the visual (Robinson 1990: xvi). *The Keepsake* was thought of as a Christmas-time publication to be gifted to middle-class women, so the content was somewhat sentimental (Robinson 1990: xii-xiii). Nevertheless, it attracted formidable contributors – for the first couple of volumes we have Wordsworth, Coleridge and Sir Walter Scott, Byron and Percy Bysshe Shelley – even though the latter two were no longer among the living.

Three of the short stories that Mary Shelley wrote for *The Keepsake* have made it into Bulgarian with the help of translator Milen Ruskov. They were published in book form in 2008, featuring some black-and-white illustrations that re-introduced the author to the Bulgarian audience, who (up to that point) had only Zhechka Georgieva's translation of *Frankenstein*, published in 1981 and in 1986, and accompanied by Dimitri Ivanov's and Georgi Tsankov's forewords, to popularise her name. The original titles of these three stories, in the order in which they appear in this 2008 edition, are *Transformation* (1831), *The Mortal Immortal* (1834), and *The Evil Eye* (1830). The book was named after the first story, Mary Shelley's most

popular, perhaps due to the gothic details mixed into the moralising sort of narrative. The translated title, *Преображение*, can be rendered back into English as *Transfiguration*, and the first association of any Christian reader, whether religious or just culturally aware, is with the Transfiguration of Jesus in the New Testament. The story itself, however, is not Christian. It is a first-person narrative from the point of view of the protagonist, Guido, and it takes place in Genoa, the superb but also the proud city, *Genova la Superba*, the city of the two-faced Janus (Wiggins, Gourlay 2019: 37-38). Guido describes himself as proud, arrogant and disagreeable; he has a childhood sweetheart, Juliet, but before proposing to her he manages to squander his inheritance and her father becomes naturally protective of the possessions she would bring into the marriage; the protagonist overreacts to the limitations imposed on his patriarchal freedom to dispose of his future wife's property as he pleases, falls out with her father and is eventually exiled from Genoa. At the seashore he witnesses a shipwreck and meets a supernatural being, an evil spirit in the shape and form of an ugly dwarf, who proposes a chest full of treasure should Guido lend him his handsome body for three days. After some deliberation the protagonist accepts the offer and the deal is sealed with the mixing of their blood. He realises he has made a grave mistake when the evil spirit does not return as agreed. Guido intuitively feels that he would be cheated out of his life and starts on a painful journey, with the body of a dwarf, to the outskirts of Genoa where he expects to find Juliet and her father in their summer villa. There he discovers that his antagonist (passing himself off as the exiled fiancé) has demonstrated remorse for Guido's former behaviour, has been forgiven and accepted, and is to be married to Juliet the following day.

A couple of intertextual associations come to mind: one more superficial, along the lines of "a dwarf is about to replace the hero and get married to the heroine", aligns Mary Shelley's tale with E.T.A. Hoffmann's "The King's Bride" but the agendas of the two authors are entirely divergent. We do not know whether she was acquainted with any of his writing prior to 1834 when *The Sandman* found itself in *The Keepsake* for that year in English translation. Mary Shelley had a publication of her own in the collection and, presumably, would have leafed through it. Interestingly, the table of contents for the 1834 *Keepsake* volume features the name of Hoffmann's translator, Lord Albert Conyngham, rather than that of the author of *The Sandman*. In any case, "The King's Bride" is a spoof – a parody of idyllic pastoral life, on the one hand (the protagonist and her passion for her vegetable garden that gives rise to the dwarfish vegetable king), and of spiritual strivings, on the other hand, be they in the form of

cabalistic mysticism (the heroine's father, who is incapable of assisting her) or poetic pretensions (her fiancé's choice to give her up for the role of a court poet and then involuntarily destroying the dwarf king with his poetry). This narrative could not have influenced *Transformation*. Another association worth mentioning seems to be Coleridge's *Christabel*, but with a caveat. The narrative poem about the origin of evil was never finished. In it Geraldine personifies evil and we are left with a picture of her, charming the widowed Sir Leoline and casting a spell over his innocent daughter Christabel. We know that Christabel was engaged to be married but her fiancé was away. According to Coleridge's first biographer, James Gillman, the poet was planning an ending along the following lines:

[Geraldine] changes her appearance to that of the accepted, though absent, lover of Christabel. Now ensues a courtship most distressing to Christabel, who feels – she knows not why – great disgust for her once favored knight.

This coldness is very painful to the Baron, who has no more conception than herself of the supernatural transformation. She at last yields to her father's entreaties, and consents to approach the altar with the hated suitor. The real lover, returning, enters at this moment, and produces the ring which she had once given him in sign of her betrothment. Thus defeated, the supernatural being Geraldine disappears. As predicted, the castle bell tolls, the mother's voice is heard, and, to the exceeding great joy of the parties, the rightful marriage takes place, after which follows a reconciliation and explanation between father and daughter.

(Gillman 1838: 301)

Had the poet realised this vision, had he written the ending of *Christabel*, posterity would have been in a position to evaluate how much the poem had to do with Mary Shelley's tale. But he never did. The biography itself was first published in 1838. We do know that Coleridge visited William Godwin on a number of occasions and that Mary was fascinated by him – did they ever discuss his plans for *Christabel* in front of her, though?

In Shelley's *Transformation*, the imminent marriage between Juliet and the dwarf disguised as her fiancé calls for immediate intervention and, upon seeing the enemy, Guido starts a fight, in which he stabs his handsome body inhabited by the other and, simultaneously, the body of the dwarf he is in is mortally wounded, the blood mixes and the spell is broken. Badly injured as he is, the next thing Guido becomes aware of is Juliet taking care of him while he is convalescing, restored to his own body. In the end, the narrator tells us, he becomes known as *Guido il Cortese*, "a prodigy of politeness" (Wiggins, Gourlay 2019: 37); he has learned the importance of

humility, and he retains some reminders of the mortal combat in the paleness of his face and his slightly stooped posture, but accepts his confessor's interpretation of events as his guardian angel interfering to cure his excessive pride. The overall moral of the story might be sought in the necessity to overcome one's pride as it is one of the seven deadly sins in Christianity, but on second thoughts, there lurks a sort of duplicity that backs conformity in the interest of comfort and convenience for the individual.

Clearly, this is not a Christian story about the Transfiguration of Jesus. Therefore, I felt obliged to check dictionary definitions. According to the *Dictionary of the Bulgarian language*, the word „ПРЕОБРАЖЕНИЕ“ means 1. Преобразяване; метаморфоза. (“transformation; metamorphosis”), and only then, 2. Християнският празник Преображение Господне (“the Christian celebration of the Transfiguration of Jesus”). Even so, the introductory examples of usage with the first meaning involve Jesus (St. Zagorichinov) and God (Em. Stanev) (Krumova-Tsvetkova, Choroleeva, eds 2012).

An interesting aspect of the Bulgarian rendition is the translation of the epigraphs that Mary Shelley used for two of the three stories in this book. For the *Transformation* story she quoted Coleridge's *Rime of the Ancient Mariner*, a favourite with her since she was 8: “For Mary, Coleridge's rounded, rolling voice created wild imaginary scenes she would never forget. For the rest of her days, she would be able to recall each word, reciting it to the poets she would later come to know, ensuring Coleridge's influence on the next generation of Romantic writers.” (Gordon 2016: 30). The lines she referenced for her tale are these:

Forthwith this frame of mine was wrenched
With a woful agony,
Which forced me to begin my tale;
And then it left me free.
Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told,
This heart within me burns.

Coleridge's *Ancient Mariner*
(Reynolds, ed. 1831: 18)

In 2008 there was no Bulgarian translation of the ballad. Milen Ruskov's rendering has prioritised the content over the form, which allows readers to see Mary Shelley's narrator on a par with Coleridge's Mariner.

*И мигом цялото ми тяло
се сгърчи от ужасна болка.
Тя ме принуди да разкажа
всичко, преди да ме освободи.*

*Оттогава в някой тъмен час
онази болка се завръща
и докато не свърши своя разказ
сърцето ми се свива и гори.
Колридж, „Поема за стария моряк“
(Shelley 2008: 7)*

The other epigraph introduces the third story in the collection, *The Evil Eye*, and is from Canto II of Byron's *Childe Harold's Pilgrimage* (stanza lviii). The exoticism of the reference corresponds to the exotic location for Shelley's story:

*The wild Albanian kirtled to his knee,
With shawl-girt head and ornamented gun,
And gold-embroider'd garments, fair to see;
The crimson-scarfed man of Macedon.
Lord Byron
(Reynolds, ed. 1830: 150)*

It is a declaration of inspiration. Once again the translation seems to be Milen Ruskov's, even though there was Dimitar Statkov's poetical translation of Byron's poem (1958) to quote from. The rhyme and rhythm have been sacrificed but the meaning of words is as close as one can get to the original:

*Дивият албанец със поли до коленете
с глава, увита с кърпа, с украсена пушка
и златоткани дрехи, галеици окото.
И македонецът със пурпурното шалче.
Лорд Байрон, „Странстванията на Чайлд Харолд“
(Shelley 2008: 83)*

For comparison, this is how Dimitar Statkov had already rendered these lines:

*Албанец горд, с чалма увил главата,
с резба върху пищова украсен,
по дрехите с везба от тънко злато;
и македонец с пояс и чепкен; ...
(Byron 1958: 84)*

The Balkans rush in from the very opening of this latter story with the foreign names, foreign words and obscure ethnicities: there are Moreots, Albanians, Greeks, Mainotes, Arnoots and inherited enmities in the Ottoman Empire; the Moirae and Thracian witchcraft get mentioned, and the superstition of the evil eye is central to the narrative. The text dates back to 1830 and, even though the last in this mini-collection, it was published before the other two, reiterating Byron's credo (suggested by Madame de Stael) that the East was the greenest isle of the imagination. Shelley's narrative exposes the clash between biographical (social) conditioning and the biological reflex along the lines of "blood is thicker than water". It differs from *Frankenstein* in demonstrating that experience is not everything. The unfolding of the story feels rather predictable even though the narrator relies on building tension by degrees. The protagonist is Albanian and was nicknamed "the Evil Eye" after tragedy struck – during his absence his wife was murdered and his young daughter was kidnapped by the Mainotes. The translator has provided a note to explain "Mainotes" and, independently of Mary Shelley, has referenced Byron's poem *The Giaour* that mentions them. He stops short of quoting from it but points to the parallel drawn between island-pirates and those rebels – here is the relevant excerpt:

Far, dark, along the blue sea glancing,
The shadows of the rocks advancing,
Start on the fisher's eye like boat
Of island-pirate or Mainote;
And fearful for his light caïque
He shuns the near but doubtful creek,...

(Byron 2000: 212; ll.168-173)

Indeed, Ioannina and Ali Pasha are associated with the poet's trip to the Ottoman Empire and there is no doubt that Mary Shelley was drawing on his experience when writing her story. She was also inspired by Prosper Mérimée's *La Guzla*, which claimed to be *a Selection of Illyric Poems Collected in Dalmatia, Bosnia, Croatia and Herzegovina*, but the majority of poems were literary fabrications rather than folklore. Mary Shelley reviewed the publication and translated three of the texts in her review. She introduced one of the translations, "The Flame of Perrussich", by saying,

Another of the poems is founded on the oaths of friendship which it is usual for the Illyrian warriors to take one with the other. Two men thus united are called Pobratimi, or half brothers; they often sacrifice their lives for each other, and any quarrel between them is as scandalous as if, among us, a son ill-treated his father.

(Shelley 1829: 73)

This poem gave her the idea about the sworn-brotherhood relationship between her characters, Katusthius Ziani and Dmitri. The former is a Moreot, while the latter is an Albanian. The Greek name *Dimitrios* (*Dimitris*) is very popular on the Balkans but the Albanian version is along the lines of *Dhimitër* (Behind the Name 2024). The protagonist's Christian name Dmitri and the use of the foreign word "*Pobratimi*" in her story both have a Slavonic ring to them and create local colour, even if in her footnote the author uses Greece as an umbrella term for Ottoman territory:

* In Greece, especially in Illyria and Epirus, it is no uncommon thing for persons of the same sex to swear friendship; the church contains a ritual to consecrate this vow. Two men thus united are called pobratimi, the women posestrime.

(Reynolds, ed. 1830: 150f)

The translator cancelled the footnote and left it to the Bulgarian readers' knowledge of the word "*pobratim*". Another text that Mary Shelley translated in her review of Prosper Mérimée's collection was "Maximus and Zoe", a poem "founded on the superstition attached to an evil eye, which, whomsoever it looks on, it kills" (Shelley 1829: 75). This gave her the nickname for her protagonist and the title of the story. Dmitri the Evil Eye kidnaps a small child to help out someone who saved his life (the Moreot Katusthius Ziani). As it turns out the boy's mother is Dmitri's long lost daughter. The storytelling is fragmented and the points of view seem to change, both of which are reminiscent of the narration in *The Giaour*. The Bulgarian-language reader, however, has no access to Byron's poem in translation.

The third story sandwiched between *Transformation* and *The Evil Eye* was originally published in the 1834 *Keepsake*. The Bulgarian translation of the title *The Mortal Immortal*, *Безсмъртният смъртен*, rather cleverly expresses the idea by switching the word order in the Bulgarian phrase. (This is the only tale out of the three that I have traced reappearing in Bulgarian, in 2016.) Once again a first-person narrative, it goes back to Cornelius Agrippa, the sixteenth-century mystic mentioned in *Frankenstein*. Ever since the 1990s Bulgarian readers have had access to Agrippa's *Occult Philosophy*, so reading about him in the twenty-first century means one can go and look him up in translation. In Mary Shelley's story, the scholar is associated with a quest for immortality. But one man's dream is another man's downfall – the elixir of life that the magus wants for himself becomes the bane of his student's life. The student remains forever young, while his wife grows older and older. She becomes more and more jealous of him and

we can detect the author's biographical frustrations mapped onto the heroine, but the narrative point of view is the hero's so none of it gets too sentimentalised. The protagonist is 323 years old and, at the beginning of the story (which is retrospectively told), he has had enough of it; he has made up his mind to resolve the issue – he wants to know whether he has an unusually long life or whether he has become immortal; thus, he has decided on an experiment. The readers are not told how his experiment ends, or what the experiment is, for that matter. All there is to know is that Mary Shelley did not relish a long life – on 28th July 1834, the anniversary of her elopement with P.B. Shelley in 1814, aged 37, she wrote in her journal: “20 years are past – would that 20 more were – if I am doomed to live so long – life is a burthen – and lonely & uncared for my heart dies within me” (Shelley 1987: 540). The story of Mary's life has only recently made it to the Bulgarian reading public, and in a fictionalised form, with the translation of Anne Eekhout's novel, whose narrative is confined to the period 1812-1816. This, of course, means that the Bulgarian-language audience is not familiar with her despondency after Percy Shelley's death in 1822.

The interest in the author behind the tales is reflected in the Bulgarian edition with some 20 illustrations that are occasionally related to the stories at hand but much more often introducing visual representations of Mary Shelley's biography. The cover art is a pictorial fragment of the marble Memorial in Christchurch, Dorset, commissioned by the Shelley family and done by Henry Weekes in 1853-1854, showing “Mary Wollstonecraft Shelley mourning over the body of her husband” (Victorian Web 2016). No identification of the image is included in the copyright page or elsewhere in the publication. Intriguingly, on page 6 we can see a depiction that the National Portrait Gallery has listed as “Unknown woman, formerly known as Mary Shelley” – the artist is Samuel John Sutton and the year, 1831 (National Portrait Gallery 2025). None of this is mentioned in the Bulgarian edition, the only claim being that it is Mary Shelley's portrait. Another dubious image appears on page 48 of this edition. The caption accompanying it announces this as Mary Shelley at 19 years old. According to the extended catalogue entry of the National Portrait Gallery, however, there is a “drawing called Mary Shelley 1816 but of a young lady in the costume and hair-style of 1825 or later [which] is believed to have been given by Trelawny to W. M. Rossetti...” (National Portrait Gallery 2025). Furthermore, on page 82 we find the undated “Watercolour miniature by Reginald Easton ... [that] is believed to have been based on a bust modelled from a death-mask (R. L. Poole, *Catalogue of Oxford Portraits*, I, p 119).” (National Portrait Gallery 2025). Finally, the well-known Richard Rothwell

portrait that was family possession appears on the back cover of the book but without the “‘flame’ in the background, thought [...] to represent ‘Shelley’s spirit hovering over Eternal Rome’” (National Portrait Gallery 2025). Among the visuals dispersed throughout the volume, there is a copy of Mary’s birth certificate (Shelley 2008: 9), as well as a facsimile of the page from Godwin’s diary, which mentions his daughter’s birth at “20 past 11 at night” (Shelley 2008: 15). The portraits of Mary Wollstonecraft (Shelley 2008: 19), Percy Bysshe Shelley (Shelley 2008: 59), Byron (Shelley 2008: 67) and little William (Shelley 2008: 89) peacefully coexist with engravings printed with the stories in *The Keepsake* back in the 1830s (Shelley 2008: 37, 63). The fictional world of the tales and the real-life representations of actual people from Mary Shelley’s family and circle are blended, peppered with the paintings of the Villa Diodati or of St Pancras Old Church, all reproduced in black and white and placed with no particular link to the text. A photograph of the memorial marking Mary Shelley’s final resting place serves as an inflated full stop after the three tales. It is followed by a brief outline of the author’s life.

A legitimate question would be whether this book was conceptualised by the Bulgarian publisher or simply rendered in translation. The copyright page does not specify any particular publication used as the original but the title *Transformation* referenced there implies a book of that title. There is, indeed, an American edition of 2004 by the University of Michigan, Hesperus Classics, that features the same three stories, and in the same order. Descriptions of the American edition make no mention of illustrations. Its cover art, Gothic dusk with bare branches and a couple of birds, suggests a target audience that might be interested in Gothic texts. Thus, the working hypothesis is that the Bulgarian edition reproduced the verbal in translation, providing its own visuals. It comes from the little known *Fama* Publishing House and was made available with the financial support of the Culture Programme (2007-2013) of the European Union. Curiously, so does another English classic, Thomas De Quincey’s *Confessions of an English Opium-Eater*, also published in 2008 with the support of the Culture Programme of the EU and, once again, translated by Milen Ruskov.

The Bulgarian edition of the three translated tales, originally launched in *The Keepsake*, is a contribution to Mary Shelley’s reception in this country. The approach to the visual materials, however, is certainly not academic, as the publisher did not make an effort to distinguish established facts from unverified claims. The short bio at the end of the volume brings her publications into the limelight, naturally emphasising the birth of *Frankenstein*, but also listing her major novels and mentioning the tales. It

does, however, introduce a political slant as well: the concluding remark asserts that she died, having reassessed many of her radical opinions. The bio is not signed, which obfuscates the selective method and implies an objective representation. Unlike the communist-time publications, no ideological restraints are supposed to have hovered over it, but the 1981 and 1986 biographical introductions to *Frankenstein* appear more personal. The back cover is styled according to the established bookselling practice, featuring the best known photo of the author, a blurb about her talents, and advertising comments on her work. The overall impression is that the choices made in this edition are meant to sell the book rather than keep up the high standards associated with literary connoisseurship as declared on the publisher's web page.

REFERENCES

- Behind the Name 2024:** *Behind the Name: the etymology and history of first names*. <<https://www.behindthename.com/>> (10.01.2025).
- Byron 1958:** Байрон, Дж. Г. *Странствованията на Чайлд Харолд*. Прев. Димитър Статков. [Byron, Dzh. G. *Stranstvuvaniyata na Childe Harold*. Prev. Dimitar Statkov.] София: Народна култура, 1958.
- Byron 2000:** Byron, Lord. *The Major Works*. Ed. Jerome McGann. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Gillman 1838:** Gillman, James. *The Life of Samuel Taylor Coleridge*. London: William Pickering, 1838.
- Gordon 2016:** Gordon, Charlotte. *Romantic Outlaws: The Extraordinary Lives of Mary Wollstonecraft and Mary Shelley*. London: Windmill Books, 2016.
- Krumova-Tsvetkova, Choroleeva, eds 2012:** Крумова-Цветкова, Л., Чоролеева, М. ред. *Речник на българския език*. Т. 14 (Прелет – Пясъчножълт). [Krumova-Tsvetkova, L., Choroleeva, M., red. *Rechnik na balgarskiya ezik*. Т. 14 (Prelet – Pyasachnozhalt).] София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2012. <<https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5/>> (10.01.2025).
- National Portrait Gallery 2025:** National Portrait Gallery, <<https://www.npg.org.uk/collections/search/personextended?linkid=mp04087&tab=iconography>> (10.01.2025).
- Reynolds, ed. 1830:** Reynolds, Fr. M., ed. *The Keepsake*. London, 1830.

- Reynolds, ed. 1831:** Reynolds, Fr. M., ed. *The Keepsake*. London, 1831.
- Reynolds, ed. 1834:** Reynolds, Fr. M., ed. *The Keepsake*. London, 1834.
- Robinson 1990:** Robinson, Charles. "Introduction". Mary Shelley. *Collected Tales and Stories*. Ed. Charles E. Robinson. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 1990. xi-xix.
- Shelley 1829:** Shelley, Mary. Art. IV. – 1. *La Guzla, ou Choix de Poesies Illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzegowine*. Paris. 1827. *Westminster Review*, vol. 10, no. 19 (January 1829), 71 – 81.
- Shelley 1987:** Shelley, Mary. *The Journals of Mary Shelley 1814 – 1844*. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1987.
- Shelley 2008:** Шели, М. *Преображение*. Прев. Милен Русков. [Shelley, M. *Preobrazhenie*. Prev. Milen Ruskov.] София: Фама, 2008.
- Sussman 2003:** Sussman, Charlotte. "Stories for *The Keepsake*". *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Ed. Esther Schor. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 163 – 179.
- Victorian Web 2016:** Victorian Web, <<https://victorianweb.org/sculpture/weekes/8.html>> (10.01.2025).
- Wiggins, Gourlay 2019:** Wiggins, Scott and Alexander Gourlay. "Mary Shelley's Guido, Genoa, and Janus." *Keats-Shelley Journal*, vol. 68, 2019, 37 – 39.

DOI 10.69085/ntf2025c180

FLUSH'S TIME IN ELIZABETH BARRETT'S LOVE LETTERS TO ROBERT BROWNING

Yana Rowland
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

yanarowland@uni-plovdiv.bg

This paper follows the relationship between dog and man in Elizabeth Barrett's love letters (Jan 1845 – Sept 1846) to her future husband, the Victorian poet Robert Browning. Elizabeth's attachment to her pet, Flush, encouraged her to explore voice, sight, and motion as tools for identifying the interaction between diverse levels of life as underpinning authorial intentionality. Co-operating and competing, the human being and the non-human being became participants in a narrative whole founded on the sense of time that the presence of the Other ignited by way of questioning – in dialogue – the autonomy of subject and object.

Key words: Elizabeth Barrett, Flush, Other, dialogue, time, boundary

For my daughter's two dogs – Richelieu and Dvořák –
best family friends, best listeners, best whisperers

*As with every bottomless gaze, as with the eyes of
the other, the gaze called “animal” offers to my
sight the abyssal limit of the human: ... the
bordercrossing from which vantage man dares to
announce himself to himself...*

(Derrida 2008: 12)

Flushing each other out, or to begin with

To “flush out” could mean to force something, or someone out, into the open, to become visible so as to be grasped, to urge one to reveal themselves, out of refuge. As for a possible usage of this phrasal verb in the literal context of hunting, Flush, Elizabeth Barrett Browning's companion, never substantiated such a definition. In terms of his inhabiting a common

ground, where hunting for an identity of one's own means dialogizing with an Other, Flush proved invaluable.¹

Boundary as contact from the angle of philosophical anthropology has barely been explored in regard to Flush. Scholars have focused on the shared between the woman and the dog "repressed bohemianism", on Elizabeth's sense of guilt over her superiority as a human being and her devastation at Flush's death in 1854 (Taplin 1957: 60, 68, 176, 282), on imprisonment and liberty as a middle ground between the woman and the dog, the woman fearing harming the beloved other (e.g. "whatever she touched turned to evil," Kenmare 1957: 182 – 185). Noted has been the erecting of boundaries in terms of seclusion, obstinacy of mind, peevishness and hostility to "unpetticoated" strangers (Hewlett 1953: 106, 165, 195, 277). A shared "narrow and theoretical understanding of ... real people ... based on pure moral imperatives and social codes" has been revealed (Karlin 1987: 147, 149, 151 – 152, 247). Research exists on encoding the concepts of arrival and departure that Flush facilitated in creating an ontic boundary (especially when stolen) in the epistolary communication between Elizabeth and Robert (Cf. Markus 1995: 32, 62 – 63, 69, 86). The mutually transformative relationship between Flush and Elizabeth in a beyond-self incarnational perception and control over time and space, in a shared "overinvolve[ment]" with the unknown has emerged (Sampson 2021: 120 – 122).

Both the dog and the woman could be said to have somehow flushed each other out of an opaque, oblique, familiar nursery into a more hazardously reflexive environment of polymorphous mutual identification through a second to both of them meaningful other (Robert). Between January 1845 and September 1846 (the courtship correspondence), the poet's internal clock acquired a prominently cross-species face, voice, and language of its own that had neither been so clearly seen before, nor would remain the same after Elizabeth's flight to Florence.

... there is nothing to be done but to be ready to receive him at the earliest moment, & to love him at all moments, for your sake, until we reach the 'inherent merit,' the loveability for his own. ... it is a matter of assurance that there is no room for fear, if you send him directly

¹ This article focuses on Flush as regards the ontological range of the notion of frontier in the courtship correspondence. Other aspects of Flush's presence (beyond the scope of the current paper, but part of a larger research project) include: street-walking and canine talking in Elizabeth's London days; theft, loss, and canine mourning; paternal instruction vs. canine whispers in writing as self-confrontation; English homeland vs. Italian dreamland – a self's cross-species cultural transposal.

hither ... by the railroad to Basingstoke, with a direction on the card .. ‘to be forwarded by the first Exeter coach’—& the coachman both there & at Exeter will be commissioned to feed him & see to his comfort generally. There is no danger ... if he is packed carefully in a **hamper**.

But then comes my dread – **Is it not a robbery? – or rather shall you not miss him?**— ...

If Flush ... comes, he is sure to be loved. The logic is so strong!—**There is no escape from the conclusion of love.**

So wrote from Torquay Elizabeth Barrett in mid-December 1840 in a letter to thank her friend, the writer Mary Russell Mitford, for her offer to provide a floppy-eared, big-eyed, furry companion who would console the poet in time of irremediable guilt and grief over the loss of her brother, Bro, who had perished in a boating accident in July of the same year (BC, 4: 1986, 305 – 306, #779, mid-Dec 1840, emphasis added). And then, a couple of weeks on, the sense of dread: that she would be taking such a little darling to “the London Streets prison, for ever & ever” (ibid., 310 – 311, # 783, 28 Dec 1840), that her “obstinacy” and “perversity” of character could prevent her from reciprocating to the dog’s genuineness of mind and soul: “the dog is too good, too caninely noble, for some of my base purposes. But I shall make it up to him, at least something of it, in love & care. *I must love him, coming from you – pretty or not – ears or not! The love is a certainty whatever the beauty may be* – and if I am to see in his eyes, as you say, your affectionate feelings towards me, why the beauty must be a certainty too. ... I open my arms to your Flush – and shall give notice to the coachmen, that he may suffer no cruelty on his Wednesday & Thursday’s journeys.” (BC 5, 1987: 3 – 4, # 787, 2 Jan 1841).

Temporalization, or traces

“Measures of time”, Paul Ricoeur says, “show no care for us. This does not prevent some of our clocks, however, from having written on their faces a mournful *memento mori*” (Ricoeur 1990: 123). Do hampers have the faces of clocks? Certainly not. Unless we consider the trace that the hamper, in which Flush once arrived to Elizabeth, a “sign-effect” of the kind Ricoeur implies as he speaks of remnants of time against the fleetingness of human life: he calls these “traces” and deems them “homogeneous with calendar time” (ibid. 120). An axial moment of such a measuring scale could be Flush’s arrival in a hamper – a punctum also of counting the human, a time-space (so to speak) of enclosure, a “junction... [of] the overlapping of the

existential and the empirical” (ibid. 125). Nearly five and a half years after Flush’s first landing on her lap, Elizabeth complains to Robert:

... I *must see & will see you to-morrow* – I cannot do otherwise. It is just as if Flush had been shut up in a box for so many days. My spirits flag ... So come, dearest dearest – & let the work bark at our heels if it pleases. I will just turn round & set Flush at it. For two or three days I have not been out – not for two days ... not out of this room. (Kintner, ed. 1969, vol. 2: 857, letter # 447, 7 July, 1846, emphasis in original).

Apart from the visible trauma inflicted on the woman’s psyche by the unflagging patriarchal rule over the home domain at 50 Wimpole Street London, this illuminating confession points at the significance of time as shared time. No hamper is mentioned in this letter yet the writer admits she feels jailed, stifled by the care, impersonal decorousness and alienating upper-middle-class silence her family treats her with. She possibly feels hampered by a sense of guilt in disallowing Flush the right of free space his species would naturally require – she dramatizes this inconveniencing thought in a self-reflexive way, projecting her own hermetic life onto the life of her companion. “It is just as if” amends her human being’s reasonableness of judgement, which resorts to a metaphoric exchange: a man’s place for a dog’s.² Immured, seeing herself as a dog imprisoned in a box (a reminder of Flush’s arrival), Elizabeth declares her need to identify lack, or loss, as a character-formative feature of writing. The no-longer available, as well as the wished-for, both imply time and space, but they also indicate the relativity of the relationship between perceiver and perceived. The box is an artificial, human-made, alienating environment that also serves to isolate a sensitive and prone to self-interrogation mind. Interiority gets externalized thus – exteriority gets assimilated reciprocally. Such a minimal sample of self-historicization confirms the role of the dog as an aid in the author’s approaching her own self. The inevitable glancing back at, or remembering, a previous moment actualizes the past and defines it empirically “in terms of the Other” (Ricoeur 1990: 147): “the character of pastness is abolished by

² On physical enclosure and internal imprisonment, on places of heterotopian othering, subalternity, thinghood, and cross-species identity transformation, see Susan Hamilton’s research on dog’s “lethal chambers” and the photographic institutionalization of the extermination of vagrant dogs in Victorian England (Hamilton 2017: 83, 89-91, 93, 95, 97-98). On the empathic element of animalistic pedagogical representationalism, cross-species identity-formation, hierarchical limits and the need to help “any proper object of charity”, see Sarah Trimmer’s *Fabulous Histories* (1786) (Trimmer 1815: 3, 6, 12, 16, 18, 20).

the atemporal act of rethinking [an] event in its internal thought” (ibid. 146), which helps overcome the difficulty of obtaining “knowledge of [an] [O]ther and knowledge of the past” (ibid. 148).

Some ears and a nose: a sniffable-visible strip of time-space

Why does Elizabeth write to Robert so: “But think of his sense! – Flush beats us both ... Next to Flush we may be something, but Flush takes the *pas*, as when he runs down stairs (Kintner, ed. 1969, vol. 2: 633, letter # 319, 447, 17 April, 1846, emphasis in original)? One of many instances of a combined sense of boundary, motion, distance, and other-awareness as qualitative characteristics of defining the self in comparison, in relation, and in lieu of another. An earlier liminal moment: “I did not go down stairs ... only opened the window & let in the air. I have not been quite well ... as far as just sensation goes, ... as usual, ... a passing common headache, ... you may think of me as in the drawing room...” (ibid., 629, letter # 317, 16 April, 1846). Flush’s decision-making agility and magnetic power in ruling open as well as closed spaces is juxtaposed to Elizabeth’s sickliness, wretched invalidism.

A self’s interiority is as much the self’s own, as an other’s, it is a kind of possession. Reciprocally, the self’s internal, natural sense of exteriority predates and could enhance (rather than hinder) one’s own self-spacing and self-timing, helping one understand the fluid frontier between the mind and the body. In *Levels of Organic Life and the Human* (1928), Helmuth Plessner argues against “the restriction of the existence of the *cogitans* to the scope of our own I” (Plessner 2019: 36). The human being has long been deemed toiling under the misfortune of the inconvertible duality “internal experience – external experience” and the scientific belief that qualitative would have to be perceived but as subjective (ibid. 37). A view on the need to cure ourselves of the disease of identifying “physical existence with measurability, which has made us blind to those properties of physical nature that cannot be measured” (ibid., 38), which could be substantiated in an account of a day’s sunshine shared between Elizabeth and Flush (Kintner, ed., 1969, vol. 1: 254 –255, 31 October, 1845). Writing to Robert, Elizabeth traces time, recalling a conversation between herself and Mary Russell Mitford:

I was forced to answer every ten minutes at least – & **Flush**, my usual companion, **does not exact so much** – & so **I** am tired & **come to rest myself on this paper** – **Your name was not once spoken today**; ... I was afraid of questions ..., with a pair of **woman’s eyes behind** them; those are worse than Mr. Kenyon’s, when he puts on his **spectacles**. ... O my angel

at the **gate** of the **prison!** ... I ... sate here alone but yesterday, so weary of my own being that to take interest in **my very poems** I had to lift them up by an effort & **separate them from myself & cast them out from me into the sunshine where I was not** – feeling nothing of the light which fell on them even – making indeed a sort of factitious personality associated with them ... but knowing it to be all far **on the outside of me .. myself ... not seeming to touch it with the end of my finger** ... & receiving it as a mockery & a bitterness when people persisted in confounding one with another. ... because I am a woman & have written verses, it seems so amusing to the letter-writers of your sex to write & see ‘what will come out of it,’ ... how could it all make for me even **such a narrow strip of sunshine as Flush finds on the floor sometimes, & lays his nose along, with both ears out in the shadow? It was not for me ... – it was not within my reach** – I did not seem to touch it Flush came nearer, & I was grateful to him ... for not being tired ... when he has chosen rather to stay with me all day than go down stairs. ... **I was a burthen.** ... (Letter # 143, original emphasis in italics; added emphasis in bold type)

Though unevenly distributed in the above fragment, Flush's role is incremental in that he indicates what Elizabeth has not yet and what she feels she is. Signing excessive devotion, this episode is also a manifestation of a desire to at once stipulate and postpone a boundary of perception, a limit of appearing, being, and self-declaration that becomes indispensable between two participants in a shared habitat – the home of Flush and Ba (as she was called by her brother, Edward, and by Robert). What it also tells us is that ostensibly physically inconspicuous properties of a presence may be naturally extended to the roots of a being's intuitive self-grasp. Consider, for instance, a configuration of time-space composed of the length of a dog's ears (in the shadow) and the agility of his nose (in the sunshine), compared to the size, length, position, and capacities of a human being's ears and nose. The writer is not far from an Aristotelian perception of the soul as the form the body, which could impart to the nose-ears image the value of an entelechy, where the inner and the outer merge in the recognizable calmness, sincerity and trustfulness of this canine companion who, defenseless, nudes his allegiance and love for his human friend. Rather than being “unmixed with corporeality”, the dog's soul becomes prominent in “metaphysical-ontological terms”, “as the form of the organic body, ... a natural being”, as Ernst Cassirer generalizes on the matter of the link between subject and object in the culture of the Renaissance and beyond (Cassirer 2000: 123, 126). Barrett's confession about her poems being her “outsideness” signals the human being's struggle to achieve concinnity between internal and

external, time and space. Such self-observational writing cannot be but based on the “substantive opposition” which both endorses the ultimate reality of the mind and denies its autotelic absoluteness (ibid. 128, 141). The investigation of the problem of the boundary between bodies, between the mind and its corporeal outer expression, between permanence and change, could help one understand also Elizabeth Barrett’s faith in what Cassirer explains as man’s sense of “identity only in relation to ‘otherness’”, in the correlativity in and between thought and matter, in *placedness* (rather than *spacedness*) as “the work of the mind” (179 – 180).

No man could be in the way described above – at such two places at the same time thus – via such a protraction of one’s own body (the floppy ears and the extra-large and keen nose) in this particular way. Though never the same in perceiving time and space, the human and the non-human partake of a grand cosmic design (the natural revolving of day and night, sun and shadow, visible and invisible), which compresses into a common capsule the sense of frontier that each creature’s faculties (aural and olfactory, in this case) allow and require as identifiers of their particular owner. Flush would be Ba’s external interiority which would guarantee her at once being and appearing to herself and to others – a body “given for an interiority and ... grasped by it:” neither pure relation (or extension to another), nor absolute self-sufficiency (Plessner 2019: 40). Imprisonment, self-escapist recognition of one’s talent (the poems cast out of herself and into the sunshine), grief over inefficiency (“a burthen”), the danger of physical items magnifying the dread of another intruding into her own soul (spectacles concealing a man’s inquisitive gaze), the voyeuristic essence of the external world, the enviable but vital markers of bodiedness that her dog’s ears and nose could offer – all these may be seen in the light of “the essential connection between the subjectivization of the qualitative side of the physical and the forward displacement of the self: ... that which appears becomes equivalent to the content of consciousness and in a certain sense must be identical to it” (ibid., 40-41, 45)³. The ultimate boundary of this peculiar bodied ideational presence is Flush – a vital mobile petiteness of space.

³ “... because it is *given beforehand*, interiority gazes at itself, veils the body’s naked existence, renders the body in the *image* of its appearance” (Plessner 2019: 43, emphasis in original). Philosophical anthropology suggests ways to explore Flush in relation to the ineluctability yet hazards of mistrusting idealism, corporeality, pregivenness (someone/something “in” and “to” someone/something else) and unconditional consequentiality in accepting interiority as contrasted to exteriority. On traces of Flush as a “stand-in” for “objects of lost or distant affections” in Elizabeth oscillating “between two culturally sanctioned subject positions: male and female”, see Kevin

Εἶδωλον

That she should perceive boundary as an indispensable element of self-defining can be derived from Elizabeth's dread of being anathemized in the Communion Service (for her descent as an heir of slave-owners; see Kintner, ed. 1969, vol. 1, 333, letter #180, 20 December, 1845), and her persistent anxieties about being followed yet being expectant of hearing "the footsteps of [her] letter" (i.e. Robert's response) in the world of "I & Flush" (Kintner, ed. 1969, vol. 2, 609-610, letter # 308, 9 April 1846). Scorned for her dim, quaint, uneven rhymes and thoughts in her poetical endeavours between 1833 and 1844, she moderates her fear of perceiving one's own true self in a remark on the relational worth of distance and on self-loss:

... critics ... bark the loudest, ... at their own shadow in the glass, as my Flush used to do long & loud, before he gained experience & learnt the *γνώσι σεαντόν* in the apparition of the brown dog with the glittering dilating eyes, .. & as I did, under the erasure. And another moral springs up of itself in this productive ground; for, you see, .. 'quand je m'efface il n'y a pas grand mal' (Kintner, ed. 1969, vol. 1, 145, Letter # 73, 8 August 1845)

Providing a translation for both expressions (in Old Greek and in French, *ibid.* 146), Kintner specifies Elizabeth's insatiable itch to know herself, as well as her feeling of living in the background, in a margin, where she gets spent and could pass unnoticed by others. Distance and transgression allow the critics, like Flush, to meet their own imperfections.

If no actual physical boundary existed, it would be invented for the sake of satisfying one's internal need to become visible, i.e. comprehensible.

Morrison's research on "incoherent beasts" in Victorian culture (Morrison 2011: 94 – 95, 99, 102 – 103). On loss, "immoderacy of intersubjective affection", "artifice" and "rampant anthropomorphism" issuing from Elizabeth's devotion to writing on Flush as a way of self-display and "stabilization" of her own mind, on non-human hagiographies prototyping man in Victorian literature, see Margini (Margini 2018: 56 – 58, 60, 69, 74 – 76). On "canine interiority", "race memory" and an "empathic" perception of the non-human animal in rearing an "intersubjective becoming" of the self, see Karalyn Kendall-Morwick (Kendall-Morwick 2021: 56, 58, 61, 66, 85, 88 – 89). Slightly more explored in terms of the ontological value of the notion of frontier in the communication between human and non-human presences (especially in regard to names, eyes, ears, and colour) seem to be Elizabeth's poetical works: 'The Pet-Name' (1838), 'To Flush, My Dog' (1843), Sonnet XXXIII (*Sonnets from the Portuguese* [1850]), 'Flush or Faunus' (1844), and 'The Runaway Slave at Pilgrim's Point' (1847). In these, various forms of prosopopoeic contact-substitution between the woman and a non-human being reveal interiority as a non-solipsistic, cross-species, intersubjective event.

The analogy is based on a transposition via sculpting an image of what is definitely unlike, or impossible to accomplish – the relationship of absolute coincidence between a human and a non-human being. An impossibility of alternating loss and gain, being perceived and perceiving, palpable in being an exteriority to another and impalpable in being one's own interiority:

An immediate *grasp of the I* is possible and actual only in mediated form, just as the one-and-the-sameness of *being an I* is so only by virtue of being split. Only where this condition is upheld does an I persist in a genuine self-position. ... only the *cogitatio*, the living act, the I as self, not as being, can function as an opposing sphere to the *res extensa*, ... [it] ... in fact includes the opposing position of the I as *res cogitans*, as being, as object. ... As lived unity of first and third person the I constitutes itself as I; it is *res cogitans* and *cogitatio* in one. The profound teaching of the gospel that only whosoever loses himself shall find himself applies to the I in a descriptive sense. (Plessner 2019: 44)

The dualism of subjecthood – being able to be regarded and to regard – prompts the protean essence of time-space: existent and non-existent, surveyable/quantifiable and non-surveyable/non-quantifiable, either way one starts the inquiry. The Gordian knot is the conjecturable virtue of the human being's capacity to know what happens in a dog's mind, yet the unavoidable comparison which brings together (to the degree that it rends asunder) the two interlocutors, Ba and Flush, in this superficially monologic time in the epistolary narrative of a literary bride-to-be. Human language and conventional education prove but feeble props for identity building which requires a wider expanse – one beyond the human species, human perception of time and space, and the human semiotics of the written discourse as a trace. Sedentary and ambulatory elements in self-defining furnish Elizabeth's messages to her beloved but Flush is the crux of her sense of limit. On 24 March, 1846 (Kintner, ed. 1962, vol. 1: 556, letter # 281), again "meeting [Robert] in letters", but also herself and Flush, thinking of gondola river journeys, citing her own previous correspondence, she says that she is an "image": "The *εἰδωλον* sits by the fire – the real Ba is cold at heart through wanting her letter," and she gets regarded by Flush's "reproachful eyes". Self-contemplation based on the disapproving look of the other – the non-human animal – engenders in the writer a feeling of inconvenience, of a nudity that Derrida would explain through the "insistent gaze of the animal, a benevolent or pitiless gaze" in time of "*animalséance*" (Derrida 2008: 4). Which "rob[s] [the self] ... of the certainty that what we

have ... is an existence that refuses to be conceptualized" – naming ('Ba', or 'εἰδωλον') proves an infirmity, for the "name survives" both the identifier and the identified, "sign[ing] ... disappearance" (ibid. 9).

A strange form of "sovereignty and ... loneliness" as oneness, for both Flush and Ba – a kind of entity awaited by, and awaiting, death, promised by the very name each bears as a value to the other (ibid. 17, 20). The limit of time, space, and the self that the animal poses before one (even in such mundane descriptions of the shared warmth of the fire) is an enigma. Namely, to what extent the cognizant mind of the human being, who speaks and writes, has the right to judge about the feelings, suffering, memories and expectations of a non-verbal other. Man's experience could only be "transgressal if not transgressive", which Derrida calls "*limitrophy*": the self as/in the gaze of the animal other (ibid. 29). Following her companion, Flushie, Ba follows herself: a bidirectional movement (or comprehension), a kind of self-following by way of other-following, an existence that could be called "*animot*", whereby the trace followed (scent, smell, the memory of a facial expression in one's mind) is also the trace left, for a trace exist but between two, in view of the notion of an end, or (ir)reversible disappearance; the trace is a trace of and for the present as well as the absent in the (auto)biographical act of grasping and being grasped (ibid. 55-56, 63). Flush, like his mistress, would look at its own "image", "gnashing his teeth"; he "has learnt by experience what an image means, ... and now contemplates it, serene in natural philosophy. Most excellent sense, all this is! – & dauntlessly 'delivered'!" (Kintner, ed. 1969: 556-557). Elizabeth walks unstably about the house, hoping that she is "not [her] own ghost" – "my history of to-day for you [i.e. Robert]!" (ibid., vol. 2, 584-587, letter 297, 3 April, 1846). A fine, albeit mundane, instance of the external scope and origin of a writer's, as well as a character's, interior time-space as self-perception. The minimalistic model of narrative as a living need to make sense of time as communication (leaving traces behind and arising out of traces) between two individuals, adhered to hereby by Elizabeth in her love letters to Robert and erected on the notion of frontier that Flush could be said to have provided, is seriously indebted to a striving for equality. The dog becomes the master of a unique tongue of his own between two human lovers, Elizabeth utilizing imagery which suggests a dichotomous framework for self-perception which I would propose to be called bicephalous, or bicardiac – always involving consideration of two heads (holding two minds), two hearts (two souls), two identities (articulated in an independent language, but with possibilities of exchange and mutual understanding), strung in one. Elizabeth confesses she wished to have "two

hearts to love [Robert] with, & two lives to give [him]” (Kintner, ed. 1969, vol. 2, 1000 – 1003, letter 522, 25 August, 1845).

Flush – invention and reality, a Derridean outermost-innermost boundary of Elizabeth’s self-defining, and a noetic premise of her own identity. Writing to Robert and finding it impossible to not think and speak of Flush, Elizabeth appears to have been reinventing an Aristotelian query about the essence of the soul – her own and that of another being. That is, the immediacy of quantifying yet qualifying a creature’s internal world which could not be released from corporeality, sustained by an invisible indigenous entelechy (Cf. Aristotle 2016: 2-6). In this sense, also of interest to Elizabeth seems to have been the registration of a living being’s externally visible internal states, as well as the reincarnationist conviction in the possibility of the transfer of the soul between two different beings sharing the same place, fate, and surrounding social world (ibid. 9-10). On the other hand, her “distress” over losing her canine friend forever to the London dog-stealers (letters # 535-545) does urge one to perceive her love letters to Robert as a hermeneutic reflection on the destructive interdependence between part and whole, soul and body, dog and man.⁴ Elizabeth’s most intimate spells of time seem to have been also Flush’s most intimate spells of time – and vice versa: both in terms of the existence of insurmountable boundaries, and of possibilities for (cross-species) conversion. Which allows for interpreting the love letters through what is known in behavioral science as the MSR test, or the mirror self-recognition test. The eyes and the voice of a living creature are two most immediate informers of emotions and of physical processes occurring in the body (one of the most self-betraying of which is pain), so it appears logical that the writer should choose those for exploring intentionality, personhood, and metacognition. The Other – a dog named Flush – might not be able to respond in a conventional way, using human language as a contractual sign system, which erects a barrier to the human

⁴ “... why is it that the soul is destroyed at the same time as the being of flesh and of the other parts of an animal?” (Aristotle 2016: 14). Elizabeth Barrett could be observed contending that life at once “reaches” and “proceeds from” the soul which is “moved” by external stimuli validated ideationally by the soul’s reciprocating (ibid. 14-15). Naïve as such a logic of research may appear, it might be curious to spot the high level of spiritual interpenetration (or ensoulment from without) between the author and the hero in this epistolary literary narrative where perception and recollection may not be unproblematically divided in one’s comprehending one’s own identity as sameness and aloneness in time and space (ibid. 14, 19-20). Perception and recollection both lead away from, and to, what is exterior, as well as interior, to the human being. Letters # 535, 537, and 542 (1 – 4 September, 1846) are a particularly telling proof: they deal with the time of Flush being stolen, feared for, and Ba’s expectation of him being restored.

being's ability to interpret the Other's mental processes and declare categorically states of happiness or discomfort. Such states must be assumed but they could only be attested empathically, which is true even of two creatures of the same species sharing the same means of communication: One could not fully coincide with another. Which would mean that the knowledge one develops of another is inevitably founded primarily on empathy. Mark Rowlands' proficient research on animal identity has demonstrated vividly the need to acknowledge the similitude of the empathic element in understanding an animal close to the human being, such as a dog, and a "pre-linguistic child" (Rowlands 2002: 3 – 4, 9, 14). One's grasp of an other's volume of physical response to, as well as mental investment in, an incident, or a stimulus, always remains tentative and incomplete. Because of such a conjectural level of awareness of a non-human other's interiority and conceptualization of the world (ibid. 21), the human being could never reach a satisfactory degree of self-certainty, since the feeling of such an ultimately unknown other being creates but an unreliable, though very necessary, mirror for the human being's own reception of a self-referential image. Looking at this mirror, man never goes beyond himself, yet without it there would be no man. Elizabeth's contemplation of Flush's oftentimes magnified eyes, his agile ears (capturing, metaphorically, sun and shadow), and his alarming voice (growling at strangers), is her attempt to make sense of time as a time of sharing, which requires reinventing oneself through accepting a non-verbal creature's autonomy, decision-making, intentionality, and image-building, "the way they believe things, the concepts in terms of which they represent the things they think about" (ibid. 22).

One of the trickiest points of comprehension seems to be the uncertainty about possible parallels between human language and dog language in terms of the "combinatorial" and "recursive" structure of the arrangement of thought in relation to an individual's sense of time as "personhood" (different from the biological category of the human being), i.e. recognizing oneself (as the "same thinking thing") "in different times and places", one's metacognitive skills (i.e. thinking "about oneself and one's mental states and processes"), and non-objectifying "pre-intentional self- and other-awareness" (Rowlands 2019: 4, 15, 113, 167). To Elizabeth, time, intruded into by boring visitors, would be a spiral of combination, return and anticipation: "I will write ... I have written ... I am writing" (Kintner, ed. 1969, vol. 1, 495). Flush in time, and time to Flush – inevitably from Elizabeth's own position via human language – would probably look somewhat different. She believes time to him seems ignorable and regrettable when he hears "nonsense", or when the fringes of his ears are disturbed by an impertinent guest (ibid. 497, 501). To his human mistress Flush

appears wise and generous, as she wishes to decipher his mind and promote him to a higher position (ibid. 515), which also shows her inability to be other than unpardonably human, i.e. delusionally sure about being in control. This is especially the case when she observes and writes about Flush's "beseeching eyes at mealtimes", yet she warns Robert not to dare talk of Flush "foolishly" (ibid. 529-530). The boundary seems impregnable, yet without it neither the human, nor the non-human could be seen. Intentional self-awareness, or making a topic of one's inner state, inside one's mind, and presenting oneself as "me" (even before immediate physical contact), cannot be ultimately isolated from bodily self-awareness. In written discourse, evidence of all this works for the human being. For the non-human being entirely other criteria for self- and other-recognition may apply – way beyond the written page yet not less reliable and identity-confirming (Rowlands 2019: 111-112), which could bring to a non-human being's mind a world of objectionable signals (e.g. Robert's persistent flowers or imposing umbrella). Bodily value in defining time-space is based on the multiplication of images of the self and the other to the effect of the writer attaining herself as the object of her own conscious activity. Elizabeth seems to have objected to Robert "throwing" her (as if from a height) into a commodified, instrumentalized bouquet of spectral presences – the phenomenon of the "thirty-six Bas"; she seems to have been afraid of "looking into a mirror cut into fa ettes ... met on every side by the same face, twenty times repeated", as if she were "like Flush, who, before he learnt to be a philosopher, used to shiver with rage at sight of the Flush in the looking-glass, and gnash his teeth impotently" (Kintner, ed. 1962, vol. 2, 642-643, 650).

Who knows what, after all?

"Flush doesn't know that we can recover him, & he is in the extremest despair"; "*I am your Flush, and he is mine*" (Kintner, ed. 1969, vol. 2: 1031, 1046, Letters # 535, 542, 1 September, 4 September, 1846, emphasis in original). These are some of the confessions Elizabeth made to Robert about her floppy-eared friend – evidence of the writer's perennial yet unprecedented in its intensity fumbling for an adequate expression of her faith in the imagination as responsivity and responsibility for an Other. Unable to pronounce her name actually, Flush turned out to be her most truthful friend, who, one might guess, deemed human words a pardonable insufficiency and a bearable limit, requiring perhaps no more than the frankness of the unutterability of contact the other's place in the now had to offer.

REFERENCES

- Aristotle 2016:** Aristotle. *De Anima*. Trans. by Chr. Shields. Oxford: Clarendon Press, 2016.
- BC 4, 1986:** *The Brownings' Correspondence*. Vol. 4 (1838 – 1840, Letters 602 – 783). Ed. by Ph. Kelley & R. Hudson. Wedgestone Press, 1986.
- BC 5, 1987:** *The Brownings' Correspondence*. Vol. 5 (January 1841 – May 1842, Letters 784 – 966). Ed. by Ph. Kelley & R. Hudson. Wedgestone Press, 1987.
- Browning 2010:** Browning, Elizabeth Barrett. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. 5 Vols. Ed. S. Donaldson. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Cassirer 2000:** Cassirer, E. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Trans. by M. Domandi. New York: Dover Publications, INC, 2000.
- Derrida 2008:** Derrida, J. *The Animal That Therefore I Am*. Ed. By M.-L. Mallet. Trans. by D. Wills. New York: Fordham University Press, 2008.
- Hamilton 2017:** Hamilton, S. Dogs' Homes and Lethal Chambers, or What Was It Like to Be a Battersea Dog? // *Animals in Victorian Literature and Culture*. Ed. by L. W. Mazzeno, R. D. Morrison. London: Palgrave Macmillan, 2017, 83 – 104.
- Hewlett 1953:** Hewlett, D. *Elizabeth Barrett Browning*. London: Cassel and Company, 1953.
- Karlin 1987:** Karlin, D. *The Courtship of Robert Browning and Elizabeth Barrett*. Oxford – New York: Oxford University Press, 1987.
- Kendall-Morwick 2021:** Kendall-Morwick, K. *Canis Modernis. Human/Dog Coevolution in Modernist Literature*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2021.
- Kenmare 1957:** Kenmare, D. *The Browning Love-Story*. London: Peter Owen Limited, 1957.
- Kintner, ed. 1969:** Kintner, Elvan. *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Barrett 1845 – 1846*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- Margini 2018:** Margini, M. J. *Incoherent Beasts: Victorian Literature and the Problem of Species*. Unpublished PhD. Columbia University, 2018. <<https://core.ac.uk/download/pdf/161459145.pdf>> (22.12.2024).
- Markus 1995:** Markus, J. *Dared and Done. The Marriage of Elizabeth Barrett and Robert Browning*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

- Morrison 2011:** Morrison, K. A. Elizabeth Barrett Browning's Dog Days. // *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 30, No. 1 (Spring), 2011, 93 – 115.
- Plessner 2019:** Plessner, H. *Levels of Organic Life and the Human. An Introduction to Philosophical Anthropology*. Trans. by M. Hyatt. New York: Fordham University Press, 2019.
- Ricoeur 1990:** Ricoeur, P. *Time and Narrative*. Vol. 3. Trans. by K. Blamey and D. Pellauer. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1990.
- Rowlands 2002:** Rowlands, M. *Animals Like Us*. London – New York: Verso, 2002.
- Rowlands 2019:** Rowlands, M. *Can Animals Be Persons?* Oxford – New York: Oxford University Press, 2019.
- Sampson 2021:** Sampson, F. *Two-Way Mirror. The Life of Elizabeth Barrett Browning*. Profile Books, 2021.
- Taplin 1957:** Taplin, G. *The Life of Elizabeth Barrett Browning*. London: John Murray – Yale University Press, 1957.
- Trimmer 1815:** Trimmer, S. *Fabulous Histories. Designed for the Instruction of Children, Respecting Their Treatment of Animals*. London: John Sharpe, 1815.

DISCIPLINE AND CARNIVAL: A LITERARY REPRESENTATION OF THE VICTORIAN FINISHING SCHOOL

Maria Dimitrova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

maria.dimitrova@fcml.uni-sofia.bg

The paper discusses the fictional finishing school in *Whom to Marry and How to Get Married* (1848) by the Mayhew brothers, placing the novel in a broader literary and cultural context. A distinctive all-female space that both reflects and creates the values of the wider social world, the finishing school teaches its pupils about the realities of the marriage market and promotes attitudes such as snobbishness and skills such as dissemblance to ensure the girls' success in the matrimonial race. Instruction is rigorous and rules are rigid; despite this fact, or precisely because of it, the girls contrive a small rebellion – a clandestine midnight feast that flouts the school's most treasured precepts.

Key words: Henry and Augustus Mayhew, the Victorian marriage market, the Victorian finishing school, women's education

This paper is concerned with the representation of the Victorian finishing school in *Whom to Marry and How to Get Married: Or, The Adventures of a Lady in Search of a Good Husband* (1848) by Henry and Augustus Mayhew. The novel, narrated by a young middle-class woman called Lotty, is divided into “offers” rather than chapters – Offer the First, Offer the Second, and so on. Very few of those actually involve marriage proposals – most trace awkward entanglements, with Lotty being courted by (or more typically courting) yet another man but falling spectacularly short of the matrimonial end. The authors' intention is clearly didactic: along with an eventful narrative full of complicated maneuvering, ironic conversations in which the parties talk at cross purposes, violent confrontations and dramatic reversals, the novel serves as a guide to moral conduct for young women – more specifically, as a guide to conduct on the marriage market. Rather than by example, it teaches by the inadequacy of the protagonist's

choices and their disastrous consequences; it teaches, in fact, whom *not* to marry and how *not* to get married. Far from learning from experience, Lotty makes decisions that become progressively wrong-headed and perverse, driven as they are by vanity, jealousy, pride, and spite.

The novel can thus be described as an anti-Bildungsroman that offers a grim, vivid negative of what to be and what to strive for as a young middle-class Victorian woman. It also exposes the difficult balancing act that, once she enters the marriage market, a woman has to perform: in the course of the narrative, Lotty is chastised both for yielding too easily to the affections of the heart and for being too calculating. The novel exposes, too, the brutality of the market in which a mother will be reduced to a pimp (Lotty's mother, like Mrs Skewton in *Dombey and Son*, sees her daughter's marriage as an opportunity for her own social advancement, and readily answers an elderly lord's prurient questions about Lotty's appearance), and a man will frequent spa towns in the hope of "pick[ing] up" some nice, "tidy consumption" (Mayhew brothers 1848: 164) – that is, of meeting and marrying a rich consumptive woman who is unlikely to live long.

The novel opens with Lotty's parents making the dismayed discovery that she has been carrying on a flirtation and exchanging love tokens with her drawing master – a nice but penniless young man. The relationship is nipped in the bud, and Lotty's father uses all his powers of persuasion to wean the sixteen-year-old girl off any silly notions about love in a cottage. Because Lotty keeps moping and moaning about the lost love of her life, he sends her off to a finishing school, hoping that her studies there will distract her from her romantic obsession. The studies typically offered at a Victorian finishing school – or at any expensive school targeted specifically at middle-class girls¹ – were not, of course, predominantly of the academic variety. The aims of this institution, the Victorians themselves recognized, were social rather than scholarly – "[t]he more select or exclusive the school, the better" (Dyhouse 1981: 41). For the majority of middle-class parents the purpose of their daughters' education was to make them into "ladylike, marriageable young women" (ibid.: 59); above anything else, such schools were meant to give girls social polish and provide them with the kind of "ornamental knowledge" that would attract suitors (Purvis 1991: 64). In other words, the education provided by a finishing school was firmly premised on the realities of the marriage market, to which it took a very pragmatic approach; and the pragmatism was instilled in the girls

¹ On the difficulties of a neat categorization of middle-class girls' schools throughout the 19th century, see Purvis 1991: 68, 76; Dyhouse 1981: 56 – 57.

themselves, who would be made “fully aware both of their own privileged class position and also of the fact that their social status throughout life would depend on that of their [...] future husbands” (Dyhouse 1981: 55).

The school Lotty is sent to, Chesterfield House, is fully representative of the mid-19th century finishing school. To begin with, it is a small family business – it is run by two middle-aged sisters, the Misses Thimblebee (and the French mistress, the supposed *native de Paris* Angelique de Nemours, is in reality their cousin Sally Cockle). Secondly, it advertises its exclusiveness: as the Misses Thimblebee point out, no “young plebeian ‘mushrooms’” are admitted to the school – not even if the most tempting offer on the mutual advantage system is made – while any “budding ducal ‘strawberry-leaves’” would, of course, be particularly welcome (Mayhew brothers 1848: 16). Finally and most importantly, the school’s curriculum is – as we will see – perfectly typical in its emphasis on social graces, personal presentation, and feminine accomplishments meant to guarantee marriageability.

Although Chesterfield House provides the setting only for the second of the “offers” in the novel, this is one of the longest chapters. More importantly, though Lotty does not change overnight and still clings to some of her romantic notions, it is at the school that the process of her pragmatization begins – a process that, actively assisted by her mother, will determine the entire course of her subsequent life. In this sense, the finishing-school chapter is as central to the novel as the opening chapters about Miss Pinkerton’s academy are to *Vanity Fair* – in each case, patterns of personality and interpersonal relations are established that affect the course of the characters’ life. (The same is also true of the chapter about George Osborne’s and Dobbin’s school years.) The Mayhew brothers’ novel thus belongs to the Victorian literary tradition of the (satiric) portrayal and critique of the school system, represented by the work of authors such as Thackeray, Charlotte Brontë, and most famously Dickens, who placed the problem at the very centre of *Nicholas Nickleby* and *Hard Times*, and who depicted schools in a great many of his other novels as well (for example, the woefully inadequate village school attended by Pip in *Great Expectations*, or the oppressive and equally inadequate school attended by Charlie Hexam in *Our Mutual Friend*).

Dickens addressed girls’ finishing schools in particular, too – “Sentiment”, one of the tales in *Sketches by Boz*, is a satiric comment on just such an establishment: the pretentiously named Minerva House that provides girls with “a smattering of everything, and a knowledge of nothing” (Dickens 1989: 323). Dickens pokes fun at the school’s curriculum, with its

emphasis on fashionable foreign languages, dancing, “and other necessities of life”, and at the expensive display of maps and books in the school’s parlour – maps and books which, though never used by the pupils, impress visiting parents “with the very deep appearance of the place” (ibid.). Thackeray’s *Vanity Fair*, too, is critical of “the little course of study which was considered necessary for ladies in those days” (Thackeray 2015: 19) and of a curriculum dominated by superficial accomplishments and dictated by fashion. A skewed hierarchy of values is also revealed through the letter which Miss Pinkerton writes to Amelia’s parents and in which her comments on deportment and the use of the backboard precede, and are far more specific than, her comments on Amelia’s religious and moral qualities. Thackeray exposes, too, Miss Pinkerton’s own hollow pretensions to learning – the ancient “Minerva”, as he repeatedly refers to her, the “Semiramis of Hammersmith” (ibid.: 3) who prides herself on her friendship with Doctor Johnson, does not, for instance, understand French (a deficiency that Becky Sharp, herself perfectly proficient in the language, readily exploits). Both Dickens and Thackeray also reveal the snobbishness of finishing schools and their elaborate social hierarchies. In Dickens’s “Sentiment”, the proprietresses of Minerva House are transported with ecstasy when an M. P. approaches them about placing his daughter at their school, and the illustrious parent himself insists that the girl be admitted as a parlour boarder. In Thackeray’s novel, the heiress Miss Swartz, a parlour boarder that “pa[ys] double” (ibid.: 7), is naturally resented by Becky, who, as an articulated pupil, is at the opposite end of the school’s social scale.²

These fictional representations of schools were part of a larger Victorian debate on the nature and purpose of education. The numerous concerns that were being raised specifically about the nature and purpose of the education of middle-class girls resulted in a reform movement which emerged in the 1840s and, gaining considerable strength over the next two decades, eventually led to a series of changes towards a more academic education for girls.³ A similar discontent – in particular with the ornamental

² Dickens also attacks such hierarchies in *The Old Curiosity Shop*, where an articulated pupil at Miss Monflathers’s school is abused by the proprietress and despised by students, teachers, and servants alike. Significantly, the articulated pupil is both much brighter and much better-looking than the baronet’s daughter – “the real live daughter of a real live baronet” – whom Miss Monflathers cherishes as her school’s greatest asset (Dickens 2008: 242).

³ For succinct but informative accounts of this complex process, see Purvis 1991: 73 – 92 and Dyhouse 1981: 55 – 78. The changes were not primarily motivated by an awareness of the value of scholarly accomplishments for women but, rather, were meant

knowledge commonly considered valuable for middle-class girls – was voiced from very different quarters. Discussing modern girls' education in *The Women of England, Their Social Duties, and Domestic Habits* (1839), the conservative Sarah Stickney Ellis condemned “that speechless, inanimate, ignorant, and useless being called ‘a young lady just come from school’” (Ellis 1839: 107). The illustration preceding this passage reinforces the message: the girl in the picture is represented as an object of curiosity to her friends and younger siblings, but above all as simply an object – listless and passive, good for little more than sitting pretty in a parlour. To Ellis, this is a “truly melancholy spectacle” (ibid.: 112). The problem, she suggests, is that schools cultivate accomplishments “for which [the girls] never find any use in after life” – such as music, drawing, and foreign languages – rather than the practical skills they really need (ibid.: 97). As Ellis bluntly puts it, “[t]here is but a very small proportion of the daughters of farmers, manufacturers, and tradespeople, in England, who are ever called upon for their Latin, their Italian, or even for their French; but all women in this sphere of life are liable to be called upon to visit and care for the sick” (ibid.: 103).

Though she considers the problem of girls' schooling from a very different vantage point, the champion of women's suffrage and women's access to university education Emily Davies presents the end product of the Victorian schooling system in very similar terms. Middle-class women, she suggests in her report “On Secondary Instruction as Relating to Girls” (1864), are kept “in a state of wholesome rust” and an “almost complete mental blankness” – the result of a “doctrine of vicarious rest” devised by hard-working men (qtd. in Purvis 1991: 73). And in her autobiography the leading suffragist Frances Power Cobbe describes the exclusive boarding school she attended in the 1830s in the following terms:

[A]ll this fine human material [of capable pupils] was deplorably wasted. Nobody dreamed that any one of us could in later life be more or less than an ‘Ornament of Society.’ [...] Not that which was good in itself or useful to the community, or even that which would be delightful to ourselves, but that which would make us admired in society, was the *raison d'être* of each acquirement. Everything was taught us in the inverse ratio of its true importance. At the bottom of the scale were Morals and Religion, and at the top were Music and Dancing ... (Cobbe 1894: 63 – 64)

to produce a somewhat more cultivated version of conventional femininity. Marriageability continued to be regarded as the most desirable outcome of girls' education.

All these verdicts are echoed in the verdict which the Mayhew brothers' Lotty passes on her own inadequate education: "when I was finished, and had left [Chesterfield House], I was totally ignorant of all that was really useful, or truly admirable" (Mayhew brothers 1848: 29). But what is it that Lotty does learn at school? Her very first experience is that of being subjected to a grilling by the other girls, who want to know who Lotty's father is, what kind of carriage the family have, and how many servants they keep. This grilling – a test in social status – though insistent, is friendly and, in a way, honest in its bluntness. Still, it is a version of the grandiose snobbishness of the Misses Thimblebee, who take pride in the fact that "no vulgar tradesman's daughter ha[s] ever polluted the exquisitely refined atmosphere" of their school (ibid.: 16). Being clearly satisfied with Lotty's answers about the family's standing, the girls proceed to obtain further vital information – they want to know whether Lotty has a brother, what he looks like, how old he is, and what career he is intended for. Finally, Lotty is subjected to an equally friendly and casual, but also persistent, test of possessions – she is made to show the contents of her box, with every item carefully scrutinized and eliciting envious admiration. Not only do the girls swoon over Lotty's clothes and accessories, but they want to know how much her ribbons cost, whether her silks were bought from a particular posh shop, and whether her crinoline was made in Paris. The proof of Lotty's status is in her box: the gloss of her clothes and the scent of her cosmetics are the most tangible and most reliable evidence of her standing. Having reassured themselves that her family is one that can afford "delightful extravagance", the girls can safely befriend her – "and there we walked up and down with our arms round each other's waists" (ibid.: 19).

On that first day at her new school, Lotty is annoyed with the "stupid girls" (ibid.: 16), with their questions, their pawing of her belongings, and their exclamations. Even so, only a few months later, when a new girl arrives at the school, Lotty asks her the very same questions about her brother that she was asked – and she is perfectly aware that she is behaving in the same way as she once considered stupid and annoying. And although Lotty's stay at the school is abruptly curtailed, by that point she has learned from the Misses Thimblebee "to look down upon even the wealthy tradesman with abhorrence" (ibid.: 42). The finishing-school environment in the novel is presented, then, as one in which attitudes and patterns of behavior are mutually amplified and perpetuated. This environment makes such an effective echo chamber in large part because it is so small and confined; at the same time, it is vitally connected with the wider social world, whose values it both feeds off and feeds into. In the parlours and assembly rooms

of that wider world, for instance, women would be subjected – and would subject other women – to the same tests of status and possession, even if there the appraisal would typically be performed with greater subtlety and artifice than the schoolgirls' direct questioning. In this respect, too, Chesterfield House is representative of the expensive Victorian school for middle-class girls, where "[s]ocial snobbery [...] formed part of the 'hidden curriculum'" (Dyhouse 1981: 55).

If snobbishness is the most important attitude that Lotty learns, then the most important skill she learns is artifice:

At Chesterfield House, young ladies rehearsed the parts they were intended to act at Almack's. There the rough block of the child of nature received its finishing touches, and was converted into the highly polished statue of fashionable society – fit for an ornament to any drawing-room. There the grave of departed nature was adorned with all kinds of artificial flowers; and there, Woman – tutored in all the fascinations of the ball-room – was taught to shine at night like the glow-worm; in order to attract her mate by the display of a brilliance that had no warmth in it. (Mayhew brothers 1848: 16 – 17)

To polish the many rough edges of the "child of nature", a gruelling regime of instruction is necessary. The school's pupils are subjected to a regimen of music and dancing; French and Italian; drawing; and a range of feminine skills like knitting, embroidery, Berlin-wool work, velvet-painting, japanning, and making wax flowers – handicrafts and "knick-knackerries" that Lotty considers "stupid" and dull (ibid.: 26, 27). Further, the girls are taught personal deportment and the correct way of stepping into a carriage, and are made to lie on a backboard for an hour each day, to "prevent any roundness in [the] shoulders" (ibid.: 24). They are instructed in elocution, too, and are expected to observe strict linguistic taboos – Lotty is reprimanded both for unladylike pronunciation and for using a crude word like "cabbage" (as opposed to the more delicate "greens" – ibid.). There are also culinary taboos – beer, for instance, is pronounced a "disgusting beverage", which "no lady of the least pretensions to breeding [is] supposed to know even the taste of" (ibid.: 23); and the girls are forced to become small, delicate eaters. When Lotty breaches decorum by accepting a second helping of soup, this "barbarism [...]" prompts Miss Grace Thimblebee to ask her if she was "brought up in the back woods of America" (ibid.: 24 – 25). This rigorous course of instruction permeates the girls' entire day and the entire space and structure of the school. The so-called playground is, in fact, a place where the body of an old landau has been mounted so that the

girls can practise stepping in and out of a carriage; while misdemeanours are typically punished by making the offender learn by heart a relevant portion from one of a vast range of etiquette books.

The apparent restraining of the girls' healthy appetites and animal energy is, however, only possible through considerable artifice and dissemblance. Making their social selves acceptable requires a myriad small hypocrisies; if they are to succeed in the wider social world and on the marriage market, the girls need to learn the imitation game. Many of these artifices are actually institutionalized – in order to appear delicate eaters at dinner, the girls are required to take a substantial meal in the early afternoon. A further hypocrisy is that, although at that afternoon meal the girls are, in fact, allowed to drink beer, this is supposed to be “a profound secret” (ibid.: 23); and although decorum demands that at dinner they do not accept second helpings, decorum likewise demands that they should make the offer to each other. But the most important trick of all that the girls must learn to pull off is, perhaps, that of appearing to be better off financially than they really are. To that end, Miss Grace Thimblebee herself has written an instructive book entitled *How to Live upon Two Hundred A-Year, so as to Make it Appear a Thousand*. This, of course, is the art that Thackeray's Becky Sharp masters to perfection, entering the most illustrious social circles while “liv[ing] well on nothing a year” (Thackeray 2015: 452); and at Chesterfield House, Miss Thimblebee's book is treated as a textbook that must be learnt by heart.

Despite all the rigid and oppressive rules that the girls are made to follow – or precisely because of them – they contrive a small act of rebellion, carving out a small space-and-time of their own as a challenge to the heavily regimented lifestyle imposed on them. The rebellion takes the form of a clandestine midnight feast, at which the usual hypocrisies are discarded and the usual proprieties are flouted. At the feast, these ladies in the making are free to be the playful, mischievous children that, to some extent, they still are. They pool together to buy as much as possible of the food they love, or to make it themselves in excitingly makeshift conditions – their stove is a slate over a fire lit with six candles – while trying to keep as quiet as possible. The girls have fritters, and mutton pies, and cakes, and tamarinds, and ginger-beer which they mix themselves from powder. Their natural appetite unrestrained, they “devour[...]” the food – they are, Lotty says, “as hungry as poets” (Mayhew brothers 1848: 21). At least some of these dishes or their names (like the fritters) would undoubtedly be pronounced crude by the Misses Thimblebee. In their table manners, too, the girls breach the rules that have been instilled in them – in the school's daytime world of decorum and propriety, one of them is fined for eating peas with a knife; at the

midnight feast the girls, sitting on the floor, use their scissors as knives and their tooth-glasses as tumblers. (The batter for the fritters has been beaten with a toothbrush, with a soap-dish serving as a bowl.) And when they raise a toast with their ginger beer, there is a most unladylike “Hip, hip, hurra! hurra! hurra-a-a-a-a!” (ibid.).

The stories the girls tell each other, too, are stories about the breaking of rules and the crossing of boundaries. Set against the books of etiquette taught at the school, these stories make up the girls’ little private book of adventure. One girl shares her cross-dressing experience: putting on her brother’s clothes, putting up her hair, and even making herself a moustache. Her disguise was so good, she suggests, that she was taken for a man, and roamed the streets of London on her own at dusk. The story concludes with “Oh! it was such a good bit of fun [...] she wished she’d been born a boy” (ibid.). Even if the wish might be considered an exaggeration, the exclamation reveals a profound discontent with the constraints of the gender and social roles which the girls are expected to play, and which they perceive as unnatural and uncongenial. A similar discontent also underlies another pupil’s story of playing practical jokes on her uncle. The delight with which the girl tells the others about stitching together the tops of her uncle’s stockings, putting flour in his nightcap, making him an apple-pie bed, etc. suggests her frustration with the proprieties she is required to observe as a young woman. While this story may appear innocent compared to the cross-dressing story, the girl’s enjoyment in telling it offends against two sets of rules at once – the practical jokes are both gender- and age-inappropriate.

The girls exchange stories well into the early morning. Not only does this go against the rules of the school’s perfectly regulated daily round but, because they have no time to perform the mandatory grooming operations, it leads to the violation of further rules. As they emerge for morning prayers – one girl with her hair ungreased, another with her eyebrows unplucked, a third without a crinoline on – they look not merely slovenly but, in the eyes of the Misses Thimblebee, downright “heathen” (ibid.: 23). The stringent rules of personal grooming, like the rules for suppressing one’s natural appetite, seem to form the boundary between civilization and savagery. The self-restraint and discipline necessary to maintain an immaculate appearance are, by implication, the same as the self-restraint and discipline which guarantee the uprightness of one’s soul. It is for this reason that the Misses Thimblebee accuse the offending girls of being “wicked” and having fallen into “evil ways” (ibid.: 22, 23). In their world, keeping one’s eyebrows plucked is next to godliness. This, then, is the last fundamental lesson Lotty has to learn at school: that the moral and the presentable are the same.

In summary, the finishing school which Lotty attends makes girls into ladies – and thus makes them marriageable – by instilling in them snobbishness, artifice, and a readiness to treat surface as substance. In this way, it both prepares the girls for the wider social world and perpetuates some of the most problematic aspects of that world; it acts as a microcosm of that world. The novel reflects, in particular, the most unpleasant sides of the Victorian marriage market, and echoes contemporary concerns about the mental and moral degradation resulting from conventional middle-class girls' education. Authors like Dickens and Thackeray, too, expose the venality and hypocrisy of the marriage market – *Dombey and Son* and *Vanity Fair* are among the most powerful Victorian novels on the subject; they also criticize, as we have seen, misguided conventional ideas about what middle-class girls' education should consist in. The Mayhew brothers' *Whom to Marry and How to Get Married* is, of course, far less known than any of the works of Dickens or Thackeray. Even so, it has just as much to tell us about the peculiar institution of the finishing school and, by extension, about the society that it was sustained by and that it helped to sustain.

REFERENCES

- Cobbe 1894:** Cobbe, F. P. *Life of Frances Power Cobbe, by Herself. Vol. I.* London: Richard Bentley & Son, 1894.
- Dickens 1989:** Dickens, C. *Sketches by Boz: Illustrative of Every-day Life and Every-day People.* Introduction by T. Holme. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Dickens 2008:** Dickens, C. *The Old Curiosity Shop.* Ed. E. M. Brennan. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Dyhouse 1981:** Dyhouse, C. *Girls Growing Up in Late Victorian and Edwardian England.* London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Ellis 1839:** Ellis, S. S. *The Women of England, Their Social Duties, and Domestic Habits.* London and Paris: Fisher, Son, & Co., 1839.
- Mayhew brothers 1848:** Mayhew, H., Mayhew, A. *Whom to Marry and How to Get Married: Or, The Adventures of a Lady in Search of a Good Husband.* London: David Bogue, 1848.
- Purvis 1991:** Purvis, J. *A History of Women's Education in England.* Milton Keynes: Open University Press, 1991.
- Thackeray 2015:** Thackeray, W. *Vanity Fair: A Novel without a Hero.* Ed. H. Small. Oxford: Oxford University Press, 2015.

**“BETTER TO STAY ALIVE”:
DANGEROUS SPACES IN OCTAVIA BUTLER’S *KINDRED***

Bozhidara Boneva-Kamenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

bozhidara_boneva@uni-plovdiv.bg

Octavia Butler’s *Kindred*, as an example of the neo-slave narrative genre, differs significantly from other similar works by incorporating the element of time travel. Its position between high and low literature resulted in limited critical attention in the second half of the 20th century. Recently scholarly readings have increased: the present paper is an attempt to build on their findings by investigating notable dangerous spaces in the novel and how they encourage or negate dehumanization as well as by providing some thoughts on gender power dynamics. The protagonist’s journey south into the past reveals hidden aspects of human relationships and timeless issues.

Key words: space, place, slavery, race, gender, motherhood

Octavia Butler’s 1976 novel *Kindred* defies strict and clear classification if we take into account typical literary conventions and expectations. As a neo-slave narrative, it predates other famous examples of the genre like Toni Morrison’s *Beloved* (1987) and Sherley Anne Williams’s *Dessa Rose* (1986) by a decade¹. Besides that, Butler’s effort differs significantly from these other works with its inclusion of sf tropes and plots: most obviously the utilization of time travel. Even though *Beloved* reframes reality by making use of ghosts (in other works Morrison introduces magic, flying and other supernatural elements in a similar attempt to link the spiritual and material world), her novel is seen by many to be more firmly

¹ Butler proves prescient and examines slavery in a way that would ultimately evolve into a literary genre. In a similar way, she produces *Parable of the Sower* (1993), a book that takes a dystopian perspective on ecological changes before many people thought and wrote about these issues, and foreshadows a long line of books nowadays classified as eco-dystopias.

grounded in reality than Butler's. Most critics have difficulty reconciling a story that is supposed to mimic reality with time travel. As Butler herself explains: "The idea of time travel disturbed them. Their attitude seemed to be that only in the "lower genre" of SF could you get away with such nonsense, that if you're going to be "realistic," then you must be completely realistic" (McCaffery 1990: 65). In the 1970s sf writing or genre writing for that matter had still not attained a stable position in the American canon, so division across notions of high and low was particularly well established and kept. *Kindred*, as a book that neither answered the expectations placed upon traditional contemporary literature, nor continued the writer's sf interest in alien worlds and civilizations, did not receive that much critical attention initially. Some of the early articles and essays dealing with the novel's complexity appeared in the middle of the 1980s², almost five or six years after its publication.

Over the next decade, following the success of similar treatments of slavery, diverse readings of the novel emerged, but they still felt insubstantial. For example, in 2001 Angelyn Mitchell claimed that *Kindred* is a "novel which has not yet received a great deal of critical attention" (Mitchell 2001: 52), signaling the continued inherent bias involved in reading and analyzing the book. In the last twenty years there has been a definite increase in scholarly articles, including several published in the *African American Review*, one of the most authoritative and reliable journals grappling with the shifting African American reality and literature. Regardless of the fact that there have been one or two readings³ tackling the representation of space and place in the novel, none of them have been exhaustive, because for the most part they have considered space/place in connection to other leading thematic fields such as time, history or gender, without relying on geocritical theory to explain phenomena. As a result, the analysis of space/place appears as an addition to other more important questions rather than as the primary object of investigation. The present examination will not be exhaustive either, but it will attempt an alternative reading of space and place from a geocritical perspective. The analysis of physical spaces will lead to the discussion of other topics – such as

² See Govan, S. Y. Homage to Tradition: Octavia Butler Renovates the Historical Novel. // *MELUS*, 1986, № 13.1/2, pp. 79 – 86, and Salvaggio, R. Octavia Butler and the Black Science-Fiction Heroine. // *Black American Literature Forum*, 1984, № 18.2, pp. 78 – 81.

³ See Myles, Lynette D. *Female Subjectivity in African American Women's Narratives of Enslavement: Beyond Borders*. New York: Palgrave Macmillan, 2009 and Ampadu, Lena. Racial, Gendered, and Geographical Spaces in Octavia Butler's *Kindred*. // *CEA Magazine*, 2004, № 17, pp. 70 – 78.

interracial relationships, gender power dynamics, movement/freedom, danger/safety, violence, belonging – and not vice versa. Ultimately, the article will raise the question whether it is better to stay alive in a space (and time) that degrades personhood, by tracing the main character's (Dana's) constant journey from Los Angeles to Maryland and back, and taking a closer look at the danger and possibility of a home some specific spaces allow for. Mapping the heroine's journey, the researcher would be able not only to better understand her painful transition from place to place, but also to gain insight into the revealing use of spaces to encourage or negate dehumanization.

Even just a brief glance at *Kindred*'s plot makes it clear that this is a story about relations between the races. Dana, a young African American woman, who aspires to be a writer, starts traveling back in time to save one of her white ancestors, Rufus, from various dangers, so he would be able to survive and establish the necessary relationships that would lead to the main protagonist's birth. While their relationship changes from mother-child to friendship to master-expected concubine, Butler ponders over the (un)healthy attachments that they form and the conflicting feelings they harbor. In the present, Dana is involved in another interracial relationship with her husband Kevin, which runs parallel to Dana's repeated movement across time and space. The multiplicity and importance of interracial relationships have made some critics believe that the trips back to slavery, with their evocation of violence and oppression, function as a "narrative ruse" which hides the true purpose of the novel, which is to comment on interracial relationships in the second half of the 20th century. According to Guy Foster, the novel shows "deep anxiety" about "interracial sex and marriage" which "has more to do with the experiences of the text's modern-day interracial couple and the difficulties they face as a result of oppositions to their relationship" than with "the forced sexual relations between enslaved women and white men" (Foster 2007: 144). It stands to reason that Dana's present-day life, including her relationship with Kevin, would be essential to understanding the character's motivation, but it would be too extreme to suggest that it is the core concern of the novel, which further inspires other questions about slavery. As literal and figurative orphans, Dana and Kevin grow close through their shared experience of underpaid labor, frequently compared to enslavement, and their love of literature and writing. To a great extent, Dana finds a place she belongs to when they start going out, later move in together and organize their shared space. After their first date she explains: "Sometime during the early hours of the next morning when we lay together, tired and content in my bed, I realized that I knew less about

loneliness than I had thought—and much less than I would know when he went away” (Butler 2018: 57). Only when Dana starts sharing her life with Kevin, does she realize how lonely she previously was. This opens an interesting avenue of inquiry: does she remain with him because she loves him or is she perpetuating this relationship because this is the first time she feels *not-alone*? What cannot be denied is the fact that there is a romantic spark between them, but it is unclear whether it would have endured if Dana had more options.

As a couple, they are immune to the dominant gender power dynamics of their day. A spatial example seems to be the most revealing of their expected underlying inequality. When Kevin and Dana attempt to merge their lives and households in the process, he suggests she get rid of some of her books so she could fit into his home as a space. “Kevin did suggest once that I get rid of some of my books so that I’d fit into his place. “You’re out of your mind!” I told him. “Just some of that book-club stuff that you don’t read.” (Butler 2018: 116). The books are a metaphor for Dana’s personality and drive. Kevin seems to feel as if she should mold and reduce herself to accommodate him and become a fixed part of his male domain⁴ (by mentioning book-club stuff he denigrates her activities and her dedication to writing). This is very similar to what Rufus attempts in the past when he polices Dana’s behavior and actions, but still does not want to let go of her because he is very attached to her. In both cases Dana does not back down and comes up with innovative ways to counter attempts to delimit her space and personhood. In Kevin’s case she turns the question around, asking him to remove some of his books, and the problem is never raised again. With Rufus her methods require more resolve: when he forbids her from communicating with eligible male slaves or going to their assigned places, and she has just one conversation with Sam James, he sells him to the highest bidder. In an act of rebellion and agency, Dana slits her wrists so she can go back to her own timeline. Butler supplies Dana with frequent boundaries to her position in different spaces as well as to her agency, but the heroine repeatedly aims at disrupting and overcoming them. At one point, however, she feels she has become complacent about her current state. She asks herself: “Was I getting so used to being submissive?” (Butler 2018: 245),

⁴ The other oft-mentioned scene where Kevin tries to draw a line of power between himself and Dana is the one involving his asking her to type a manuscript for him. When she refuses this perceived subordination, he almost ends their relationship, surprised at her strong reaction. Later, he will tell Rufus the story of Dana’s refusal, only for Rufus to try to use her for the same activity. In the past she is unable to refuse, which is indicative of the stricter limitation to existence during the time of slavery.

which indicates her incessant struggle to preserve a sense of strong identity. Her experiences in the past inform her opinion of her relationship in the present and at times make her unable to communicate with Kevin. For example, when she wants to explain how she feels about Rufus and his slaves, the only thing that Kevin cares about is whether she had a sexual relationship with Rufus. He says, "I had to know" (Butler 2018: 275) as if nothing else matters for the continuation of their marriage. Moving from dangerous places to places of miscommunication, Dana has a hard time preserving her self and body.

Kevin travels back in time with Dana only once, but he spends a prolonged period of time there – about five years. He is able to lead a more secure existence, which is still not completely safe; he does end up with a big scar across his face. What distinguishes his time in the past from Dana's is his ability to move through different places without incrimination or punishment. While Dana is firmly attached to the Weylin plantation, Kevin has the opportunity to explore a broader variety of states plagued by the institution of slavery. Gillian Rose claims that restrictions on women's lives become clearer when one looks at "differences [between women and men] in mobility, in movement through time-space, and in the constraints which caused this differential geography" (Rose 1993: 25-26). In Dana's case her inability to move through spaces in the past is indicative of her limitations; her gender and race presuppose the cartography available to her. When she tries to escape, she gets caught almost immediately, having been betrayed by another slave. An earlier symbolic gesture foreshadows that her attempts will be unsuccessful: Rufus makes her burn the map of the area she has brought with her. Burning the map, she tells him: "I can manage without it, you know," to which he replies, "No need for you to" [...] "You'll be all right here. You're home" (Butler 2018: 156). He convinces her to discard her ticket to freedom by attempting to instill a false sense of belonging to a home that so far has only wounded her body and psyche. Home as a concept then is utilized to restrict the available spaces of existence for women in the 19th century and not to provide momentary relief from trouble and struggle. Even though Butler sets the action in Maryland, so there would be a theoretical possibility of escaping north, she does not allow her female characters such obtainable and hard-earned freedom dissimilarly to Morrison's freeing of Sethe in *Beloved* or to the usual path of protagonists in classical slave narratives such as Linda Brent/Harriet Jacobs in *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1881).

Maryland is an interesting choice of state for a book that portrays slavery in the 19th century, because it is not the first place general audiences

think of when they consider the horrors of slavery. Despite the fact that it falls under the Mason-Dixon line and is the birthplace of Harriet Tubman and Frederick Douglass, it is not part of the emblematic region of the deep South. Angelyn Mitchell believes that this choice was not arbitrary and that Butler's purpose was to remind "her readers of how widespread slavery was and that slavery was not confined to the deep South" (Mitchell 2001: 53). In other words, Butler avoids preconceptions about history and place by selecting a state known for supporting slavery, but not predominantly remembered for it. This blurring of lines is similar to the one critics and readers experience when attempting to classify her book and fit it into neat literary categories. The past environment she paints is one of complex understanding of ownership, danger at every corner and extreme physical and psychological exploitation. None of her characters feel content – from the slaves who work at the Weylin plantation to the masters themselves. When analyzing Toni Morrison's *Beloved* (1987), William Cunningham suggests that "Morrison's invocation of the transatlantic slave trade frames the story of *Beloved* within the context of spatialized violence – a complex industrial and capitalistic endeavor that specifically targeted black identity" (Cunningham 2021: 273). The concept of spatialized violence, which emphasizes the spatial dynamics of violence and shows how types of racialization are created within physical space, might be applied to Butler's description of Maryland as well. For example, Mr. Weylin sells Sarah's (the cook and housekeeper's) children to pay for his wife's redecoration of the master's house, and Rufus does not stop the sale of some of his slaves due to financial troubles. To keep the system of spatialized violence running, masters and patrollers are ready to use whatever means possible (an escapee has his ears cut off, while his companion is given to the dogs to eat) to convince slaves that their condition cannot be changed, so they have to accept it. When Dana first travels to Maryland, the moment she hears what year it is, she starts thinking: "What was I going to do? Why hadn't I gone home? This could turn out to be such a deadly place for me if I had to stay in it much longer" (Butler 2018: 22). Dana is keenly aware of the danger lurking around her, though this first impression is only based on knowledge of history. When she sees and experiences violence firsthand her perspective does not change significantly, but her fear grows heavier with every return to Maryland. Danger becomes a leading motif throughout the novel as it serves not only as a force moving Dana from present to past and back but also as a presence always in the immediate vicinity.

Dana becomes a witness and victim to violence when she attempts to find the house of her female ancestors, who happen to be free blacks. What

she thought was a place of refuge quickly reveals itself to be one more space dominated by dangerous outside forces. Alice’s father, who is an enslaved man, decides to spend the night with her mother at her *cottage of freedom* without his master’s permission. Patrollers soon catch up with him. The scene that follows would not surprise modern readers but it was certainly a novelty for audiences in the 1970s, who had not read such an explicit depiction of dehumanization and abuse⁵. As Dana explains: “I could literally smell his sweat, hear every ragged breath, every cry, every cut of the whip. I could see his body jerking, convulsing, straining against the rope as his screaming went on and on” (Butler 2018: 33). Portraying the experience as one that invades a number of Dana’s senses (smell, hearing, sight), the author delves deep not only into the emotions of the person who has to go through the punishment, but also of the one who witnesses it on the sidelines. For the first time, Dana truly realizes the danger that looms over her. Worse than that, she internalizes her fear, making it a fixed part of her identity. While discussing Dana’s future, Octavia Butler was asked about her decision to leave the main heroine without an arm at the end of the story and she said: “She could not have come through this experience without having scars. This scar is physical but there are many other kinds” (qtd. in Ampadu 2004: 70). The other kinds she hints at most probably include behavioral transformations like the ones caused by being overcome by crippling fear. Dana is not able to inhabit her environment and relationships in the same way she did before returning to the 19th century. When all is over, she continues to peer back into the past. At the library, in search of records detailing events after her final journey, she says: “Why did I even want to come here. You’d think I would have had enough of the past” (Butler 2018: 295). The heroine is unable to let go not only of her physical wounds, but also of her psychological ones. To return to her initial attempt at finding refuge at Alice’s house: when the father is captured and the situation is supposed to de-escalate, things go awry as one of the patrollers decides to stay behind and take advantage of the available female bodies. Dana quickly learns that free slaves’ quarters are no safer than plantation spaces – a black person may not be beaten frequently, but they are still under (lawfully or not) sanctioned threat.

Further dangers await Dana at the Weylin house, where she eventually has to spend a prolonged period of time, helping Rufus recover from his

⁵ Slave narratives of the 19th century mostly kept a semblance of decorum, including sanitization of scenes of violence, because their authors wanted to attract white readers to the abolitionist cause.

latest near-death experience. Spaces like the fields and the cabin where slaves receive their punishment are immediately associated with severe threat and dehumanization. Initially, Dana only hears of (or is called upon to witness) what takes place there: complete bodily exhaustion, exploitation and abuse. These experiences serve their purpose of further increasing her anxiety and fear. In her words: “The whipping served its purpose as far as I was concerned. It scared me, made me wonder how long it would be before I made a mistake that would give someone reason to whip me” (Butler 2018: 97). In time, she is made to endure them herself and she nearly dies. Even though such spaces have a dominant role in the scholarly research of the reality of the period, they present no ambiguity as to their intended use and the danger they present. Other locations, which are originally presented as safe from outside forces, but later appear to be subjected to the same forces that define established treacherous spaces, are more telling of the danger permeating the environment. The cookhouse is probably the best example of such a location. When Dana first steps into it, she is shocked to learn that slaves do not mince their words there, as they feel that it is not under their masters’ control. Dana would even say it out loud at some point: “For as long as I had been on the plantation, it had not happened—no white had come into the cookhouse” (Butler 2018: 113). Sarah, frequently calls Mrs. Weylin “a bitch”, while the others openly discuss freedom and literacy.

Sarah seems to be the main driving force of the space. She not only nurtures her white masters by supplying them with a clean house and well-prepared food, but she transforms the kitchen into a space where slaves can find guidance, understanding and safety. With her coming there, Dana is quickly taught to cook, to clean and in a more general sense to take care of a household. According to Doreen Massey, “social relations always have a spatial form and spatial content. They exist, necessarily, both in space (i.e., in a locational relation to other social phenomena) and across space [...] the singularity of any individual place is formed in part out of the specificity of the interactions which occur at that location” (Massey 1994: 168). In other words, the social relations that transpire in any given place presuppose its use, boundaries and functionality. Sarah as a mother figure (one who has lost her children, but has continued to serve as an *othermother* to many of the other slaves) has repurposed the cookhouse into a place of nurturance, which allows for freer social interactions among the enslaved. At some point Dana mentions that she has taken “cookhouse advice” – a type of advice that can only spring in that specific location, which is free of the masters’ control. However, by the end of the novel, the cookhouse is no longer as safe as previously expected. When Dana decides to teach Nigel to read and write

there ⁶, the lessons proceed smoothly until one day when Mr. Weylin unexpectedly enters the kitchen. The heroine’s first thought is: “It wasn’t supposed to happen” (Butler 2018: 113), but it does happen. A vicious beating follows, which leaves Dana incapacitated and proves that all places on a plantation are dangerous. The description of the scene is harsh and vivid. “I thought I would die on the ground there with a mouth full of dirt and blood and a white man cursing and lecturing as he beat me. By then, I almost wanted to die. Anything to stop the pain” (Butler 2018: 114). The real experience of abuse proves that the crippling fear she felt on the sidelines was not groundless. In the end, there is no place where escape and freedom in any real sense would seem attainable or existent.

So the question remains: Is it better to stay alive in such a dangerous place? Are characters able to find a home regardless of exploitation, violence, and exhaustion? Bell hooks famously said:

At times, home is nowhere. At times, one knows only extreme estrangement and alienation. Then home is no longer just one place. It is locations. Home is that place which enables and promotes varied and everchanging perspectives, a place where one discovers new ways of seeing reality, frontiers of difference.

(hooks 1990: 148)

Hooks believes that home is a location where the individual is able to change their outlook on the world and think in a different way. She explains how she made the transition from a small-time southern lifestyle to university and racially desegregated places. If hooks progresses with her spatial movement, then Dana regresses when she returns to a slave past, but that does not mean that she does not entertain the illusion of home. In time, it does become clear that home is *nowhere* for Dana, even though she gains a fresh perspective in the new place. She does not fit so effortlessly in the 1970s anymore, while the 1810s continue to give her reasons to run away. Comparing past and present, she explains:

[I had to] remind myself that I was in an alien, dangerous place. I could recall being surprised that I would come to think of such a place [the

⁶ On the topic of literacy, reading, and writing, the library is also an interesting place for exploration in further research. Dana’s experience of it oscillates between permission and prohibition. For more on writing, see Rushdy, A. H. A. Families of Orphans: Relation and Disrelation in Octavia Butler’s *Kindred*. // *College English*, 1993, № 55.2, pp. 135 – 157.

Weylin plantation] as home. That was more than two months ago when I went to get help for Rufus. I had been home to 1976, to this house, and it hadn't felt that homelike. It didn't now.

(Butler 2018: 211)

Even though she feels unhappy in the past, her prolonged periods there affect her and she does find something to tether her to the Weylin house. It is not complacency keeping her there, but the relationships she forms with her struggling people; in the 1970s she cannot escape from her orphanhood and lack of meaningful community. Her bond with Alice becomes especially strong as they are frequently compared physically and psychologically. In a conversation with Dana, Sarah tells her:

[...] You and her was like sisters."

I didn't need the reminder. I got up, feeling that I had to move around, distract myself, or I would cry again.

"You sure fought like sisters," said Sarah. "Always fussin' at each other, stompin' away from each other, comin' back. Right after you left, she knocked the devil out of a field hand who was runnin' you down."

(Butler 2018: 279)

This information is not new to Dana: she has already considered Alice as a sister-like figure. Throughout the story they fight and protect each other in equal measure, to unite against struggle and oppression. One of the reasons she is eager to return to Maryland as a place resembling a home is to help Alice cope with her imposed sexual relationship.

Dana's last arrival makes her too late. Rufus lies about selling his and Alice's children. Unable to face the pain, the heroine takes her own life. Connections between parents and children seem to be even more poignant when evaluating the possibility of finding a place of belonging. Children become anchors that fix characters and especially mothers into one place even though the children themselves do not receive description or detailed characterization. This is the case with Sarah, Carrie and Alice, the three main enslaved heroines. Weylin sells Sarah's children, but leaves one at the plantation to ensure her mother would not leave her. Carrie is encouraged to have a relationship and children with Nigel, so he would not attempt to run away again. Alice tells Dana directly: "I'm tellin' you, he uses those children just the way you use a bit on a horse. I'm tired of havin' a bit in my mouth" (Butler 2018: 263). Alice does not want to be a restricted animal anymore that is threatened with the disappearance of her children's prospects. She instead decides to escape with them in tow, rather than stay and protect them

on the plantation as Sarah and Carrie have done. Her plan will eventually fail and lead to her death. According to Linh U. Hua, Alice “finds only mixed pleasure in her children when she remembers their status as slaves” (Hua 2011: 398), but this does not sound completely reasonable. Would her feelings be mixed if she is ready to run away with them while they are still slaves? At any point, they might be captured and brought back to an even harsher environment. Early on Dana has no doubts about Alice’s feelings for her offspring when the latter tells her how the doctor killed her babies instead of healing them; only one survives: Joe. “I met Alice’s thin pale little boy and saw with relief that in spite of the way she talked, she obviously loved the child” (Butler 2018: 233). Alice’s later incessant desire to escape and her suicide only intensify the impression that she is ready to go to immeasurable lengths for her children. Without them, she feels that there is no possibility for a home, in either a safe or a dangerous environment.

Kindred raises a lot of interesting questions regarding the experiences of different times and spaces. The article’s focus on Dana’s time traveling, influenced by impending danger, reveals not only the explicit brutality usually associated with plantations and masters, but also the constant fear and threat instilled in all available places (even the ones considered safe like the cookhouse or free blacks’ houses). At one point or another, all enslaved characters have asked themselves whether it is better to stay alive in such circumstances – some survive, others are not so lucky. A particular emphasis is put upon children as a variable when slaves take such decisions. Further, slaves have entertained the idea of home, which sounds impossible, yet tangible due to strong human bonds. In fact, social interactions and relationships (be it husband-wife, master-slave, parent-child) drive the plot and the characters’ (non)-existent movements, though it is clear that Butler would not allow her struggling characters to escape. Dana is the exception but she is left with physical and psychological wounds to remind her of the past. Fifty years later, the novel feels as prescient and contemporary as when it was originally published.

REFERENCES

- Ampadu 2004:** Ampadu, L. Racial, Gendered, and Geographical Spaces in Octavia Butler’s *Kindred*. // *CEA Magazine*, 2004, № 17, 70 – 78.
- Butler 2018:** Butler, O. *Kindred*. London: Headline, 2018.
- Cunningham 2021:** Cunningham, W. Locating the Clearing: Contested Boundaries in *Beloved* and *Song of Solomon*. // *Spatial Literary Studies*:

- Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*. Ed. Robert T. Tally Jr. New York: Routledge, 2021, 271 – 287.
- Foster 2007:** Foster, G. M. “Do I Look like Someone You Can Come Home to from Where You May Be Going?”: Re Mapping Interracial Anxiety in Octavia Butler's “Kindred.” // *African American Review*, 2007, № 41.1, 143 – 164.
- hooks 1990:** hooks, b. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.
- Hua 2011:** Hua, L. U. Reproducing Time, Reproducing History: Love and Black Feminist Sentimentality in Octavia Butler's *Kindred*. // *African American Review*, 2011, № 44.3, 391 – 407.
- Massey 1994:** Massey, D. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- McCaffery 1990:** McCaffery, L., editor. An Interview with Octavia E. Butler. // *Across the Wounded Galaxies: Interviews with Contemporary American Science Fiction Writers*. Urbana: University of Illinois Press, 1990, 54 – 70.
- Mitchell 2001:** Mitchell, A. Not Enough of the Past: Feminist Revisions of Slavery in Octavia E. Butler's *Kindred*. // *MELUS*, 2001, № 26.3, 51 – 75.
- Rose 1993:** Rose, G. *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press, 1993.

ФАНТАСТИЧНОТО В ТВОРЧЕСТВОТО НА МОПАСАН

Соня Александрова-Колева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

THE FANTASTIC IN THE WORKS OF GUY DE MAUPASSANT

Sonya Aleksandrova-Koleva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

sonyaaleksandrova@uni-plovdiv.bg

This text offers a short theoretical frame for the analysis of the fantastic in the works of Maupassant. It presents the understanding of the fantastic of the author himself – the way it is achieved, what it is, how it influences the reader. It uses basic principles of interpretation of the fantastic introduced and developed by Tzvetan Todorov as well. Its aim is to serve as a methodological introduction to the research of one particularly important image – the one of the invisible in the fantastic prose by Maupassant – through the prism of mimetic representation.

Key words: fantastic, supernatural, Maupassant, stories

Този текст е част от по-голямо изследване върху техниката на разказване на Мопасан. Той въвежда аналитичната перспектива към специфичното функциониране на миметичната репрезентация във фантастичните му разкази и новели. Реалният анализ на отделни заглавия, като *Писмо от един луд*, *Орла* от 1886 г. и *Орла* от 1887 г., вече е представян на други научни форуми и публикуван¹ с цел да се проследи пътят към изграждането на особено важен образ – този на невидимото. Тук ще се опитаме да направим сбито представяне на идеята за фантастичното на

¹ Виж в *Автотекстуалното повторение при Мопасан* (Александрова-Колева 2024: 390 – 400). Под печат в „Studia philologica“ на ВТУ е и продължението на този анализ *Образът на незримото във фантастичния разказ „Орла“ 2 на Мопасан*.

Мопасан, както и на основни теоретични постановки, които използваме при интерпретацията на конкретните художествени текстове.

Добре е да започнем с факта, че влечение към фантастичното в белетристиката на Мопасан се наблюдава още от младежките му години, и можем да проследим негови периодични проявления в цялото му творчество, основно в кратките жанрове – разкази, статии и новели, но можем да видим негови частични проявления и в романите. Изследванията на фантастичните му творби са посочили в подробности възможните влияния², допринесли за интереса на Мопасан към този жанр, но ние ще допуснем, че отвъд тези добре документирани и аргументирани тези, с които сме съгласни, е възможно трайният му интерес към фантастичното да е свързан с възможностите на миметичната техника да изобрази същност, която няма материално проявление в действителността.

Според статията *Фантастичното* на Мопасан със свръхестественото е почти свършено, след като повече от двадесет години на мода са били спиритични сеанси и различни шарлатани, експлоатиращи нощта и страха от свръхестественото и мистериозното³. Той отдава човешкото притеснение от необяснимото на несвършените ни знания и смята, че след двадесет години с фантастичната литература ще бъде свършено по простата причина, че „отхвърлихме тайнственото, защото за нас вече то е просто неизследваното“⁴ (Мопасан 1883: 1). Авторът определено добре познава фантастичните похвати и писателите, които си служат с тях, като остроумно отбелязва, че критичният читател вече трудно може да бъде директно потопен в невъзможното и затова се налага да бъдат търсени други методи, „да се обикаля около свръхестественото“⁵ (пак там); да се търсят ужасяващи способности на ръба на реалното, които да създават усещането за кошмар у читателя, при което той

² Основните имена, повлияли по отношение на свръхестественото, плашещото, двойничеството, са автори като Едгар Алън По, Е. Т. А. Хофман, Тургенев. Виж по-подробно при Банкар 1976, Мюра 2003, Фони 1994. По отношение на влиянието на болестта и биографията върху фантастичните творби по темата за лудостта, двойничеството, смъртта виж по-подробно при Биенвеню 1991, 1993, 1996, 2000, 2002 – 2003; Барон 1994; Баяр 1994.

³ Неговото мнение съвпада с това на сериозния изследовател на фантастичната литература Цветан Тодоров, макар причините, които двамата изтъкват, да са различни. Тодоров твърди, че „един век по-късно в разказите на Мопасан откриваме последните естетически издържани образци на жанра“ (Тодоров 2009: 142).

⁴ Всички преводи на български език от непревеждани френски текстове са мои – С. А.-К. При цитирането им в бележка поставям оригиналния пасаж: « Nous avons rejeté le mystérieux qui n'est plus pour nous que l'inexploré ».

⁵ « ... à roder autour du surnaturel ... ».

се дави в непознатото и всеки опит да се опре на реалността, го обърква още повече. Подобен подход Мопасан привижда в творчеството на Е. А. По и на Е. Т. А. Хофман, които базират фантастичното на естествени факти, съдържащи нещо необяснимо и разтърсващо. Като голям майстор на фантастичното в статията е посочен и Тургенев, от чиито разкази побиват тръпки, но свръхестественото в тях е толкова неясно и обвито от други неща, че читателят се чуди дали изобщо го има в текста. В подхода на руския автор към фантастичното Мопасан е привлечен от разказ за усетеното при досега с иреалното, от неизразимото притеснение и пронизващия повей на уплаха от необяснимото.

Във *Фантастичното* Мопасан прави и кратък анализ на негов сборник с разкази, като изтъква способността на руския класик да създаде история от нищото, от на пръв поглед обикновени и безинтересни събития, които да предизвикат усещането за чудната тайнственост на мечтата отвъд материалността на света; да бъде едновременно дълбок и ясен, разбираем и сложен. Мопасан изразява и възхищението си от личността на Тургенев и невероятната му способност да разказва истории: „и най-обикновените събития придобиваха тайнствен характер в неговия ум и докато излизаха през устата му“⁶ (пак там).

В този текст според много изследователи Мопасан не е на теоретичната висота, която бихме могли да очакваме, защото на практика втората част от написаното представлява преразказ на спомени и впечатления от времето, прекарано с Тургенев, починал скоро преди написването на статията. При все това се очертава ясно мнението на Мопасан относно важното в подхода при писането на фантастични произведения, а именно, че не толкова ефектните обрати, силните думи и ужасът са от значение, колкото удържането на историята в граничната зона между реалното и нереалното, внушаването на усещане за тайнственост и необяснимост⁷. Всъщност вярваме, че и по линията на фантастичното Мопасан се е придържал към практическия метод, който скицира в статията си и в предговора към романа *Пиер и Жан*.

Според повечето изследователи на фантастичното в прозата на Мопасан то е повече израз на собствените му тревоги и лични притеснения, отколкото плод на въображението му, или както се изразява

⁶ « Des faits très simples prenaient parfois dans son esprit et en passant par ses lèvres un caractère mystérieux. »

⁷ Отново наблюдаваме съвпадение между теоретичните идеи на Тодоров, изложени във *Въведение във фантастичната литература*, и мнението на Мопасан от цитираната статия.

Мари-Клер Банкар: „Мопасан има доста материалистическо и редукционистко определение за свръхестественото. Както сам казва, то е „онова, което остава скрито от нас“⁸ (Банкар 1976: 47). Част от разказите и новелите на Мопасан са определени като фантастични⁹, но както подчертава Ан-Мари Барон в *La description clinique et l'analyse des états-limites chez Maupassant* (Клиничното описание и анализът на граничните състояния при Мопасан): „Фантастичното, както го разбира още от първите си произведения, не може без рационалното обяснение от страна на психопатологията. Фантастичните му разкази до един свидетелстват за опит за рационално обяснение на ирационалното, преминаващо през клиничното описание и анализа на симптомите“¹⁰ (Барон 1994: 765). Следователно и при фантастични творби се наблюдава техника, която черпи от реалистичното изображение, а и самата изследователка подчертава, че дори в натуралистичните му произведения се наблюдава момент на колебание между невроза и психоза, както и опит за анализ на причините, които са я породили, в синхрон с учението на д-р Шарко. Можем да допуснем, че френският прозаик се вълнува от самата идея за нормалност и често ни рисува на пръв поглед нормални персонажи, в които само нищожна дреболия сигнализира за някакви бъдещи отклонения – всъщност брутални нарушения на крехкото равновесие. След анализ на граничните състояния между разума и лудостта в новелите Барон заключава, че няма съществена разлика между натуралистичните и фантастичните разкази на Мопасан при описанието на персонажите и техните действия, което за нас е от особено значение, защото ще анализираме миметичната техника в един фантастичен пример.

⁸ « Maupassant a du surnaturel une définition par elle-même matérialiste et réductrice. Il est, dit-il « ce qui nous demeure voilé ».

⁹ Като отправна точка за определянето на списък с фантастичните разкази на Мопасан е прието изданието: Maupassant, *Contes fantastiques complets*. Marabout – Gérard, coll. Bibliothèque Marabout – Fantastique No 464, 1973 г., което включва тридесет и четири консенсусно приети за фантастични заглавия. Към тях са добавени още три разказа, обозначени в настоящия текст със звездичка след заглавието на български език, които критиката е допълнила към първоначалния списък през годините с известни уговорки, но които при трактовката на темата за лудостта могат да се възприемат като гранични между фантастичното и реалистичното.

¹⁰ « Le fantastique, tel qu'il le conçoit dès ses premiers écrits ne saurait en effet se passer d'une justification rationaliste par la psychopathologie. Ses contes fantastiques témoignent donc tous d'une tentative d'explication rationnelle de l'irrationnel, qui passe par la description clinique et l'analyse des symptômes. »

Целта ни в перспектива е да покажем как безпогрешно функционира репрезентативният метод на Мопасан в един привидно различен жанр като фантастиката и нещо повече – как именно методът придава на фантастичните му творби ранг на шедьоври, като базираме наблюденията си на автотекстуално повторение в три отделни разказа. Ще използваме теоретичните основания и особеностите на фантастичния жанр, формулирани от Цветан Тодоров във *Въведение във фантастичната литература*, за да покажем изкусната техническа работа на Мопасан. Ако трябва да обобщим характеристиките на фантастичното според Тодоров, то е разположено на границата между вълшебното и странното; предполага задължително колебание на имплицитния читател и евентуално на героя при интерпретирането на фактите; при колебанието читателят трябва да изключи поетичен и алегоричен прочит¹¹ на съдържанието; фантастичното винаги имплицира фикцията¹². Тодоров определя и основните елементи, изграждащи фантастичното: реторични фигури, които предхождат появата на фантастичното като част от изказа (сравнения, идиоматични изрази и др.); наличие на свръхестествено, което започва в мига, когато „се приплъзваме от думите към нещата, които тези думи са призвани да означават“ (Тодоров 2009: 99), или сме на границата между реално и нереално¹³; наличие на репрезентиран повествовател (повествовател герой)¹⁴ на равнището на изказването, който да улесни идентификацията на читателя с персонажа под формата на „вътрешнотекстов механизъм, структурно вписване“ (То-

¹¹ „...текстът трябва да задължава читателя да разглежда света на персонажите като свят на живи хора и да се колебае между естественото и свръхестественото обяснение на описаните събития. После това колебание може да бъде усетено и у някой персонаж – така ролята на читателя в известен смисъл се поверява на даден герой и същевременно колебанието е репрезентирано, то става една от темите на творбата. [...] И накрая, важното е читателят да има определено отношение към текста: да отхвърля както „алегоричната“, така и „поетичната“ интерпретация“ (Тодоров 2009: 31 – 32).

¹² „Не всяка фикция и не всяко буквално значение са свързани с фантастичното, но всеки негов вид е свързан с фикцията и с буквалния смисъл“ (пак там: 68). Според Тодоров поне до началото на XX в. репрезентативността е определяща за една част от литературата, която се обозначава с термина „фикция“, за разлика от поезията, отричаща способността за репрезентиране.

¹³ Тодоров отчита различните пътища, по които се достига до свръхестественото, като преувеличението, буквалното възприемане на преносния смисъл и др.

¹⁴ Но едновременно с това да подсили двусмислеността в първоличното повествование, защото „речта на повествователя не подлежи на проверка за истинност, за разлика от речта на персонажа“ (пак там: 77).

доров 2009: 75). В същия текст той разгръща и функциите на фантастичното: да предизвиква реакции (страх, ужас, любопитство), да поддържа съспенс посредством особено сбита интрига и не на последно място – тавтологичната му функция: „една фантастична вселена и тази вселена няма друга реалност извън езика“ (пак там: 82), или описаното и описанието да бъдат от едно и също естество. След това Тодоров конструира две основни мрежи от теми, характеризиращи фантастичното, които сравнява с психически отклонения и нарича теми на аз (теми на погледа), свързани с психозите (в системата възприятие – съзнание), и теми на ти (теми на речта), свързани с неврозите. Първите определя като засягащи основно структурирането на съотношението между човека и света, при което човекът е обикновено пасивен наблюдател, и сред тях попадат пандетерминизмът, мултипликацията на личността, разпадането на границата между субект и обект, трансформацията на времето и пространството¹⁵. Вторите изхождат от сексуалното желание, като структурират съотношението между човека и неговото несъзнавано, но предполагат въздействие върху окръжаващия свят; сред тях се включват инцест, хомосексуалност, некрофилия, жестокост, вампиризъм, смърт, живот след смъртта или различни перверзии и крайни форми на нагона.

Мопасан организира своите фантастични разкази без излишна готическа страховитост и романтическа украса, няма безлунни нощи, нито старинни замъци, оскъдни са появите на свръхестествени същества, липсват вълшебства. При него фантастичното обикновено се крие в реалността и е само малко по-притеснително от останалите елементи, но когато засегне трезвата преценка на героя, той отстъпва пред страха и се опасява за здравия си разум. Ако използваме думите на Тодоров, той е по-близо до фантастично-странното, при което в цялата фабула събитията, които са изглеждали свръхестествени, в края получават рационално обяснение и същевременно се наблюдава свеждане на необяснимото до известни преживени факти и причини или навързването им в логическа последователност, отнасяща се до миналото.

Ако потърсим някакъв обобщен ракурс към фантастичното творчество на Мопасан, можем да открием три основни тенденции, които понякога се преплитат. Най-многобройни са разказите, третиращи темата за лудостта¹⁶, която според Тодоров е част от първата мрежа от

¹⁵ „Световите на детството, на наркотиците, на шизофрениите, на мистицизма образуват парадигма, към която принадлежат и темите на аз...“ (пак там: 126).

¹⁶ Става дума за следните заглавия, изредени в хронологичен порядък: *Le Docteur Héraclius Gloss* (Доктор Ираклий Глос), *Rêves* (Сънища), *Менует*, *Денис**, *Lui ?*

теми на погледа, и втората група заглавия, доминирани от безпокойството и страха¹⁷, които не произлизат от реална опасност и трудно се поддават на рационализиране. Най-малобройни са заглавията, интерпретиращи основно странното¹⁸ или поставящи в центъра на фабулата необяснимо или причудливо събитие (телепатия, хипноза, жестокост), а в някои от тях според теорията на Тодоров дори отсъства фантастичният елемент, защото колебанието се изгражда изцяло на рационална основа – например *Един портрет* и *За продан*. Допускането на подобно отклонение от определението на фантастичното по Тодоров е обяснимо, защото и двата разказа, както и останалите заглавия от очертаната трета тенденция, според Барон „се оцветяват по особен начин от несигурността, двойствеността и колебанието, които поддържат разказвача на ръба на естественото и свръхестественото, т.е. най-често при вибрацията на персонажите между неврозата и психозата“¹⁹ (Барон 1994: 768).

Ще избегнем целенасочено и една от централните тенденции при интерпретацията на фантастичните текстове на Мопасан, а именно особено при късните заглавия да се търси връзка със заболяването на автора, довело до полудяването му преди смъртта. Биографично психологическата линия ни изглежда слабо вероятна, защото, на първо място, всички фантастични творби спазват стриктно миметичната линия на изображение, характерна и за останалото му творчество. На второ място, фантастичните текстове не се концентрират в края на 80-те години, а са равномерно разпределени през цялата активна за белетриста декада вероятно защото той е проявявал интерес към фантастичното

(Той?), *Косата*, *Писмо от един луд*, *Един луд**, *Един случай на развод*, *Странноприемницата*, *Орла* от 1886 г., *Госпожа Ерме*, *Орла* от 1887 г., *Марсианецът*, *Приспивачката*. При заглавията на произведения непреведените на български език са посочени с оригиналното заглавие, а в скоби е предложен мой превод – С. А.-К.

¹⁷ Става дума за следните заглавия, изредени в хронологичен порядък: *Одраната ръка*, *По водата*, *Страхът* от 1882 г., *Край леглото на един покойник*, *Привидението*, *Ръката*, *Тикът*, *Страхът* от 1884 г., *Луд ли?*, *Странноприемницата*, *Нощта*, *Удавникът**, *Кой знае?* По отношение на страха и безпокойството може да се добавят и двата разказа, посветени на Орла, които тематично се вписват и в двете групи.

¹⁸ Става дума за следните заглавия, изредени в хронологичен порядък: *Магнетизъм*, *Вълкът*, *Легенда за Мон Сен Мишел*, *Коледна приказка*, *Майката на уродите*, *À vendre* (*За продан*), *Непознатата*, *Sur les chats* (*За котките*), *Мъртвата*, *Един портрет*.

¹⁹ « ... prennent leur coloration particulière par l'incertitude, l'ambiguïté, l'hésitation qu'entretient le narrateur sur la limite entre le naturel et le surnaturel c'est-à-dire le plus souvent entre l'oscillation des personnages entre la névrose et la psychose ».

без значение от етапите на развитие на сифилиса. И накрая – именно във фантастичните творби са засвидетелствани впечатляващи самонаблюдения на Мопасан, които описват с изумителна точност и непоколебима логика здравословните му проблеми, което по наше мнение отхвърля вероятността да са дело на помрачен ум. Без повече коментари по въпроса, за да не се отклоняваме от целта, само ще цитираме мнението на Рене Дюменил: „... твърдят, че Мопасан е написал творбите си, защото е бил луд. Трябва да се каже обратното: [...] той е успял да ги създаде въпреки болестта, от чиято последна фаза на лудост се е страхувал“²⁰ (Дюменил 1947: 23).

ЛИТЕРАТУРА

- Александрова-Колева 2024:** Александрова-Колева, С. Автотекстуалното повторение при Мопасан. [Aleksandrova-Koleva, S. Avtotekstualното povtorenie pri Mopasan.] // *Език, общество, култура. Сборник, посветен на 60-годишнината на проф. д.ф.н. Елена Каневска-Николова*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 2024, 390 – 400.
- Банкар 1976:** Bancquart, M.-Cl. *Maupassant conteur fantastique*. // *Archives des lettres modernes*, 1976(5), (VII), № 163.
- Барон 1994:** Baron, Anne-Marie. La description clinique et l'analyse des états-limites chez Maupassant. // *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1994/5, № 94, 765 – 773. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5651995q.image.f31>> (22.06.2022).
- Баяр 1994:** Bayard, P. *Maupassant, juste avant Freud*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1994.
- Биенвеню 1991:** Bienvenu, J. *Maupassant, Flaubert et le « Horla » : essai*. Muntaner, 1991.
- Биенвеню 1993:** Bienvenu, J. Le Horla et son double. // *Magazine littéraire*, mai 1993, № 310, 45 – 47.
- Биенвеню 1996:** Bienvenu, J. Maupassant et son double. // *L'École des Lettres second cycle*, juin, 1996, LXXXVII, № 12, 1 – 15.
- Биенвеню 2000:** Bienvenu, J. La lettre volée. // *Flaubert – Le Poittevin – Maupassant, Une affaire de famille littéraire*, Actes du colloque international de Fécamp, réunis et présentés par Yvan Leclerc,

²⁰ « ... on a dit : à cause qu'il était déjà fou, Maupassant a écrit son œuvre. Il faudrait dire au contraire : malgré la maladie dont il redoutait qu'elle aboutît à la folie, [...] il est parvenu à écrire ».

- [online], Mont-Saint-Aignan : Publications de l'Université de Rouen, octobre 2000, 23 – 46. <<https://doi.org/10.4000/books.purh.7349>> (12.05.2022).
- Биенвеню 2002 – 2003:** Bienvenu, J. Maupassant et la psychologie. // *L'Angelus*, décembre 2002 – janvier 2003, № 13, 33 – 40.
- Дюменил 1947:** Dumesnil, R. *Guy de Maupassant, l'homme et l'œuvre*, Paris : J. Tallandier, 1947.
- Мопасан 1883:** Maupassant, G. de. Le Fantastique. // *Le Gaulois*, 7 octobre 1883, 1. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k524790v/f1.item.zoom>> (6.07.2021).
- Мюра 2003:** Мюра, Л. *Клиниката на доктор Бланиш*. [Myura, L. *Klinikata na doktor Blansh.*] София: Меридиани, 2003.
- Тодоров 2009:** Тодоров, Ц. *Въведение във фантастичната литература*. [Todorov, Ts. *Vavedenie vav fantastichnata literatura.*] София: Сема РИШ, 2009.
- Фони 1994:** Fonyi, A. Genèse et censure psychique. L'exemple de Maupassant. // *L'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM)*, 1994. // <<http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/genese-et-censure-psychique-lexemple-de-maupassant/>> (17.05.2021).

Докторанти



CULTURE AND TRANSLATION IN THE BULGARIAN VERSION OF WALTER SCOTT'S *ROB ROY*

Maria Stoencheva

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

mariyastoencheva@uni-plovdiv.bg

This paper aims to provide an introduction to the reception of Walter Scott's historical novel *Rob Roy* in Bulgaria. It does so by focusing on both language and culture with the purpose of showing that translation is a complex process of conveying meaning – in this case, the focus of attention is the translation from English into Bulgarian. This happens through the discussion and comparison of selected examples from the original text and the Bulgarian translation of the novel. The main purpose of this research is to explore and present the similarities and differences between two different cultures and to show the way they interact with each other.

Key words: Walter Scott, *Rob Roy*, historical novel, culture, translation

Walter Scott's *Rob Roy* is a historical novel which is set in the Scottish Highlands during the early 18th century. It takes the reader on a fascinating journey which is full of adventure, romance and political unrest. The novel is set against the backdrop of the Jacobite Rebellion of 1715 which sought to reinstate the Stuart dynasty under James Edward Stuart, who was the son of the overthrown James II of England. Despite that, it seems like the novel is more concerned with the economic and political conditions which led to that Rebellion (Hewitt 2008: 474-475). The story is represented through Frank Osbaldistone's narration. Frank, who is a young budding poet, has a fallout with his father, William, because of his refusal to join the family business. Frank is sent to stay with his Jacobite uncle (Sir Hildebrand Osbaldistone) and his position in the family business is given to his cunning cousin Rashleigh. While living in Osbaldistone Hall, Frank falls in love with his uncle's niece Diana Vernon. Diana is supposed to marry one of her uncle's six sons so she refuses to listen to Frank's pleas. Meanwhile, Rashleigh causes tremendous damage to the business of Osbaldistone and

Tresham. Diana then decides to help Frank restore his father's honour. In order to do that, Frank goes to Scotland where he meets the infamous outlaw Rob Roy MacGregor and asks for his intervention. The mission is successful and Frank returns back home to England. In the meantime, the Rebellion breaks out. His uncle and Rashleigh die. The novel ends with Frank inheriting Osbaldistone Hall and the realization of his dream to marry his beloved Diana. I would also like to add that the character of Rob Roy in the novel and the historical figure of Rob Roy are quite different. As David Stevenson points out "[t]here are two Rob Roys. One lived and breathed. The other is a good story, a lively tale set in the past. Both may be accepted as 'valid', but they serve different needs and interests" (Stevenson 2004: 205). Scott presents the reader with a creative interpretation of MacGregor's life, by incorporating historical elements while also adding artistic flair to it. His novel undoubtedly contributed to the increased popularity of Rob Roy as a captivating figure in folk tales.

Currently, there is only one Bulgarian translation of the text, by Teodora Atanasova. For the purpose of this paper, I am going to examine and compare the 1962 edition and the 2016 edition of the Bulgarian translation to the original text. This is due to the fact that in the 1962 edition, the translation is entirely done by Teodora Atanasova, while in the 2016 edition, it is pointed out that all verses were translated by Ognyana Ivanova. The paper will predominantly focus on comparing the original text to the 1962 edition of the translation with an additional example discussing the two different translations of verses, namely Atanasova's translation from 1962 and Ivanova's translation from 2016.

Translation is often said to be a transposition of not only a specific language but also of culture. According to Bassnett and Lefevere, the study of translation can be considered as the study of cultural interaction. They see translation as a tool which can be used for rewriting or manipulation (manipulative textual processes) (Bassnett and Lefevere 2001: x). The main task of the translator is then to focus less on copying the original text and focus more on recreating the source text in order to achieve successful transmission and construction of cultures thus enabling those different cultures to interact. A good example of this is present in Chapter Two of *Rob Roy*. In the original text we have this – "A cloud of flame is something new – Good-morrow, my masters all, and a merry Christmas to you! – Why, the bellman writes better lines" (Scott 2012: 120). The Bulgarian translation is as it follows „– Облак от пламък е нещо ново! „Добро утро, господа, и весела Коледа на всички ви“ – ама нà, коледарите съчиняват по-хубави песни от тебе“ (Scott 1962: 45). Here, the lines appear in the context of

Francis being criticised by his father who has a very strong opinion about his attempts in writing verses. Here, what I would like to draw the reader's attention to is the way the word *bellman* is translated into Bulgarian. A bellman is "a man (such as a town crier) who rings a bell" (Merriam-Webster). In the 18th century they would be making public announcements in the streets. When the English-language reader encounters the word *bellman*, what they probably visualise is a person announcing something and ringing a bell in order to catch the attention of the people. Bellmen served as spokesmen for the King and were protected by law. They wore special uniforms which were very similar to the attire of the mayor and the colours of their uniforms were representative of where the bellman was from. They would start by calling "Oyez, oyez, oyez!" and end with "God save the King!" or "God save the Queen!" (cf Historic UK). Bellmen were of great importance back then because they delivered all the important news to the people, many of whom were not able to read. The Bulgarian translation of "bellman" is „коледари“, which is quite different from what a bellman does. When the Bulgarian-language reader sees the word „коледари“, what comes to mind is a group of men who gather together on the evening before Christmas, sing specific songs and visit every single house in the place where they live. They usually wear festive clothing which is typical for the occasion and according to old belief they have the power to drive away goblins, vampires and other evil creatures through their songs (cf Regional Historical Museum Burgas). Atanasova could have used „глашатай“, which is used for a person who would travel around settlements and inform residents of various events, but she did not. This could be due to the fact that the action is taking place around Christmas time and „коледуване“ is a traditional Bulgarian custom which all Bulgarians are familiar with. It is clear that the two pictures are not identical. The original text talks about an important figure in the lives of many back then, one that people relied on for the latest information. The translation describes a figure of great importance, as well. The difference is that the main duty of „коледари“ is not to keep people up-to-date with the latest news but to keep the evil spirits away and to bring joy to the people they visit, and thus preserve a long-lasting tradition. A possible advantage to this divergent imagery is that the message is intentionally adapted and in alignment with the cultural context. In this way language barriers are removed and a positive multilingual experience is generated.

Again in Chapter Two, Francis's father tells him this – "That is to say, you wish to lean on my arm, and yet to walk your own way? That can hardly be, Frank; – however, I suppose you mean to obey my directions, so far as they do not cross your own humour?" (Scott 2012: 127). The Bulgarian

translation is „– С други думи, ти искаш хем да се облягаш на ръката ми, хем да вървиш по собствения си път. Това няма да го бъде, Франк. Все пак предполагам, че възнамеряваш да се подчиниш на нарежданията ми, доколкото не противоречат на собствените ти желания” (Scott 1962: 52). To lean on someone’s arm insinuates dependency on someone, financial or moral. What Francis’s father is trying to tell him is that he can’t have both worlds – receiving financial and moral support from him and being independent, going his own way, at the same time. The Bulgarian translation „да се облягаш на ръката ми” manages to convey the original message as „облягам се на някого/нещо” which means that you are hoping for or relying on someone for help or support. Later on, the word “humour” is translated as „желания” which is an appropriate choice taking into consideration that the word also means “to agree to someone’s wishes in order to help improve that person’s mood or to avoid upsetting him or her” (Cambridge).

In his book, *The Art of Translation*, Jiří Levý makes an important point about the essence of translation and about the significant role of the translator in this process, by saying that:

A translated work is a composite, hybrid configuration. It is not a monolithic work but an interpermeation, a conglomerate of two structures. On the one hand there is the semantic content and the formal characteristics of the source; on the other hand there is the entire system of artistic features specific to the target language, contributed by the translator. (Levý 2011: 67)

With the artistic features in mind, I would like to draw the reader’s attention to several examples of verses translated into Bulgarian:

Original text	Atanasova’s translation	Ivanova’s translation
O for the voice of that wild horn, On Fontarabian echoes borne, The dying hero’s call, That told imperial Charlemagne, How Paynim sons of swarthy Spain Had wrought his champion’s fall. (Scott 2012: 119)	Копнея за звука на оня дивен рог, подет от ехото на Фонтарабия. Тоя зов на герой загиващ на Карла Велики донесе вестта, че синове поганци на мургава Испания защитника му покосиха. (Scott 1962: 44)	И сякаш чувам дивен рог да свири, подет от ехото на Фонтарабия – тъй нявга Карл Велики е дочул рога, вестта донесъл как в Испания сразили храбрия Ролан поганци. (Scott 2016: 24)

This verse is connected to The Battle of Roncevaux (778) between the Franks, who were Christian, and the Basques, who were Pagan. Charlemagne suffered a terrible defeat as the Basques won. Among those who died was Roland, who was a Frankish commander and who became a legend after his death (Rodriguez 2018). We can see that in Atanasova's translation "swarthy Spain" is translated as „мургава Испания”, which successfully conveys the emotions presented in the original, where it is obvious that Charlemagne and his hero are favoured and not the "Paynim sons". Ivanova, on the other hand translates it as just „Испания”. It could be due to the fact that she was trying to avoid the use of words that could be considered offensive today. Another difference is present in the way the word "champion" is translated. Atanasova translates it as „защитник” which is a good choice considering the fact that Roland was indeed fighting for and protecting the Franks. Ivanova goes out of her way to tell us who this champion actually is and even adds the adjective „храбър”. This addition of hers could be due to the fact that not everyone knows who this hero is and this might be a new learning opportunity for the reader. This is a good example of what Levý calls "artistic features" and how in this way the translator is able to leave their "contribution". Last but not least, I have noticed that both Bulgarian versions have the word "Paynim" translated as „поганец”. Both of these words are obsolete and both of them represent a non-Christian person, especially a Muslim. The Bulgarian word has its origin from the old Bulgarian word „поганинъ”, which means "barbarian" or "heathen" (Cyrillomethodiana). The English word has its origin from the Anglo-French "paenisme", which means "heathen" (Anglo-Norman Dictionary). The Bulgarian versions could have used a modern word like „друговерец” or „езичник”, but instead of doing so, they adhered to the original in order to convey the message and the mood as adequately as possible.

Two more examples of Levý's "artistic features" can be found in the beginning of Chapter II. The first one I would like to discuss is contained in the following lines:

Original text	Atanasova's translation
“–Brandies–Barils and barricants, also tonneaux.–At Nantz 29–Velles to the barique at Cognac and Rochelle 27–At Bourdeaux 32– (...)” (Scott 2012: 117)	– „Ракии – в бурета, бъчонки и бъчви (darils (sic), barricants и tonneaux). В Нант – 29, velles в бъчонки, в Коняк и Рошел – 27. В Бордо – 32...” (Scott 1962: 41)

This section of the verse shows the notes Frank had taken in his notebook while studying in Bordeaux, which explains the variety of French words included in it. First, I would like to discuss the way “brandies” is translated into Bulgarian. Atanasova translated it as “ракии”. Brandy originates from France and was the preferred drink of the urban middle class Frenchman during the 18th century. In Scotland, brandy was imported usually from France. It was primarily consumed by the middle class and on some occasions, by the gentlefolk (cf Whisky Magazine). Rakia, often referred to as the “fiery water of the Balkans”, is considered Bulgaria's national drink and is often said to be an important part of Bulgaria's national identity. Rakia appeared in the Balkans in the Middle Ages and it is believed that it was due to the Ottoman influence back then (cf Coldsea). Both are strong alcoholic drinks but they are not the same. Brandy is “an alcoholic beverage distilled from wine or fermented fruit juice” and requires single distillation (Merriam-Webster). It could also be made using other fruit juices. Rakia, on the other hand, could be prepared from any variety of fruit, quite often from plums and it is double-distilled. The drink provides local colour. You do not find rakia in 18th–19th-century Scotland or England. Thus, the Bulgarian reader is given the impression that a Balkan drink was part of British culture. Here, we have a clear case of domestication. Brandy was especially important in the past for its medicinal properties and its calming effect (cf Binwise). Today, it is still famous and enjoyed by many. Rakia also has medicinal properties. Many Bulgarians use it when dealing with respiratory diseases like cough and sore throat. Plum rakia, for example, is often self-administered in case of a stomach ache. In terms of gastronomy, both brandy and rakia are often paired with foods like dried fruits, such as apricots, figs and dates, and different types of strong cheese such as camembert. Last but not least, they can be combined with different types of meat, such as salami, sausage and prosciutto. Both brandy and rakia are consumed as part of the so-called “social drinking” culture which is an inevitable part of many people's daily routines and habits. Next, I would like to discuss the way “barils”, “barricants” and “tonneaux” are translated into Bulgarian. Atanasova translated them as “бурета”, “бъчонки” and “бъчви”. In terms of capacity, tonneaux is the biggest and barrique is the smallest. The tonneaux is traditionally made of wood, such as oak, and is intended for storing wine, beer and other alcoholic beverages. It has two openings and is typical for West France, specially the Bordeaux area. Its capacity could range from 560-1005 litres. The baril or barrel, comes next in terms of size with a capacity of about 228 litres. The smallest one is the barricant or barrique, which is a small wooden barrel with an approximate capacity of

225 litres and is primarily used for maturing wines (cf Fattoria di Montemaggio). Atanasova's choice to use "бурета", "бъчонки" and "бъчви" as the Bulgarian translation makes sense because in terms of size they follow the same order, going from "бъчва" as the biggest one to "бъчонка" as the smallest one in size (cf Tsvetkov 2006: 209). They are all made out of wood and used for storing and maturing wine. Wine is important for both French and Bulgarian. Wine is important for several reasons. One of them is connected to trade and export. It is also part of an old tradition of wine-making and drinking which is a source of great pride for both French and Bulgarian. Wine is considered France's "totem-drink" which makes it even more special. While the Bulgarian "totem-drink" is rakia, wine is a close second. Taking all of that into consideration, it is safe to say that Atanasova's choice was a good one and that she managed to successfully implement what Levý calls "artistic features".

The second example that I would like to discuss can be found here:

Original text	Atanasova's translation
"Linens–Isingham–Gentish–Stock-fish–Titling–Croplung– Lub-fish. You should have noted that they are all, nevertheless to be entered as titlings.– How many inches long is a titling?" Owen, seeing me at fault, hazarded a whisper, of which I fortunately caught the import. "Eighteen inches, sir."– "And a lub-fish is twenty-four–very right (...)" (Scott 2012: 117)	– Платна: изингамски и гантски. – Сушена треска: титлинг, кроплинг, лъбфиш. "Трябваше да отбележиш, че те понякога минават всички като титлинги. Колко цола средно е един титлинг?" Виждайки ме натясно, Оуън се осмели да ми подсказе и аз се възползувах от помощта му. – Осемнадесет цола. – А един лъбфиш е 24 цола. Така. (Scott 1962: 41)

This is the continuation of the notes included in Frank's notebook. What I would like to discuss from this section are the way different types of fish are translated into Bulgarian and also how the word "inches" is translated. Starting with the different fish species, what I have noticed is that Atanasova begins by defining the category of "stock-fish" which is translated as "сушена треска". What comes next are the different types of stockfish, namely "титлинг", "кроплинг" and "лъбфиш". A stockfish is "cod or

similar fish that is dried without salt” (Oxford Learner’s Dictionary). There are other types of stockfish, such as pollock, haddock or ling but cod is the most common one (cf Cargo Handbook). This makes Atanasova’s choice to translate it as “сушена треска” appropriate but also interesting. Interesting in the sense that the type of fish listed after that are not all a variety of cod but an inferior kind of stockfish. I am inclined to believe that her choice is based on her knowledge and awareness of the fact that most Bulgarians are not familiar with them and not so knowledgeable when it comes to the different types of stockfish unless it is their occupation or field of interest. This could also prove helpful in understanding why she decided to translate the different types of stockfish the way she did. In Bulgarian there is no such fish as “титлинг”, “кроплинг” or “лъбфиш”. In fact, “titling”, “cropling” and “lubfish” are all obsolete forms. Titling comes from old Scottish and it means “small stockfish” (Dictionaries of the Scots Language). Cropling comes from Middle Dutch and Middle Low German and it means “an inferior kind of stockfish” (Middle English Dictionary). Same goes for lubfish which is also “a kind of stockfish” (Dictionaries of the Scots Language) and also obsolete. What is important to be mentioned here is that the sea is of great importance for the Scottish and they are inextricably connected to it. This could possibly be due to the fact that it provides them with food, energy and job opportunities. It is also important from a mythological point of view. There are numerous myths surrounding sea monsters and the so-called Selkies who are “mermaid-esque figures, beautiful women of the sea that wear seal skins” (Scottish Maritime Museum). For the Bulgarians the sea is not of such great importance as it is for the Scottish people. Most Bulgarians are not that knowledgeable about the sea and the different types of fish. This makes me believe that Atanasova had used this exact strategy on purpose. When translating she must have considered the different options she had. She could have decided to replace the unknown with the familiar which would have been a good choice. A possible issue here is the fact that there is no exact equivalent for these specific types of stockfish in Bulgarian. With most of them being obsolete, it would have made it even more difficult to translate. Another option would have been to preserve the foreignness to a certain degree and present the reader with the opportunity to explore and learn something new. And foreignization is the strategy I believe she decided to use. The other thing I would like to discuss is her choice regarding the translation of the word “inches” into Bulgarian. It is translated as “цолa”. The word “цол” comes from the german “zoll” which has several meanings, one of them being an “inch” (Cambridge). A “цол” is a unit of measurement used to measure

lengths and distances. It is specifically used to denote pipe diameters and is equal to 2,6 cm or 26 mm (cf *Rechnik na savremenniya balgarski knizhoven ezik*). It is in accordance with the metric system and the English unit of measurement “inch” which is equal to 25.4 mm (cf *Britannica*). The inch is also used for measuring lengths and distances. In this case, the measurements that are described are connected to the size of the different types of fish and more specifically to the lengths of their bodies. When a Bulgarian person hears the word “цол”, the first thing that comes to mind is probably the diameter of pipes rather than the length of fish. When trying to imagine how big a fish is, the Bulgarian person, especially those who enjoy fishing, would first think of the length and the weight of the fish. From today’s perspective one could easily translate the word “inch” as “инч” because in a globalised world foreign units of measurement are easy to look up and have flooded Bulgarian discourse. Back in the 60s, the situation was much different. Bulgarians predominantly studied Russian and French as a foreign language. Perhaps Atanasova had decided to replace the unknown with the familiar and thus translated “inch” as “цол” because it would be a lot easier for the average Bulgarian reader to understand what she meant. And yet people would hardly imagine this to be the length of the fish and would rather imagine it as diameter.

The main purpose of this study was to explore and present to the reader a visual comparison between the original text and the 1962 Bulgarian translation of the novel *Rob Roy*. It does so by specifically emphasising language and culture and how two different cultures can interact. Relevant theoretical frameworks, such as Bassnett and Lefevere’s theory, which presents translation as a study of cultural interaction, provided support for each of the examples that were given. Also of substantial importance is Jiří Levý’s theory, which talks about the significant role of the translator and their contribution in the form of what he calls “artistic features.” The Bulgarian translation of *Rob Roy* is an excellent example of how important both skills and knowledge are when it comes to successfully merging different cultures and allowing them to interact with each other. Language and culture are inextricably connected, and by further exploring them, one can be presented with the opportunity to expand their language horizon and to be able to appreciate the beauty of different cultures and tongues.

REFERENCES

- Bassnett, Lefevere 2001:** Bassnett, S., Lefevere, A. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Wiltshire: Cromwell Press, 2001.
- Hewitt 2008:** Hewitt, D. Afterword. // *Rob Roy: The Edinburgh Edition*. Ed. by D. Hewitt. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Levý 2011:** Levý, J. *The Art of Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- Rodriguez 2018:** Rodriguez, V. Roncesvalles. // *Encyclopedia Britannica*. Nov. 2018. <<https://www.britannica.com/place/Roncesvalles>> (10.12.2024).
- Scott 1962:** Скот, У. *Роб Рой*. [Scott, W. Rob Roy.] София: Народна култура, 1962.
- Scott 2012:** Scott, W. *Rob Roy: Collins Classics*. Glasgow: William Collins, 2012.
- Scott 2016:** Скот, У. *Роб Рой*. [Scott, W. Rob Roy.] София: Изток-Запад, 2016.
- Stevenson 2004:** Stevenson, D. *The Hunt for Rob Roy: The Man and the Myth*. Edinburgh: Birlinn, 2004.
- Tsvetkov 2006:** Цветков, И. Към историята на винарството и съдовете за винопроизводство в сухиндолския винарски център. [Tsvetkov, I. Kam istoriyata na vinarstvoto i sadovete za vinoproizvodstvo v suhindolskiya vinarski tsentar.] // *Общуване, душевност и всекидневие*. Велико Търново: Великотърновски университет „Св. Св. Кирил и Методий“, 2006, 206 – 217.

ONLINE DICTIONARIES AND SOURCES

- Anglo-Norman Dictionary** <<https://anglo-norman.net/entry/panisme>> (10.12.2024).
- Binwise** <<https://home.binwise.com/blog/health-benefits-of-brandy#:~:text=Brandy%20in%20particular%20is%20very,it%20acts%20like%20an%20expectorant>> (10.12.2024).
- Britannica** <<https://www.britannica.com/topic/Imperial-unit>> (10.12.2024).
- Cambridge Dictionary** <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/humor>> (10.12.2024).
- Cargo Handbook** <[https://www.cargohandbook.com/Codfish_\(Stockfish\)#:~:text=Cod%20is%20the%20most%20common,of%20dried%20fish%20have%20evolved](https://www.cargohandbook.com/Codfish_(Stockfish)#:~:text=Cod%20is%20the%20most%20common,of%20dried%20fish%20have%20evolved)> (10.12.2024).

- Coldsea** <<https://coldsea.eu/en/blog/post/bulgarian-rakia-drink>> (10.12.2024).
- Cyrillomethodiana** <https://histdict.uni-sofia.bg/dictionary/show/d_06538> (10.12.2024).
- Dictionaries of the Scots Language** <<https://www.dsl.ac.uk/entry/dost/titling>> (10.12.24).
- Fattoria di Montemaggio UK** <<https://www.montemaggio.co.uk/blogs/news/difference-between-large-barrel-tonneaux-and-barriques>> (10.12.2024).
- Historic UK** <<https://www.historic-uk.com/CultureUK/The-Town-Crier/>> (10.12.2024).
- Merriam-Webster** <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/bellman>> (10.12.2024).
- Middle English Dictionary** <<https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary/MED10437>> (10.12.2024).
- Oxford Learner's Dictionary** <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/stockfish>> (10.12.2024).
- Regional Historical Museum Burgas** <<https://www.burgasmuseums.bg/bg/encdetail/koledari-300?>> (10.12.2024).
- Scottish Maritime Museum** <<https://www.scottishmaritimemuseum.org/here-be-monsters-sea-monsters-of-scottish-folktale-by-shelby-judge/#:~:text=It's%20Selkies%20who%20are%20mermaid,skin%20to%20keep%20her%20imprisoned>> (10.12.2024).
- Whisky Magazine** <<https://www.whiskymag.com/articles/scotland-and-whisky-the-real-story/>> (10.12.2024).
- Rechnik na savremenniya balgarski knizhoven ezik** (Речник на съвременния български книжовен език) <<https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/%D1%86%D0%BE%D0%BB/>> (10.12.2024).

**MEMORIES OF CHILDHOOD
AND THE PHENOMENOLOGY OF THE SOCIAL ACTION
IN *LITTLE DORRIT* BY CHARLES DICKENS**

Kristina Yassenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

kristinayassenova@uni-plovdiv.bg

In the present paper, I will analyse Dickens's novel *Little Dorrit* while focusing on the child's consciousness of time. The main critical paradigm to be employed is Schutz's phenomenology of social action, which is to be modified into a phenomenology of the literary social action. Such an analysis, which is not divorced from the frame within which the different social actions take place (namely, a literary work that presupposes indirect procedures of the consciousness, and a double removal from the authenticity of events), could bring us a little bit closer to the purpose of the current study: the understanding of how the child's consciousness of time functions within Dickens's novel.

Key words: childhood, phenomenology of social action, Dickens, Alfred Schutz, *Little Dorrit*

For I experience my duration as a uni-directional, irreversible stream and find that between a moment ago and just now I have grown older. But I cannot become aware of this while still immersed in the stream.

(Schutz 1967: 47)

In the present research, I will peruse some selected moments from Dickens's novel *Little Dorrit* (1855-7) while focusing on the child's consciousness of time, which is often tinged with pastness and presented as memory. The main critical paradigm I am going to use is that of the German sociologist Alfred Schutz (1899-1959). His work *The Phenomenology of the Social World* (1967) is particularly suitable because it applies phenomenology to the analysis of the social world and social action. In it he tries to prove that "the problem of meaning is a time problem – not a problem of physical time,

which is divisible and measurable, but a problem of historical time” (Schutz 1967: 12). Meaning is a key term when it comes to the interpretation of literary works which are both being shaped and are shaping the society we live in.

We could argue that Dickens’s fictional world has many things in common with Schutz’s platform of phenomenological analysis of the social world. For instance, many literary critics have observed the tendency of Dickens’s descriptions to present his characters through their outward appearances and not through deep psychological dissections of their emotions. Their emotions become visible to the reader through their actions, facial expressions, visual appearances, or different possessions of theirs. Robert Lougy tells us that in Dickens’s works “the past, however ancient, makes its presence felt in the shapes and forms of our actions and social practices” (Lougy 2009: 406), and Stephen Zweig notes that “His [Dickens’s] imagination is physical, visual, and is, therefore only competent to deal with the emotions and types appertaining to the earthly sphere” (Zweig 1930: 79). Thus, Dickens describes his characters not through labyrinthine psychological quests for their metaphysical soul lives because he can observe “the corporeal expressions of the soul” (cf. Zweig 1930: 77) of his characters phenomenologically through different tokens that are visible.

The keen focus on the corporal and the material sometimes causes inexplicable and illogical situations that are not clarified by the narrator. The reader could easily overlook these discrepancies because, as Sir Arthur Quiller-Couch posits, Dickens is loved not because of his plots but because of his characters (cf. Quiller-Couch 1927: 38). Dickens’s characters hardly would have been that memorable if it were not for the phenomenological relationship with the objects they had and which they presented to the reader’s mind. All the lifeless, at first glance, objects presented in Dickens’s novels are complexly interweaved with the consciousnesses of his characters. To prove his statement that Dickens’s characters are more important than his plots, Quiller-Couch shares his own reading experience of *Little Dorrit*: “...yet, and often as I have read that tale, I should be gravelled if asked, at this moment, to tell you just what was the secret of the old house, or just what Miss Wade and Tattycoram have to do with the story. Somehow, in retrospect; such questions do not seem to matter” (Quiller-Couch 1927: 39). This is an example of a discrepancy in Dickens’s logic because the secret and the mysterious noises in the house remain unsolved and unexplained.

Richard Dunn comments that “Dickens suggests aspects of personality by connecting his characters to external objects or creatures” (Dunn 1965: 790). We can see that it is already noted how Dickens makes the stream of the consciousness of time visible through different outward markers in social

actions or interactions which take place in his novels. Georges Poulet, who investigates human time throughout the different centuries observes that the visibility of time was a characteristic trait of the whole period: “Never so much as in the nineteenth century had time appeared to be perceptible to the eyes of the spirit and assimilable by thought” (Paulet 1956: 32). I think that with Schutz’s help we are going to deepen the understanding of Dickens’s techniques of making the child’s consciousness of time visible.

The spectral approachability of temporality

From the beginning of the novel *Little Dorrit*, Dickens approaches the matter of temporality in a ghostly, or hauntological manner, by presenting to us a spatiotemporal construct through its absence. The author tells us that the Marshalsea prison, which is a key literary space in the novel, is now defunct. However, the shadows of the past lurk beneath its resounding stony stillness. It is a literary space, but it is a real space also, a space in which Dickens’s father was disgraced by being punished, alongside with his family, for performing one of the greatest sins in Victorian England – lack of prudence. This space also is a site of memory, a place which unites “life and death...temporal and eternal...the collective and the individual, the prosaic and the sacred, the immutable and the fleeting” (Nora, et. al. 1996: 15). The real site of memory becomes a literary site of memory because Dickens activates one of the main abilities that characterise sites of memory: “the ability to resurrect old meanings and generate new ones along with new and unforeseeable connections” (Nora, et. al. 1996: 15). Therefore, in the story about the prison, we will see the resurrected, but also changed, and by such means, extant “the crowding ghosts of many miserable years” (Dickens 1994: vi). Years which are deplorable not only to Little Dorrit and her father but also to Dickens and his father whose freshly gained and freshly lost aspiration to gentility caused a great social wound in Dickens’ family history (cf. Snow 1978: 73-74). Here the word “years” could be interpreted as a synecdoche of time. These years will include events, people, relationships, conflicts, and changes of circumstances, but all of these things will be placed within something which is already past and, consequently, could be “haunted”. This includes the child’s consciousness of time in this particular novel.

Little Dorrit

The title leads the reader to believe that the whole story is going to be about a child. However, Little Dorrit’s childhood seems to be non-existent. The only thing that relates her to childhood is her physical belittlement and

she naturally develops a strong friendship and probably falls in love with the only person who could both see and treat her as a child, Arthur Clennam. Little Dorrit is not a child anymore, but she cannot escape the childhood years because they continue to ferment within her repressed, unlived, dead but not buried.

She, quite literally, occupies the narrowest places in the novel. First, she is introduced through Arthur's view who sees her occupied with her needlework in a shadowy corner of his mother's room. Then, she gets presented to us through the words Affery uses to describe her to Arthur: "Oh! She? Little Dorrit? **She's nothing; she's a whim of – hers**" (Dickens 1994: 40, emphasis added). Little Dorrit is set out as "nothing" and as a mere "whim" of Arthur's mother. With such words, she is diminished almost to nonexistence. When Arthur can observe Little Dorrit himself, we find a description made through his own eyes. The things that make Little Dorrit seem like a child in Arthur's eyes are her "diminutive figure, small features, and slight spare dress" (Dickens 1994: 52). She is two-and-twenty and her face is not childish as we can gather from the text: "Not that her face was very youthful, for in truth there was more consideration and care in it than naturally belonged to her utmost years" (Dickens 1994: 52). Carey observes that fictional children who are not, biologically speaking, children anymore but are represented as being small are "purely an adult amenity": "Being small but adult they are strictly dwarfs – antiseptic, expurgated dwarfs, purged of all the features which make child psychology offensive to the adult mind" (Carey 1973: 136). In other words, they are idealised, being endowed with the imaginative consciousness of the child but deprived of its egocentricity. Carey continues his thought in the following way: "As dwarfs, they have close affinities with the modern garden gnome. The gnome has no psychology at all, so can be a perfectly trouble-free recipient of an adult love" (Carey 1973: 137). We may also say that they are trouble-free recipients of the mistakes and the griefs of the adults. This is so, because Little Dorrit inherits her parent's sufferings and punishments without inheriting his erroneous nature.

The two reasons why Arthur sees Little Dorrit as a child are her light and fragile figure and her demeanour while she is surrounded by people who are older than her. When she finds herself in the company of Mrs. Clennam, Arthur and Affery, the author through Arthur's voice describes her presence in the following way: "...but she was so little and light, so noiseless and shy, and appeared so conscious of being out of place among the three hard elders, that she had all the manners and much of the appearance of a subdued" (Dickens 1994: 52). Little Dorrit's minute body being in tune with the way

she behaves constitutes the thing which Schutz calls “a field of expression” (Schutz 1967: 22). The ways one’s behaviour changes while being among different people play the role of “indications of the other person’s inner life, for his body is no mere physical object, like a stick or a stone, but a field of expression for the life-experience of that psychophysical unity we call the other self” (Schutz 1967: 22). An important clarification on the part of Schutz is that we shall not consider only the mere body as a “field of expression” but also “every action of the other person” (cf. Schutz 1967: 22). Little Dorrit is both looking and acting as a subdued child, and she is actually subdued. On the backdrop of Schutz’s idea, we could say that Dickens constructed his character so that her narrowed prison-child time-consciousness could be observed and manifested in the way she looked. There is something like a complete overlapping of her inner subjective life and her outward appearance. The outward appearance is channelling the phenomenological consciousness to the visible world. Hence, consciousness assumes visibility through the different actions performed by the characters and their social implications and interpretations.

This is most obvious in the scene when Little Dorrit and Maggy visit Arthur Clennam. He feels bad because he has no fire in his room and he observes that Little Dorrit is scantily clothed: “‘And you are —’ He was going to say so lightly clad, but stopped himself in what would have been a reference to her poverty, saying instead, ‘And it is so cold’” (Dickens 1994: 167). Here we could see how consciousness, or being conscious of a certain social exchange of meaningful actions imprints its interpretations and meanings on the actions themselves and on the bodies. Little Dorrit’s clothes are an indicator of her poverty and social position. Arthur anticipates an interpretation of his words which might be offensive to Little Dorrit and that is why he hushes himself up and changes the direction of his speech act by shifting the focus to the cold weather. So, he first observes the “bodily behaviour” of Little Dorrit and then he places it “within a larger context of meaning” (Schutz 1967: 27). Thus, the “objective context of meaning” (Schutz 1967: 27) of Little Dorrit being lightly dressed and the “subjective context” (Schutz 1967: 27) of being dressed in this way because she cares for the other people who do not care for her, intersect. The “Children’s poet” James Whitcomb Riley, who was greatly influenced by Dickens, similarly, in one of his poems, turns a piece of clothing into both a field of expression and a site of memory. He is reflecting on and describing a child’s little coat which becomes an emblem of the memory of childhood:

And the pockets – homes were they
Of the little hands that play
Now no more – but, absent, thus
Beckon us. (Riley 1891: 52, III. XLIV-XLVIII)

The coat becomes a bearer of identity and an outward marker of the child's consciousness of time. Pockets become homes and the absence of the diminutive body of the child enhances the presence of the lost childhood as the little dress of Little Dorrit enhances the lack of protection she feels.

Another action that could be interpreted in the light of Schutz's idea of the body as a field of outward expressions of the inner world of a person is Little Dorrit's trying to hide her threadbare shoes when Arthur beholds that her feet are cold. Vision, observation and refraction are the faculties of Dickens's writing technique that Stefan Zweig praises most. He says about the English writer: "his memory and his keenness of perception are like a photographic plate which, in the hundredth part of a second fixes the least expression, the slightest gesture and yields perfectly precise negative" (Zweig 1930: 76). After the keen observation, he refracts the image of the reality being observed and turns this image into a caricature, or into a symbol (cf. Zweig 1930: 76). Zweig deduces that the author trained and further developed his capacity of writing in a visionary style because of the working positions he occupied, and mainly the positions of a parliamentary reporter for a newspaper and a shorthand writer: "So in later days as an author he invented a kind of shorthand to reality, consisting of little signs instead of lengthy descriptions, an essence of observation distilled from the innumerable happenings of life" (Zweig 1930: 76). Arthur (with the keen eye of the author himself) perceives that Little Dorrit does so not because she is somehow ashamed of her poverty but because people might think that her father is to blame for that: "Little Dorrit had a misgiving that he might blame her father, if he saw them [the shoes]; that he might think, 'why did he dine to-day, and leave this little creature to the mercy of the cold stones'" (Dickens 1994: 167). Her actions speak volumes of how strong her self-denial is in her attempt to defend, even with some little gestures, the false genteel image of her father.

Arthur even could understand how without saying a word, simply by the gesture of concealing her shoes from his view, she is fighting against the rightful thoughts undermining Mr. Dorrit's undeserved reputation as a caring father: "She had not belief that it would have been a just reflection; she simply knew, by experience, that such delusions did sometimes present themselves to people. It was a part of her father's misfortunes that they did" (Dickens 1994: 167). The omniscient narrator who sees through Arthur's viewpoint seems to have direct access to Little Dorrit's subjective

experiences even when Little Dorrit is not objectifying them by means of using words. If there is an intense objectification of the poverty and the fragility of Little Dorrit, it comes from the author who makes the consciousnesses of Amy and Arthur porous and unites the thoughts of his two characters in order to objectify the immediacy of their subjective experiences. Therefore, such a form of complete nakedness of one's internal experiences might be considered illusory because it is mediated by the consciousness of the author. Schutz doubts whether we are capable of directly perceiving subjective experiences and motives (Schutz 1967: 24) which shows that Arthur noticing and interpreting Little Dorrit's action in its "real" subjective meaning could be misleading.

The subjective experiences are determined by "epistemic attitude" which according to Schutz "cannot be determined by direct observation" (Schutz 1967: 26). He says that objective meaning is only the basis that indicates that there is a subjective, or motivational meaning (cf. Schutz 1967: 30-31), but this subjective meaning is accessible only to "the actor himself", namely, to the one who performs the act, who, in our case, is Little Dorrit. The onlookers of the subjective meaning which is being objectified by a certain actor could have subjective meaning only of the way they themselves experience subjectively the objectified experiences of the actor being observed (cf. Schutz 1967: 32). Therefore, Arthur could have only his own subjective experiences about Little Dorrit's objectified subjective experiences, but he is not able to have her subjective experiences in a direct way because he cannot be her.

When the direct observation cannot give us the phenomenological content of a certain social act or social relationship then one's consciousness of time assists us with the processes of interpreting and understanding: "Motivational understanding requires instead a certain amount of knowledge of the actor's past and future" (Schutz 1967: 27). Arthur is enabled to understand Little Dorrit's motives first, because he is related to her through the consciousness of the author and second, because he knows her story, he is familiar with her past and he can imagine what kind of future she might have bearing in mind her present and past existence. These examples of Little Dorrit's description as having a small body, of her clothing and the hiding of her shoes show us how the body, the actions and the objects entangled to the actions could reflect particular states of consciousness: "It is permissible to refer to the body as a field of expression to the extent that bodily changes can regularly be interpreted as the subject's inner consciousness "coming to expression"" (Schutz 1967: 23). And Dickens very diligently observes this phenomenology of the, in our case, *literary*

social action in his descriptions of the interaction between Little Dorrit and Arthur Clennam. All these things manifest themselves in Arthur's feeling that Little Dorrit lacks the protection of her father:

So diminutive she looked, so fragile and defenceless against the bleak damp weather (...) that he felt in his compassion, and in his habit of considering her a child apart from the rest of the rough world, as if he would have been glad to take her up in his arms and carry her to her journey's end (Dickens 1994: 173).

The very look of Little Dorrit is the thing, the narratological tool, through which we could see and interpret her interactions with the world. Her bodily appearance seems to be an emblem of her past, her present, her future, her inner life and how she feels about herself and also how others feel about her and how they perceive her.

Little Dorrit's Birth

In the sixth chapter, in a retrospection, the author leads us thirty years back in time before the narrative at hand. When the author introduces a part of the Dorrits' family prehistory and how the father found himself in the Marshalsea prison for debtors with his wife and two kids, he commences Little Dorrit's story with her birth. She is born on a hot summer day, with many flies around and her birth is assisted by a surgeon who is "an old jail bird" (Dickens 1994: 63), who wears very dirty and shabby clothes and is half-drunk with brandy (cf. Dickens 1994: 63). Not to forget the place in which such an unusual birth is taking place – a tiny room in the Marshalsea prison for debtors. Eight years after the birth of Little Dorrit, her mother dies, and she becomes an orphan. She is motherless and symbolically fatherless because her father is more the Father of the Marshalsea than the father of Amy Dorrit. Amy is born but she seems to be leading a womb-like existence, her horizons being suffocated by the heavy prison walls.

Even though she is free to leave the prison gates whenever she wants, she always goes back considering it as her only home. She becomes "the child of the Marshalsea" (Dickens 1994: 68) and moreover, she becomes a tradition: "The baby whose first draught of air had been tintured with Doctor Haggage's brandy, was handed down among the generations of collegians, like the tradition of their common parent" (Dickens 1994: 68). The ritualistic and ironical overtones that accompany this description mix the mundane with the transcendent. Traditions are meant to be preserved over time. Therefore, the time of Little Dorrit is determined to be connected with the time of the ritual. She has to preserve and identify with the role of

a child until the ritual is forgotten by the community that performs it. There is something both poetical and tragic in such ritualistic drunkenness intermingling with the first breath of her existence. One breath, another little gesture, appears to bear confusing signals about Little Dorrit's life because the figure of the doctor seems like a caricature of a doctor. However, this caricature is assisting the birth of Dickens's protagonist. The event is solemn, the participants are drunk, and the description tastes both as a caricature and as a tragedy, and, of course, as brandy.

The Unreality Beyond the Prison Walls: Little Dorrit Leaving Her Home

The only reality for Little Dorrit is represented by poverty and the Marshalsea prison. Now, we will examine how even when she travels, she is not able to develop and learn new skills and experiences. Even when she tries, some minute details bring her back to the prison, which is her dear childhood home. While she is travelling at her carriage and new horizons open in front of her, she shatters this reality to pieces in order to see Marshalsea in her wakeful dreams: "All that she saw was new and wonderful, **but it was not real**; it seemed to her as if those **visions of mountains** and picturesque countries might melt away at any moment, and the carriage, turning some abrupt corner, bring up with a jolt at the old Marshalsea gate" (Dickens 1994: 463, emphasis added). All these new stimuli from the outside world seem unreal to her because they are foreign to her perceptions about the world and in her past, they have not even occupied her dreams.

When Little Dorrit is in Italy and thinks about Maggy and about the old scenes, she leans upon the balcony and imagines that the water underneath her balcony "might run dry, and show her the prison again, and herself, and the old room, and the old inmates, and the old visitors: all lasting realities that had never changed" (Dickens 1994: 467). The mountains and the water, the travelling and all things connected with freedom are like an unreal world to Little Dorrit, because it is a world of perpetual change. When a person travels many different views pass through their consciousness and none of them remain in it for more than a second. Even if the passenger closes their eyes in order to preserve the picture in their consciousness, the picture would not stay for long and would perish at the first opening of the eyes, because different views are still going to be moving and changing incessantly overwhelming and flooding the vision with the impossibility which a person faces to grasp all of them and to make them part of their

memory. In Schutz's terminology we could say that the prison for Little Dorrit has turned into an ideal object, an ideal constitution, or schemata, of her consciousness which has an "objective meaning" and could be regarded as "meaningful in itself" (cf. Schutz 1967: 36). While the prison is her utmost reality, the world of freedom or the world outside the prison for her appears as a world which is not complete and not self-sufficient: "world that is being constituted, never completed, but always in the process of formation, it points back to the most basic fact of my conscious life, to my awareness of the actual ongoing or passage of my life" (Schutz 1967: 36). So, Little Dorrit's world switches from one of being to one of becoming: "not a world of being, but a world that is at every moment one of becoming and passing away—or better, an emerging world" (Schutz 1967: 36). She has to grow up in this world, she has to be educated by Mrs. General to become a lady, she has to be reminded by her father that she has to marry just like her sister Fanny and her prison-like consciousness of time seems to riot bitterly against these facts of existence. That is why Little Dorrit begs Arthur to call her "Little Dorrit" and that is why she imagines herself still as a child. The fluid and decentralized formlessness of the water and the amorphous heaps of confused images blending into one another in the process of travelling form a wholly new spatiality to Little Dorrit's consciousness of time which spatiality is so different from the walls, the darkened rooms and the narrow corners she was used to in her life before becoming a rich man's daughter. Amy's inner consciousness is imprisoned, and she projects the inner imprisonment onto everything around her.

Little Dorrit's Self Perception

We might also argue that Little Dorrit's child consciousness of time is authentic, at least in her own perspective. In the second letter she writes to Arthur, she says: "Do you know that since the change in our fortunes, though I appear to myself to have dreamed more than before, I have always dreamed of myself as very young indeed!" (Dickens 1994: 554). She thinks of herself as if she was still a little child. And her childhood is always associated with the prison: "I have often dreamed of myself as back there, seeing faces in the yard little known, and which I should have thought I had quite forgotten; but, as often as not, I have been abroad here – in Switzerland, or France, or Italy – somewhere where we have been – yet always as that little child" (Dickens 1994: 554). She also discloses to Arthur: "But I have not grown out of the little child in the thinking of it" (Dickens 1994: 554). The reason why she loves such an atmosphere is because it could let her fall in a state

of helplessness and lack of change: “So dearly do I love the scene of my poverty and your kindness. O so dearly, o so dearly (Dickens 1994: 555). One might doubt whether after marrying Arthur at the end of the novel Little Dorrit is going to love him as Amy Dorrit, in other words, as a woman, or whether she is going to finish her image of a character with an Electra complex and she is going to love Arthur as a child loves her father.

If we go back to the moment after Little Dorrit and Maggy pay a visit to Arthur Clennam, we are going to witness an action that is even more symbolic in terms of time’s visibility. While Little Dorrit and Maggy are waiting for the prison gates to be opened, the sexton sees them and observes that they are cold and tired and invites them to have some rest in the vestry until the prison opens its gates. The sexton tells Little Dorrit that she is one of the “curiosities” in the birth Register in the church (cf. Dickens 1994: 176). He wants to make Little Dorrit’s repose comfortable and that is why he positions the burial volume under her pillow accompanying his act with the comment: “But what makes these books interesting to most people is – not who’s in ‘em, but who isn’t – who’s coming, you know, and when. That’s the interesting question” (Dickens 1994: 177). Then the young girl falls asleep immediately “with her head resting on that sealed book of fate, untroubled by its mysterious blank leaves” (Dickens 1994: 177). This moment seems to be bearing an important encoded message within it because Dickens decided to end his novel particularly with the image of the same sexton and a third volume – the volume of marriages: “Her birth is in what I call the first volume; she lay asleep on this very floor, with her pretty head on what I call the second volume; and she’s now a-writing her little name as bride, in what I call the third volume” (Dickens 1994: 826). These three volumes contain three main stages, or events in the life of a human being and they are birth, marriage and death. These are also stages of development. They could be interpreted in the realm of the temporal structure of the phenomenology of the social action which Schutz describes: “The meaning of my action consists not only in the experiences of consciousness I have while the action is in progress but also in those future experiences which are my intended action and in those past experiences which are my completed action” (Schutz 1967: 39). These volumes symbolically unite the past, the present, and the future of Little Dorrit’s life while she is unaware of this and while she is in the passive condition of sleeping. This could be understood as a moment in which Dickens shows us how unaware of their development and their “participation” in the world of the adults Dickens’s characters are.

Carlisle states the following about the ending: "It is an obvious parody of the conventional narrative pattern which opens with a birth in the first volume and ends with a marriage in the final volume" (Carlisle 1975: 195). However, Dickens's novel consists of two volumes. One explanation of this might be his dislike of adulthood. We could take a look at a part of Zweig's thoughts about this case which will help us elucidate this statement: "...he is reluctant to launch his darlings into life; and he never guides them onward into adulthood where they would become commonplace, jaded elders. He bids them farewell as soon as he has to lead them to the altar, to marriage; when all perils have been overcome, and they have entered the quiet haven of comfortable existence" (Zweig 1930: 88). Perhaps Dickens is scared to see the children, the childish and the childlike disappear from the hearts of his heroes. He dreads their development, but he acknowledges that he is powerless to block it. The only way out of this predicament is to abandon them. Thus, his readers and he will remember only their childhood and will not see them corrupted.

In conclusion, we could say that the way Little Dorrit objectifies her consciousness through social actions, her perception of the world outside the prison walls, and her self-perception all underline that her growth has happened almost without herself participating consciously in it. Her consciousness of time could be considered as a child's consciousness of time not only because she is physically "little" but because she is perceived and remembered as "Little Dorrit".

REFERENCES

- Carey 1973:** Carey, J. *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*. London: Faber & Faber, 1973.
- Carlisle 1975:** Carlisle, J. "Little Dorrit": Necessary Fictions. // *Studies in the Novel*, Vol. 7, No. 2 (summer 1975), John Hopkins University Press, 1975, 195 – 214.
- Dickens 1994:** Dickens, Ch. *Little Dorrit*. England: Penguin Books Ltd, 1994.
- Dunn 1965:** Dunn, R. J. "David Copperfield": All Dickens Is There. // *The English Journal*, Vol. 54, No. 9 (Dec., 1965), 789 – 794.
- Lougy 2009:** Lougy, R. "Dickens and the Wolf Man: Childhood Memory and Fantasy in *David Copperfield*". // *PMLA*, Vol. 124, No. 2 (Mar., 2009), 406 – 420.

- Nora et. al. 1996:** Nora, P. et. al. *Realms of Memory: The Construction of the French Past*. Vol. I Conflicts and Divisions. Trans. by A. Goldhammer. NY: Columbia University Press, 1996.
- Poulet 1956:** Poulet, G. *Studies in Human Time*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1956.
- Quiller-Couch 1927:** Quiller-Couch, A. *Charles Dickens & Other Victorians*. Cambridge University Press, 1927.
- Riley 1891:** Riley, J. W. *Rhymes of Childhood*. Indianapolis: The Bowen-Merrill Co, 1891.
- Schutz 1967:** Schutz, A. *The Phenomenology of the Social World*. Translated by George Walsh and Frederick Lehnert. Northwestern University Press, 1967.
- Snow 1978:** Snow, C. P. *The Realists: Eight Portraits by C. P. Snow*. NY: Charles Scribner's Sons, 1978.
- Zweig 1930:** Zweig, S. *Three Masters: Balzac, Dickens, Dostoevsky*, vol. I. Trans. by Paul Eden and Paul Cedar. London: George Allen & Unwin LTD, Museum Street, 1930.

WINDOW VIGNETTES: VIEWERS AND VIEWED IN E. M. FORSTER'S "A ROOM WITH A VIEW"

Marta Gardeva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

martagardeva@uni-plovdiv.bg

Forster's "*A Room with a View*" can be regarded as a nuanced exploration of the human psyche. As the author places his personages within unfamiliar environments, we bear witness not only to the imminent character growth of some, but also to their ability to retain, render, and recall past experiences which define their current present. The paper aims at a portrayal of images that present a central element of the novel: to view and be viewed are privileges and phenomena that lead to inevitable personal development for those willing to elicit knowledge from their formative past.

Key words: time, memory, experience, growth, Henri Bergson

Initial Reflections

The following analysis offers an attempt at a phenomenological reading in order to better understand the finespun concepts of E. M. Forster's "*A Room with a View*". A primary focus is to examine some instances when characters are active viewers of scenes, the viewing of which bears certain weight of not only their associations with past experiences, but also the formation of new, core memories. Whilst some characters may be intensely depicted as viewers, they are also ones *viewed*, which in turn creates a peculiar juxtaposition: protagonists such as Ms Lucy Honeychurch, Cecil Vyse, Charlotte Bartlett have the roles of "active" onlookers, yet they are also *perceived* by others, including the narrator themselves. This, in turn, creates a metaphysical environment in which one is left wondering "*Who viewed first?*" and "*How important exactly is the process of viewing?*" These questions coincide with one of the main points that will be discussed further, namely how our ability and privilege to view serve as the initial steps to the formation of memories. Whether the information we assimilate

becomes encoded within our psyche is dependent upon our selective attention and the emotional significance we ascribe to certain events. Rich visual experiences often leave a lasting mark that becomes something inherent to our cognitive functions. As these processes of viewing lead to the gaining of experience and shaping of memories, their collision leads us to a statement by Forster himself in his “Aspects of the Novel”: “It is never possible for a novelist to deny time inside the fabric of his novel” (Forster 2002: 23). Time exists beyond us, even when we are no longer here; it is a tangible, fluctuating and ever-so-changing unity of existences, both past, present and future.

As the characters experience the world, as they gaze at and observe and contemplate their surroundings, they begin to collect facts, which comprise their knowledge gained through experience, which in turn forms their perceptions of the reality they inhabit. These facts become fundamental for the development of their perceptions as experiences begin to dictate their actions and serve as a purpose for their personal growth in time. Memory, according to French philosopher Henri Bergson, is precisely “the survival of past images” (Bergson 1990: 65-6). These past images constitute our contact with the surrounding world and the way we perceive time. To him, there is a difference between measured time and duration (*durée*): “Every perception fills a certain depth of duration, prolongs the past into the present, and thereby partakes of memory” (Ibid. 244). Real time, the one we inhabit and the one which supposes duration, is one which flows without any clear boundaries. It is not static and spatialised, but fluid and omnipresent. This continuous aspect of time is felt within Forster’s novel as well, which is precisely why the current analysis relies on Bergson’s principles in order to exemplify how time’s fluidity spreads to, and influences, these characters’ perceptions of reality. We glimpse reality through their own point of view, and their point of view encompasses not only present endeavours, but past ones as well, as we later see.

These moments that show the impressionable nature of humans and their vulnerability are mainly told from the perspective of Lucy Honeychurch. The novel is regarded originally by Forster himself as “The Lucy Novel” (Moffat 2011: 67), which showcases that Lucy is deliberately posited as a chief viewer and perceiver of events. The introspective account of reality we receive would not have been as effective if the chief narrator was someone stringent, such as Cecil for example. An important factor in Forster’s writing is, as Jeffrey Heath mentions, that “Forster values direct human experience – often profoundly human experience on a grand scale – over limited and edited accounts of it” (Heath 1994: 394) – this is quite

evident in *A Room with a View* as all characters bear the weight of their past experiences which form the perceptions of their current reality.

The first two chapters of the novel could be regarded as foundational, due to the fact that they introduce the feeling of multiviewedness and reflectory behavior present within the novel, and mark the beginning of Ms Honeychurch's growth and development from an inexperienced individual to a knowledgeable being upon grappling with society's practices in a foreign environment. Two of the main protagonists, the English cousins Ms Lucy Honeychurch and Ms Charlotte Bartlett, open the novel by going to Florence on a trip, which serves to enrich Lucy's mindset as she comes of age. The trip, planned and executed in a Grand-Tour-esque way, is the threshold that leads our heroine from juvenility to maturity.

At the time of our characters' introduction, we see that they have been faced with a hindrance upon their arrival at the pension: They have received a room which faces the courtyard, rather than the river Arno as originally promised. They begin to argue over who would get the first vacant room with a view, when a man called Mr Emerson suddenly exclaims "I have a view, I have a view" (Forster 2005: 34) and offers to switch rooms with Lucy and Charlotte, who will in turn get Mr Emerson and his son George's oh-so-desired room with a view. Despite their initial reluctance, Lucy and Charlotte successfully switch their rooms with the assistance of the reverend Mr Beebe, who is the initial mediator between the Emersons and the two cousins.

Charlotte's Trump Card

Charlotte's apprehension is one reason for the prolonged altercation. She proves to be much wary of her communication with the Emersons, compared to Lucy who is more candid and carefree. This introduces us readers to Lucy and Charlotte's characters as a whole and how they are somewhat distorted mirror images of one another – seemingly common characteristics between the two such as aloofness and uneasiness become warped as we gain a better idea of the depth of Lucy and Charlotte's personas.

Once the switch between rooms has finished, Lucy and Charlotte part ways for the night. Here, the differences between these two characters become even more evident, despite their initial similitude. Once Lucy "... reached her own room she opened the window and breathed the clean night air, thinking of the kind old man who had enabled her to see the lights dancing in the Arno and the cypresses of San Miniato, and the foot-hills of the Apennines, black against the rising moon" (Forster 2005: 43). The image

of Lucy looking out the window, appreciating not just the scenery but also the kindness of Mr Emerson is in stark contrast with Charlotte's experience: "Miss Bartlett, in her room, fastened the window-shutters and locked the door, and then made a tour of the apartment to see where the cupboards led, and whether there were any oubliettes or secret entrances" (Ibid.).

Evidently, the latter heroine is much more closed-off as a personage, confined to her own inner world and worries, rather than open and appreciative of her environment and vistas. This unreceptiveness of Charlotte's is seen in other instances as well, most notably later in the novel when she visits Lucy at Windy Corner: "She felt sure that she would prove a nuisance, and begged to be given an inferior spare room—something with no view, anything" (Forster 2005: 169). Her detachment from the outside world is indicated by the fact that she requests a subpar, even viewless, space in which to reside while visiting her extended family,. The distrustful nature she possesses has isolated her from her surroundings. Polish academic Fordoński makes the following observation: "It is, however, the undeveloped English heart which plays the most important role in Forster's fiction" (Fordoński 2016: 34). He stipulates a twofoldedness present within Forster's characters – they are often unable to showcase and communicate their feelings, while simultaneously repressing them, and they are incapable of responding to other people's sensations and reactions, especially in foreign places, such as Italy in our case (Ibid.). Therefore, it comes as no surprise that Charlotte is indeed so apprehensive, given the fact that she is not only in a foreign setting, she is also a person who is haunted by past regrets.

Further evidence of Charlotte's failed romantic endeavors are hinted in chapter 20: Lucy begins recounting her frustration over her cousin's actions which lead to numerous contretemps, due to the fact that she shared the story of Lucy's embrace with George in the meadows of Italy to no other than Mrs Lavish, a renowned romance author. She begins her musings with the words "How like Charlotte to undo her work by a feeble muddle at the last moment" (Forster 2005: 235). In addition to Charlotte's tendency to apparently act more rashly and tardily, she is also regarded as the black sheep of the family. Due to her tendencies to travel and act independently of others, Mrs Honeychurch deems her own daughter a copy of Charlotte: "Oh, goodness!" her mother flashed. "How you do remind me of Charlotte Bartlett!" (Ibid., 220). She continues further, "I see the likeness. The same eternal worrying, the same taking back of words. You and Charlotte trying to divide two apples among three people last night might be sisters" (Ibid.). To Mrs Honeychurch, bouts of rebellion and a want for autonomy are associative of Charlotte, who from an individual becomes a mere derogative

personal name. Unfortunately, this disparaging has grown into Charlotte's character who now seeks a ghostly guise, hidden from view and attention.

Charlotte is to such an extent caught up in her own past that she vehemently avoids anything that would remind her of it, but ultimately, it manages to seep into her life regardless of efforts due to the fact that, as Bergson puts it, "there is for us nothing that is instantaneous. In all that goes by that name there is already some work of our memory, and consequently, of our consciousness, which prolongs into each other ..." (Bergson 1990: 69). It is implied in chapter 17 that Charlotte had denied herself the chance of marriage: "Lucy entered this army when she pretended to George that she did not love him, and pretended to Cecil that she loved no one. The night received her, as it had received Miss Bartlett thirty years before" (Forster 2005: 201). In this scene, Lucy is left bewildered after George abruptly kisses her while she is still engaged to Cecil. She ends up breaking off her engagement due to these circumstances, as she not only feels guilt for cheating on her betrothed, she also cannot return his love.. This is perhaps an echo of Charlotte's situation which is yet another explanation for her rigid social stance and behavior. Her apprehension towards the Emersons is a depiction of her reluctance to let new people in her life, especially men. The past has turned her present into a viewless window – confined and finite, mundane and prosaic. Her scapegoat is Lucy in whom Charlotte sees an opportunity to not repeat the past. It is not coincidental that George, at the end of the story, tells Lucy that perhaps Charlotte is the one who brought them together, the hidden *deus ex machina* of the novel.

Lucy's Temporal Shifts

Lucy, similarly to Charlotte, is bound by her past, yet she attempts to somehow spare herself from becoming a cocoon filled with past regrets. Her experiences in Italy – meeting the Emersons, getting lost in Florence and relying on herself rather than a Baedeker, witnessing cold murder in the middle of the Piazza Signoria, indulging in a heartfelt moment with George, appreciating artistic Italian triumphs are the antecedents for her characterization and further development in Part 2 of the novel. Her curiosity proves to be one of her strongest virtues, yet it is also a sign of unfeigned naiveté. Had she not been so lacking in experience she would have reached a solution to her circumstantial problems more promptly and placidly. However, it is precisely this credulity of hers that becomes a driving force for her personal growth. As a displaced foreigner in an uncanny, unfamiliar environment, Lucy's only option is to adapt and evolve as a person. With its

pictorial views and rich history, Italy enchants Lucy, a person so used to the customs of the rigid British society.

Despite being transposed as an *other* in this foreign setting, she still manages to maneuver between situations and become a *self* within the scope of her new surroundings. Scholar R. Yang takes notice of this as he deems, “Italy has given Lucy the most precious thing she possess in the world – her own mind” (Yang 2024: 79). This shift in character is not immediate, however – it takes time for it to form. Her varied adventures lead to a culmination in chapter 19, when for the first time Lucy openly admits that the thing she truly wants is independence (Forster 2005: 220). In a candid confession, she exclaims “I’ve seen the world so little—I felt so out of things in Italy. I have seen so little of life” (Ibid., 219) – although her Italian escapades showcased naiveté, we finally see self-realisation within her persona and become just as self-aware as the heroine that she indeed was not as prepared for the world as she may have wanted to be. Yet this fact is not something negative. Due to the progression of time, on a fundamental level, we are never the same – we change and shift minute by minute, second by second, mostly without even realising it. At the very minimum, our biology shifts as we age, but our mind too shifts and ages. Similarly to Henri Bergson, French philosopher Maurice Merleau-Ponty argues that the essence of time is our subjective experience within its realm:

There is no related object without relation and without subject, no unity without unification, but every synthesis is both exploded and rebuilt by time which, with one and the same process, calls it into question and confirms it because it produces a new present which retains the past. (Merleau-Ponty 2002: 279-280)

Time, to Merleau-Ponty, is something we inhabit with our very being. Our senses and subjective existence are what keep the past, present and future afloat and these relations mark temporal unity. Conversely, our being in the world is further validated by the being of others, and our senses are what keep us moving through temporality. Without myself as a being and without a being to perceive, time ceases to exist: “The person who, in sensory exploration, gives a past to the present and directs it towards a future, is not myself as an autonomous subject, but myself in so far as I have a body and am able to ‘look’.” (Ibid., 279) In the case of Lucy Honeychurch, her shift in mindset and becoming a self-aware person come much after her trip abroad, not because her experiences there were minute or inconsequential, but because time does not follow a strict timeline or any rules whatsoever. Bergson and Merleau-Ponty both take notice of the fact that time is an

evershifting phenomenon and our experiences are its fundamental aspect. We are in need of the temporal difference between present and past in order to grasp what has happened before and proceed towards the future which encompasses both of these entities. Lucy is proof that experiences leave a lasting-impression and if one is more discerning and introspective, these experiences prove to be the source of imminent shift in character.

Francesca Pierini observes that Italy is the catalyst for Lucy's temporally shifting persona as well: "In the novel, Italy plays a crucial and symbolic role in the heroine's transformation and in her discovery and acceptance of honest, genuine, and unaffected values" (Pierini 2023: 218). Lucy, being the keen observer she is, assimilates her surroundings precisely through her perception. Merleau-Ponty argues that "when I perceive, I belong, through my point of view, to the world as a whole" (Merleau-Ponty 2002: 384). So while Italy becomes a means through which Lucy manages to embark on her bildungsroman-like journey, her ability to acculturate herself to a foreign setting and her keen observations become essentially the tools through which she survives upon her displacement abroad. The subjectivity of her experiences stipulates her position and existence within the world. A contemplative individual, such as Lucy, is one who is able to view and assimilate received information in a more observant, analytical manner. These skills assist her in facing the "new world" of Continental Europe, a place much different, more turbulent, than the safety and familiarity of her hometown in England. It is perceivable that Forster's "... early work assigns the young tourist to a central position in the narrative, thus providing an ideal arena for studying questions concerning travel and identity" (Peat 2003: 140). As Lucy is able to place herself in the position of the other, as can be seen in Chapter 4 of the novel, which is later examined, she is not only able to better understand herself through the other person's experiences, we as readers are able to better understand her surroundings as we are 'peeking into' the story through the lenses of a very keen observer. The distance she is able to provide as a foreigner abroad is something that greatly enriches the narrative of the story. The Italian adventures we embark on as readers are mainly through Lucy's point of view.

These moments, even *views*, she witnesses and experiences come up in different junctions of time through the progression of the story in the form of memories and recollections, as, in essence, no matter how much we would like to evade our past experiences, they manage to come through subconsciously and affect our current perspective on extant matters (Bergson 1990: 95). However, the image that comes to mind "...is the image most similar to the present perception that will actually do so" (Ibid., 96) –

our associations are not conjured up arbitrarily, our body and minds dictate how our awareness may shape memories that link our past experiences to our current actions. So, while Lucy may seemingly be looking out through a window, or peering at others as is the case in chapter 14 when she perceives Cecil in the garden reading a book, her gaze is almost always heavy with memory.

Tranquility No More

One moment that proves to be crucial for Lucy's development is the homicide in Chapter 4. This is the only chapter in the first part of the book that bears no name other than its numerical order. The reason for this is not adventitious. Its namelessness echoes a moment that seems to be still in time, a framed narrative that moves in slow motion, but which moves hastily through Lucy's memories as it becomes an innate part of her psyche. We are introduced to this moment by being immersed in the narrative through Lucy's remark that nothing ever happens to her, as she enters the Piazza which now contains marvels already familiar to her (Forster 2005: 69). However, the Piazza is cast "in shadow" (Ibid.), the statue and fountain of Neptune is overbearing, the Loggia dei Lanzi resembles a supernatural cave filled with prophesized deities, the tower of the Palazzo Vecchio seems like "unattainable treasure throbbing in the tranquil sky" (Ibid.) as it "...was the hour of unreality—the hour, that is, when unfamiliar things are real" (Ibid.). Precisely at this mystical hour, Lucy's wish for something to happen comes true. The darkness of the scene and the observant statue of one of the dividers of the world foreshadow what is to come. Two Italian men squabble and one is killed in cold blood.

The scene is depicted from Lucy's point of view – she feels as though she is being perceived and regarded by the fallen man: "He frowned; he bent towards Lucy with a look of interest, as if he had an important message for her. He opened his lips to deliver it, and a stream of red came out between them and trickled down his unshaven chin... That was all." (Forster 2005: 70) The gruesome scene ends as if drapes are being drawn and suddenly as if watching a curtain call, the crowd emerges "out of the dusk" (Ibid.). While the act is playing out, George Emerson is there, standing across, as if taking the place of the fallen man, while looking fixedly at Lucy (Ibid.). George becomes Lucy's pillar of support in the succeeding moments. She faints as she thinks to herself "'Oh, what have I done?'" (Ibid.). Guilt immediately starts to seep in: A witness of the whole situation, she feels as though she is the one responsible for the murder. Suddenly from a mere viewer, she

becomes an accomplice. The shock she experiences does not really stem from the fact that she is the one who caused it, but more so from the fact that she did not prevent it from happening. George, however, appears unaffected by the situation. Lucy again asks herself what she has done to which George simply replies ““You fainted”” (Ibid.), disregarding the fact that Lucy is actually experiencing survival’s guilt. While for Lucy “the whole world seemed pale and void of its original meaning” (Ibid.), George is assumedly undisturbed as his first concern is to go back to the pension with Lucy. She pleads that George assist her with finding some photographs she had dropped due to the incident to which he complies. Immediately when left alone, Lucy attempts to flee but is stopped by George who says ““The man is dead—the man is probably dead; sit down till you are rested”” (Ibid., 71).

Initially, George seems placid but as it turns out he is actually also struggling to grasp what has happened before him. Although we do not see the scenario from his point of view, the mere fact that he corrects himself by saying the man is *probably* dead enhances his disillusionment regarding the situation. His worry may be further pinpointed by the fact that upon retrieving Lucy’s photographs, he sees they are covered in the fallen man’s blood and throws them in the river Arno. Lucy becomes frustrated and questions his actions to which he responds ““I did mind them so, and one is so foolish, it seemed better that they should go out to the sea—I don’t know; I may just mean that they frightened me”” (Forster 2005: 72). On the surface level, Lucy’s reactions seem more genuine and establish her as a sensitive, empathetic person, while George is of a more composed nature. However, as it turns out, he is just as affected and frightened as Lucy is. A. Markley states that “Forster relies on the reader's visualization of the action in order to understand the import of what takes place” (Markley 2001: 271), meaning that for the majority of the time, when we are not peering into the story through the perspective of more observant characters such as Lucy, we are given subtle hints as to certain characters’ dispositions. George’s grief and shock are hidden from our view but the effect the incident has on George is undeniably existent. The whole situation, however, turns out to be a necessary evil as “...both Lucy and George need new directions to their lives; in other words, they need a renewal”, according to Philip Wagner (Wagner, Jr. 1990: 277).

The multiviewedness mentioned earlier is present even at such a crucial moment. Lucy is gazing at the Italian, who in turn is staring at her, whereas George is an onlooker of the whole scene, taking in Lucy’s reactions and the fate of the Italian, while we, as readers, are observers through the intrusive narrator of the whole momentum. Each of these beings

create a *representation*, a mental image in order to understand the surrounding world. This mental image, or object, according to Bergson, is “entirely different from that which is perceived in it, that it has neither the color ascribed to it by the eye nor the resistance found in it by the hand” (Bergson 1990: 10). These attributes are independent of the mind and are sole characteristics of the object itself. We have the ability to perceive things but each object exists as “a self-existing image” (Ibid.). Our perception is subjective and our memories and psyche are rendered precisely through these subjective experiences. The ability of a person to *view* stipulates their ability to fathom subjectivity. What Lucy saw is different than what George saw. What the final moments of the Italian truly were is something only he could discern and vouch for. Nonetheless, regardless of individual perceptions, none of the two protagonists remain the same.

The scene haunts Lucy further on. So caught up is she in this new reality that she pays no heed to familiar things such as the weekly magazine *Punch*: “They were now in the newspaper-room at the English bank. Lucy stood by the central table, heedless of *Punch* and *the Graphic*, trying to answer, or at all events to formulate the questions rioting in her brain. The well-known world had broken up, and there emerged Florence, a magic city where people thought and did the most extraordinary things” (Forster 2005: 84). Had this happened in her homeland perhaps she would not have been as affected and shocked. But by being transposed into a different, unknown environment, she needs to come to terms with the fact that her new, unfamiliar world is not as magical as she makes it out to be. Whatever has happened to her is something only she gives value to and her new reality requires recognizing the fluidity and interconnectedness of time, memory, and perception. It is the mark of the end of her youth: “It was not exactly that a man had died; something had happened to the living: they had come to a situation where character tells, and where Childhood enters upon the branching paths of Youth” (Ibid., 73). Albeit that a living being ceased to exist, the real tragedy for the narrator is the emotional toll and scar that is left upon those who perceived the incident. The weight of their guilt is compared to being almost as devastating as losing one’s life. That is not to say that one diminishes the effect and result of the other, more so it emphasizes the fact that those who are left living need to deal in their own way with what they have faced. Staying alive after witnessing such an event leads to emotional turmoil to those more perceptive and one is left in constant dubious questioning as to whether they have made the right decision by standing still, or whether this proved to be a grave mistake that led to something that could have been prevented. Lucy shall

remain a changed person from here on after as she bears the cross of the inert observer – one who neither undertakes action, nor stays nonchalant.

A viewer is a privileged person who bears responsibility for whether they would act humanely in time of need. Lucy, however, is not able to fulfill her duty. As time, memory and experience collide, our heroine realises that they are an innate, preordained part of our existence. The realization she reaches somehow calls for an idea Levinas articulated in *Time and the Other*: “I touch an object, I see the other. But I *am* not the other. I am all alone” (Levinas 1987: 42). While Lucy might not have physically touched the fallen Italian, she *perceived* him – her ability to view in essence bears the tactile functions of her body. She does not perceive the rest of the world through touch, but through gaze. The inability of her gaze to encompass the view of the other leaves her not only with feelings of guilt, but also with feelings of solitude, as the experience she underwent through is something very partial to her own self; she would never know what the victim felt. Her palpable silence does not indicate her want to be silent: It is indicative of her inability to grasp the other’s perception and assist in a time of dire need.

Concluding thoughts & reflections

A feat of Forster’s, according to Lionel Trilling, is that “he is content with the human possibility and content with the limitations of it” (Trilling 1942: 172). The novel exemplifies this statement very well – it is an account of displaced figures in foreign settings, who strive to survive in a new, unfamiliar world, despite their own personal restrictions. They breach these limitations through their experiences, which become formative for their personas, while they also remain their authentic selves. This is supported by the above explorations, which strive to illustrate, through the integration of insights by philosophers such as Henri Bergson and Maurice Merleau-Ponty, the influence that the fluidity of time has, and how it shapes one’s views and perceptions, which permeate their past, present and current experiences. Visual experiences, as depicted in the scenes of the murder in the Piazza Signoria, evidently symbolise one’s emotional and existential shifts, and create a layered reality for the characters where they have to navigate between the interplay between memory, perception, and the flow of time. Despite lacking physicality, Forster’s characters are so humanely relatable that they feel like a pertinent, integral presence, which transcends the confines of the pages.

REFERENCES

- Bergson 1991:** Bergson, H. *Matter and Memory*. Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. New York: Zone Books, 1991.
- Fordoński 2016:** Fordoński, K, E. M. Forster and the English Ways of Ex(Sup)pressing Emotions. // *Polish Journal of English Studies*, Vol. 2, No. 1, 2016, 27 – 37.
- Forster 2005:** Forster, E. M. *A Room with a View*. New York: Barnes & Noble Classics, 2005.
- Forster 2002:** Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Rosetta Books, New York, 2002.
- Heath 1994:** Heath, J. Kissing and Telling: Turning Round in A Room with a View. // *Twentieth Century Literature*, Vol. 40, No. 4, 1994, 393 – 433.
- Herz 2007:** Herz, J. A Room with a View. // *The Cambridge Companion to E. M. Forster*, Cambridge University Press, 2007, 138 – 150.
- Levinas 1987:** Levinas, E. *Time and the Other and Additional Essays*. Trans. Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987.
- Markley 2001:** Markley, A. E. M. Forster's Reconfigured Gaze and the Creation of a Homoerotic Subjectivity. // *Twentieth Century Literature*, Duke University Press, Vol. 47, No. 2, 2001, 268 – 292.
- Merleau-Ponty 2002:** Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London, New York: Routledge, 2002.
- Moffat 2011:** Moffat, W. *E. M. Forster: A New Life*. London, New York, Berlin: Bloomsbury Publishing, 2011.
- Peat 2003:** Peat, A. Modern Pilgrimage and the Authority of Space in Forster's "A Room with a View" and Woolf's "The Voyage Out. // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, University of Manitoba, Vol. 36, No. 4, 2003, 139 – 153.
- Pierini 2023:** Pierini, F. Towards a Regime of Authenticity Reading *A Room with a View* through the Lens of Contemporary Romance Scholarship. // *LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, Firenze University Press, Vol. 12, 2023, 217 – 228.
- Trilling 1942:** Trilling, L. E. M. Forster. // *The Kenyon Review*, Kenyon College, Vol. 4, No. 2, 1942, 160 – 173.
- Wagner, Jr. 1990:** Wagner, Jr., Philip C. Phaethon, Persephone, and "A Room with a View" // *Comparative Literature Studies*, Vol. 27, No. 4 1990, 275 – 284.
- Yang 2024:** Yang, R. Analysis of Lucy's Female Consciousness in *A Room with a View*. // *Journal of Education and Educational Research*, Vol. 11, No. 2, 2024, 76 – 80.

DOI 10.69085/ntf2025c265

**ОБРАЗЪТ НА ЖЕНАТА В ТРИЛОГИЯТА НА А. ДЮМА
„ТРИМАТА МУСКЕТАРИ“,
„ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ ПО-КЪСНО“
И „ВИКОНТ ДЪО БРАЖЕЛОН“**

Анна Шкодрова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**THE WOMAN'S DEPICTION IN THE A. DUMAS' TRILOGY
"THE THREE MUSKETEERS", "TWENTY YEARS AFTER"
AND "THE VICOMTE DE BRAGELONNE"**

Anna Shkodrova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

anna.shkodrova@uni-plovdiv.bg

In this article we will focus on the specific ways of depicting female characters in one of the most famous trilogies in French and world literature – Alexandre Dumas' trilogy “The Three Musketeers”, “Twenty Years After” and “The Vicomte de Bragelonne”, written in the years 1844–1850. The writer's artistry creates several types of female characters that rest on a certain historical foundation. We will examine the historical prototypes of the main heroines and we will outline the main characteristics of the era depicted by Dumas.

Key words: female characters, trilogy, historical events, historical novel, prototypes, artistry, adventures

Във всяка епоха и във всеки литературен жанр пресъздаването на женските исторически образи без съмнение се явява един от най-отличителните белези за художественото майсторство на един творец независимо от неговия житейски път, социалната среда, в която е израснал, и собствения му отличителен художествен стил. Образът на жената се оказва предпоставка за по-задълбоченото изучаване на човешката личност и за по-изтънченото проявление на човешките чувства в изкуството. Можем да проследим това още от епохата на Античността, когато

древните театрални форми изпълват с непознато дотогава съдържание познатите на всеки човек житейски преживявания. Докато образите на героите в древната трагедия са наситени с доста праволинейни черти и всичките им постъпки се явяват следствие от техните безумни амбиции, които ги тласкат неминуемо към гибел, то женските образи крият една по-сложна душевност, изразяваща се често в нелогични действия, които са в състояние да разрушат цяла една вселена. Докато в своя свят героите погубват само себе си, древните героини са способни да променят съдбите на всички около тях. Всеки женски образ носи зрънце истина за онези дълбини на човешкото същество, в които като в необятен кладенец се спотайват ужасяващи истории. Дори и по-късните автори на драматургични творби, като Корней и Расин, увенчават своето изкуство именно с пресъздаването на сложните и патетични образи на героините от древната митология. Драматургичното изкуство възплъщава всичко най-силно, ярко и изключително в човешката природа – то не се задоволява с бледо копиране на заобикалящата действителност. Неговата главна цел е да предизвика най-дълбоките чувства в човешката природа и да разтърси преситения зрител, като избира точно женските образи, способни да покоряват със своята загадъчна многопластовост.

Появата на романа дава на женските характери невероятната възможност да бъдат изобразявани чрез нови, още по-разнообразни литературни похвати. Особено значение придобива историческият роман през епохата на Романтизма, който извежда на преден план нов тип герои – историческите действащи лица, които са възкресени от перото на множество талантиливи майстори на словото. Чрез писменото повествование историческите герои оживяват сякаш много по-пълно, тъй като авторите вече разполагат с възможността да опишат до най-малките подробности техния вътрешен духовен живот, да разкрият всестранно характеристиките им и да мотивират действията и подбудите им. И отново в този жанр главната роля е отредена на жената: тя е своеобразен център, около който се движи цялата вселена; тя е първопричината за повечето от основните събития в повествованието; именно тя дава името си като заглавие на множество произведения, които иначе не биха могли да бъдат назовани по друг начин.

Към тази тенденция се присъединява и един от писателите с най-многообразно и богато литературно творчество през XIX век – Александър Дюма-баща (1802 – 1870). В настоящата статия ще разгледаме специфичните начини на изобразяване на женските образи в неговата трилогия „Тримата мускетари“, „Двадесет години по-късно“ и „Виконт

дьо Бражелон“, явяваща се една от най-известните трилогии не само във френската, но и в световната литература. Майсторството на писателя създава няколко основни типа женски образи, които почиват върху определена историческа основа и възплъщават съществуващата тогава традиция на Романтизма.

Настоящата статия се явява част от едно по-подробно и по-задълбочено проучване на историческата действителност, отразена в творчеството на някои френски писатели от началото на XIX век, в което се наблюдава сложно преплитане на историческата реалност с художествената фикция. Сред тези произведения се откроява особено историческият роман на Александър Дюма. Въпреки наличието на множество изследвания върху неговото творчество, като например ежегодно публикуваните статии в сборника, озаглавен *Cahiers Alexandre Dumas*¹, в който всеки том е посветен на отделна тема и е допълнен с богата библиография, все още липсва цялостно и подробно изследване върху прочита на историята в голяма част от творбите му. С настоящата статия ще се опитаме да очертаем главните характеристики на изобразената от Дюма епоха и ще разгледаме историческите прототипи на главните герои в неговата трилогия.

Написани през 40-те години на XIX век, романите на Дюма отразяват духа на вече отминаващата епоха на Романтизма в изкуството. Те запазват тази неистова жажда за подвизи и приключения, с която се характеризира последният подем на романтичeskото движение през 1830 година. В месеците преди Юлската революция всички основни черти на тази епоха се изострят, за да придобият неизмерим и нечовешки облик. В „Моите спомени“ (*Mes Mémoires*), написани години по-късно, Александър Дюма описва подробно треската, завладяла младото поколение, създадо необикновената култура на Романтизма, която налага отпечатък върху мисленето и представите на много от хората на Новото време. Децата, израснали под бойните знамена, обръщат поглед с носталгия към подвизите на бащите си и мечтаят за силни усеща-

¹ Michael Hohmann, « Le sens du héros dans la trilogie des Mousquetaires », *Cahiers Alexandre Dumas*, Marly-le-Roi, Éditions Champflour / Société des amis Alexandre Dumas, № 21 « Les Trois Mousquetaires, Le Comte de Monte-Cristo : cent cinquante ans après. Actes du colloque [Marly-le-Roi, 3 – 4 septembre 1994], organisé par Fernande Bassan & Claude Schopp, pour la Société des amis d'Alexandre Dumas », 1995, p. 36 – 43. Maxime Prévost, « L'invention de l'échec héroïque : lectures croisées de Vingt Ans après et de Lord Jim », *Cahiers Alexandre Dumas*, Paris, Classiques Garnier, № 41 « Modernités d'Alexandre Dumas », 2014, p. 119 – 129.

ния и преживявания, които липсват в тяхното ново буржоазно ежедневие. Те създават антипод на класицизма, като отричат всякаква сдържаност и умереност на чувствата. Романтизмът изтласква напред всичко преувеличено, мистично, тайнствено и саморазрушително в човешката природа (Дюма 1863). Въпреки постепенното отмиране на романтическите идеи, до края на живота си писатели като Виктор Юго и Александър Дюма ще продължават да пазят до голяма степен романтичния дух и в по-късните си творби.

През своя сравнително дълъг и богат на преживявания житейски път Дюма старателно събира, изучава и претворява в произведенията си огромно количество ценен исторически материал. Той се интересува живо от историята на всички европейски народи и ни оставя невероятно богата и многообразна галерия от лица от най-различни епохи и с най-различно положение в социалната йерархия. В своето творчество писателят набляга по-скоро на личностно-емоционалния, а не на психологическо-социалния елемент, за да постигне желания ефект. Една от главните причини за успеха на произведенията на Дюма се явява майсторското интерпретиране на женските образи.

В трилогията „Тримата мускетари“ (1844), „Двадесет години по-късно“ (1845) и „Виконт дьо Бражелон“ (1847 – 1850) се срещат два основни типа женски характери. Те следват тенденцията към антагонистично представяне, зародила се през епохата на Романтизма и превърнала се по-късно в традиция. Двата основни образа: на „жената ангел“ и на „жената демон“, се преплитат и се вливат естествено в обогатеното и необикновено живо повествование, за да придадат емоционален, по-дълбок смисъл на историческата действителност и да завладеят изцяло въображението на читателя, разкривайки му по-наситения и красив художествен свят.

Един от основните женски образи в трилогията е този на кралица Анна Австрийска (1601 – 1666). Тя присъства почти навсякъде в хода на повествованието, макар и да не се появява непрекъснато като непосредствено действащо лице. Нейният образ като пряк двигател на действието е разкрит до голяма степен чрез постъпките на другите главни герои в основната интрига на романа „Тримата мускетари“ – историята със скъпоценните камъни. Сведения за нея се срещат в голям брой мемоари на придворни от кралския двор през XVII в.

Сред основните са „Спомени за регентството на Анна Австрийска“ (*Mémoires sur la régence d'Anne d'Autriche*) на Франсоа дьо Ларошфуко (1613 – 1680), издадени през 1662 г. в Брюксел, както и „Спомени“ (*Mémoires*) на камердинера на кралицата Пиер дьо ла Порт,

които се появяват за първи път в Женева през 1756 г. Самият Дюма заимства историята от книгата на Пиер-Луи Рьодерер (1754 – 1835) „Политическите и любовните интриги на френския двор“.

От особено значение е описанието на живота на кралицата от нейната придворна дама Франсоаз дьо Мотвил (1621 – 1689) в „Спомени за Анна Австрийска“ (Mémoires d'Anne d'Autriche). Тя е една от личностите, които остават най-близо до кралицата и запазват своята непоколебима вяроност към нея по време на всички бурни събития във френската история от средата на XVII в.

Анна Австрийска, испанска инфанта от рода на Хабсбургите, се явява една от най-значимите жени в историята на Франция през XVII в. Като съпруга на крал Луи XIII (1601 – 1643) и майка на Луи XIV (1638 – 1715), тя става свидетелка на бурните събития по времето на двама велики министри – кардиналите Ришельо (1585 – 1642) и Мазарини (1602 – 1661). От най-ранна възраст заложница на политически интереси, Анна Австрийска познава много добре дворцовия живот и безкрайните интриги, които движат кралския двор. Тя става образец на благочестив и добродетелен живот, въпреки че злите езици навремето ѝ приписват близки отношения с Бъкингамския херцог, а по-късно – дори таен брак с Мазарини, за което не съществуват достоверни исторически сведения.

В „Тримата мускетари“ образът на кралицата е поставен на пиедестал – тя е добродетелната господарка, недосегаема и далечна за своите поданици. В същото време тя притежава някои общочовешки черти: осъдена да живее в двореца, тя не познава външния свят, представена е като самотна и нещастна жена, която не може да се довери на никого и неочаквано намира подкрепа сред хора от различна социална класа. В романа отношенията ѝ с Бъкингам са чисто платонически и в действителност няма исторически сведения за това, че двамата са се срещали, с изключение на известната среща в Амиен, спомената от Ларошфуко и от Ла Порт. Дюма представя подробно и враждебните отношения между Анна Австрийска и кардинал Ришельо. Според романтическата традиция се намеква за ревността на министъра, който не е получил взаимност на чувствата си към кралицата, но историческата истина е много по-прозаична. Като испанка, Анна Австрийска цял живот остава вярна на страната си и дори в конфликта между Испания и Франция тя води оживена кореспонденция със своя брат, испанския крал Филип IV (1605 – 1665). В действителност враждата ѝ с Ришельо е резултат от участието ѝ в заговори в полза на испанците, което от своя страна довежда и до охлаждане на отношенията ѝ с краля (Леви 2007).

Във втората част на трилогията – „Двадесет години по-късно“, кралица Анна Австрийска поема ролята на регент при малолетния крал Луи XIV, но близките ѝ отношения с Мазарини предизвикват недоволството на френските благородници, които виждат в неговата фигура само бледо подобие на политическия гений на Ришельо. Образът на кралицата повлиява доста осезателно върху съдбите на главните герои в трилогията. Благодарение на службата си при нея те успяват да извършат едни от най-големите си подвизи и да докажат верността си към кралската институция.

Другият основен женски образ в романа „Тримата мускетари“ е този на Милейди. Това е и най-сложният образ в трилогията. Въпреки че тя се появява само в първата част, сянката ѝ продължава да тегне върху живота на героите и постоянно да им напомня за отминалите дни. Известна като милейди Уинтър, тя е възплъщението на злото в женския образ.

Според традицията на Романтизма красотата обикновено се явява символ на душевна чистота и невинност. Тук обаче Дюма си служи с противоположния похват, за да създаде един наистина противоречив и сложен образ. В обрисуването на женските образи той често използва описанието на физическата красота, за да изрази чрез нея душевните качества на героините.

Портретът на Милейди е представен още в началото на романа при първата ѝ среща с младия Д'Артанян. Той е впечатлен от красотата ѝ и тази среща поставя началото на историята, която впоследствие ще разкрие множеството различни лица на героинята.

Не е случайно това, че авторът избира да не назове истинското име на Милейди. В хода на повествованието тя е наричана с различни имена според хората, пред които се представя. Постепенно читателят разбира, че външността ѝ е пълна противоположност на нейния нрав. Невинна монахиня, престъпница, прелъстителка, шпионка и измамница – това са най-често срещаните ѝ лица. Писателят умело ни показва как всеки човек избира сам пътя, по който да осъществи съдбата си. Така и Милейди е можела да има съвсем различен живот като съпруга на Атос в миналото, но е избрала пътя към злото. Нейното влияние върху живота на околните е разрушително. Най-силно повлиява тя на Атос. Именно спомените му за нея го превръщат в мрачен романтически герой, мечтаещ за отмъщение.

Исторически прототип на Милейди се явява Люси Хей, графиня Карлайл (1599 – 1660) – изоставена любовница на Джордж Вилиърс, Бъкингамския херцог (1592 – 1628), станала таен агент на Ришельо от

ревност. Като придворна дама на английската кралица, тя се движела във висшите политически кръгове и била известна със своята красота и остроумие. Но животът на Милейди доста се отличава от живота на историческия прототип. Дюма ѝ придава повече загадъчност, която се крие в неизвестността и противоречивостта на разказваните истории за нея. По различно време тя използва имената лейди Кларик, Шарлота Бексън, лейди Уинтър, графиня Дьо ла Фер. При запознанството си с Атос се нарича с името Ан дьо Бюей. Всяко едно нейно име носи частичка от живота ѝ, непозната за околните. До голяма степен това е един типично романтически художествен образ, забулен в мрак и тайнственост, разпръскващ сенките на трагедията върху всеки един от героите, докоснали се до него. Наказанието на Милейди във финалните епизоди на „Тримата мускетари“ хвърля мрачен отблясък върху неразрушимия съюз на четиримата приятели и сякаш предопределя техните дълги раздели и нещастия впоследствие. Сянката на извършеното убийство не престава да ги преследва и в „Двадесет години по-късно“.

Така двата основни женски образа в трилогията разпростират своето влияние върху съдбите на останалите герои. Разбира се, в произведенията се срещат и други интересни героини, които не са така многопластови. В „Тримата мускетари“ много по-близък до читателя се оказва образът на Констанс – образ на обикновената жена от народа, съпруга на търговец, която поради службата си при кралицата се замесва в политическите и любовните интриги на двора. Като любима на Д'Артанян тя не успява да избегне тъжната участ, която преследва и него, и става поредна жертва на Милейди. В „Двадесет години по-късно“ и „Виконт дьо Бражелон“ се появява и образът на Луиза дьо ла Валиер (1644 – 1710) – невинно и чистосърдечно момиче, което не може да избегне участието си да се превърне в кралска фаворитка. Тези два образа показват достойнството и верността на жените със скромен произход и въпреки че не търпят психологическо развитие, те са не по-малко запомнящи се.

Като виден представител на Романтизма – най-значимото направление в изкуството през първата половина на XIX век, Александър Дюма издига художествената историческа проза до невиждани висоти. Той облагородява произведенията си с изключителни майсторски описания на образи и събития, вплитайки познатото в непознатото и художествената измислица в историческата действителност. Пресъздаването на женските образи в творбите му въвежда мекота и нежност в суровата историческа реалност и прави историите му завладяващи и близки на всеки човек. Епохата на Романтизма създава нова представа за жената и

нейното място в света на изкуството – тя е идеализирана и възвишена, но едновременно с това получава и правото да преживява силно и емоционално собствените си чувства. Изграждането на противоречиви образи на жената е типично за естетиката на Романтизма. Тя създава определена многопластова палитра, в която поставя всеки един образ на съответното му място. Антагонистичното представяне се превръща в символ на вечната борба между силите на доброто и злото в природата, както и на вътрешната борба в душата на самия човек. Многообразието на човешката личност се изразява най-вече при интерпретирането на женските персонажи във всяка сфера на изкуството и това става предпоставка за по-късния интерес към психологическо изучаване на човешкия характер.

ЛИТЕРАТУРА

Дюма 1863: Dumas, A. *Mes Mémoires*. Paris: Calmann-Lévy, 1863.

Дюма 1998: Dumas, A. *Les Trois Mousquetaires*. Paris: Calmann-Lévy, 1894, 1998.

Ла Порт 1827: La Porte, P. de. *Mémoires*. Paris: Foucault, 1827.

Ларошфуко 1994: La Rochefoucauld, F. de. *Mémoires sur la régence d'Anne d'Autriche*. Cœuvres-et-Valsery: Éditions Ressouvenances, 1994.

Леви 2007: Levy, A. *Cardinal Richelieu and the making of France*. London: Constable & Robinson, 2000, 2007.

Мотвил 1886: Motteville, F. de. *Mémoires de Madame de Motteville sur Anne d'Autriche et sa cour*. Paris: G. Charpentier et cie, 1886.

**LE REEL ET L'OCCULTE DANS LE RECIT DE VOYAGE
LE POISSON-SCORPION DE NICOLAS BOUVIER**

Radostina Lilova
Université de Plovdiv Païssii Hilendarski.

**THE REAL AND THE OCCULT IN NICOLAS BOUVIER'S
TRAVEL WRITING *THE SCORPION – FISH***

Radostina Lilova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

rlilova@uni-plovdiv.bg

In the following study we direct our attention to the representations of the occult in the travel writing of Nicolas Bouvier, *Le poisson-scorpion* (*The scorpion-fish*). We explore how they alter his perception of reality in Ceylon (Sri Lanka). We analyze the sequences of magic events that happen in the book and how they affect the author and his everyday life. Our study is influenced by the works of Jean-Xavier Ridon and Gerard Gogez, both travel-writing literary critics from the 20th century.

Key words: travel writing, travel writers, 20th century, Bouvier, occultism, reality, perception, magic, *Le poisson-scorpion*, Ceylon

Dans le présent travail, nous nous proposons d'examiner les séquences du réel et celles de l'occulte dans le récit de voyage *Le poisson-scorpion* (1982) de Nicolas Bouvier (1929-1998) qui retrace son séjour de sept mois (de mars à octobre 1955) sur l'Île de Ceylan et la descente aux enfers durant laquelle l'auteur frôle la folie et la déraison. Épuisé par son périple, malade et seul, l'écrivain-voyageur est contraint de séjourner sur ce lieu démoniaque dont il ressent la géographie comme un enfermement. Contrairement à ses autres récits de voyage, dont *L'Usage du monde* (1963) et *Chronique japonaise* (1967), *Le poisson-scorpion* est caractérisé comme sombre et brutal. C'est « un livre hanté dans lequel démons, esprits maléfiques et

ombres multiples se liguent afin de rendre le séjour de Bouvier à Ceylan impossible » (Ridon 2004 : 85). En se basant sur la typologie des voyageurs de Tzvetan Todorov, Maya Timénova-Koen définit Nicolas Bouvier comme un “voyageur philosophe” (Timénova-Koen 2019 : 148), dans ce récit, l’auteur livre ses impressions et ses pensées sur les forces diaboliques qui habitent cet endroit maudit et qui l’ont marqué d’une façon inoubliable.

En consultant le dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française*, nous retrouvons la notion du « réel » définie comme « ce qui existe en fait, indépendamment des idées et des signes ; les choses ; les faits réels, la vie réelle » et celle de « l’occulte » – « ce qui est caché et inconnu par nature ; ce qui se cache, garde le secret ou l’incognito »¹. *Littre* nous propose une autre définition de l’occulte : « ce qui est caché sous une sorte de mystère » et du « réel » : « ce qui est effectivement »². Selon Jean-Xavier Ridon, la magie « se base sur la croyance en des forces occultes de la nature et sur la certitude de pouvoir les utiliser à des fins humaines » (Ridon 2017 : 3).

Une des caractéristiques du genre viatique, c’est la description de la réalité. Mais il y a une certaine difficulté à propos de cette description, difficulté qui est « liée d’abord au fait que l’on peut être confronté à des réalités très différentes de celle qu’on a l’habitude de nommer, et difficulté aussi à trouver des formulations neuves pour ne pas répéter ce qu’ont déjà dit sur le même sujet les précédents voyageurs » (Gogez 2004 : 17). Au cours de notre étude, nous voudrions découvrir l’expérience de la réalité matérielle et occulte de l’écrivain voyageur et leur impact sur ses perceptions durant son séjour sur l’île de Ceylan, cet « espace de souffrance » (Laurel 2014 : 114). Nicolas Bouvier est fasciné et parallèlement effrayé par la réalité étrange de l’île. Pour lui, c’est une nouvelle expérience qui cache des surprises et des dangers auxquels il n’est pas préparé.

Dès le début de l’œuvre, l’occulte et le réel coexistent. Au chapitre II, intitulé *Le douanier*, qui est plutôt dans le spectre du réel, nous apercevons la présence d’un paon, animal au symbolisme pluriel. Et comme Anne Marie Jaton remarque dans son article *Des Poissons au scorpion* : « Dans toute son œuvre, Bouvier est sensible aux signes » (Jaton 2018 : 3). Selon Jean-Xavier Ridon, le voyage de l’écrivain peut être envisagé en tant que « pratique qui lui permet d’exercer sa faculté d’interprétation des signes » (Ridon 2014 : 27). Le paon est perçu comme un animal de la réincarnation tout comme le phénix et Bouvier remarque que « malgré sa roue et son cri intolérable, le paon n’a

¹ Le Grand Robert de La Langue Française. N.p., 2021. Print.

² Classiques Garnier - Littré, Dictionnaire de la langue française (BACON). N.p. Print.

aucune réalité » (Bouvier 1996 : 22). L'argument pour en être c'est que cet animal apparaît au début du livre, marquant la résurrection éventuelle de l'écrivain voyageur. A la fin du chapitre ce dernier formule que « ce qu'on apporte dans une île est sujet à métamorphoser » (Bouvier 1996 : 24) y compris lui-même et sa propre réalité. Ridon lie cette métamorphose aux insectes dont l'écrivain voyageur est entouré dans sa chambre d'auberge et qui lui deviennent une sorte de compagnie amicale pendant son séjour macabre : « c'est de cette métamorphose intérieure en insecte que le narrateur nous dit se débarrasser à la fin de son récit. Les larmes finales qu'il laisse couler sur son visage représentent son retour dans le monde des humains [...] » (Ridon 2014 : 45). Comme nous l'avons déjà mentionné, épuisé par la maladie et la fatigue, Bouvier met en question sa propre raison : « La fièvre – vaccins de la veille ou retour de malaria – et la danse des lucioles au-dessus de ma tête me donnaient le tournois. Un de ces instants où la fatigue retire au voyageur toutes ses raisons » (Bouvier 1996 : 22). La solitude le rend plutôt heureux en ce moment : « J'étais heureux d'être seul, j'avais besoin de me reprendre » (Bouvier 1996 : 23). Comme il le déclare le dépaysement l'absorbe et il se sent perdu dans son voyage : « J'étais plus dépaycé que je ne l'avais été de longtemps. Pendant deux ans la « continuité continentale » m'avais servi de fil rouge » (Bouvier 1996 : 23), qui s'avère une rupture « non seulement culturelle mais aussi géographique » (Ridon 2014 : 29). D'ailleurs ces sentiments s'avèrent ses compagnons pertinents. L'absence de « fil rouge » changera l'expérience du voyageur et il ne sera jamais le même – le souvenir pénible de ce séjour le hantera longtemps.



N. Bouvier à Ceylan. Photo T. Vernet, 1955

Nicolas Bouvier découvre très rapidement la réalité magique de Ceylan, après quelques jours consacrés à la découverte de la réalité matérielle autour de lui. Au chapitre IX, intitulé *Quatre grains d'ellébore*, le lecteur est submergé par une autre réalité, celle de l'occulte :

On peut affirmer sans grand risque que cette île s'abandonne à la magie depuis le jour où elle est sortie de la mer. A croire les anciennes chroniques, l'air y était à ce point bourdonnant de présences scélérates que le Bouddha lui-même y fit plusieurs voyages pour convertir ces ombres à la Bonne Loi et rendre le pays habitable. Pour un temps : on est démon comme le scorpion pique, comme l'épouse est fidèle ; le Plan du Monde veut pourtant que tout s'use et que chacun retombe dans son karma.

(Bouvier 1996 : 79)

Comment Bouvier perçoit-il cet endroit ? Il le décrit comme celui « des mages, des enchanteurs, des démons » (Bouvier 1996 : 19). La bourgade où il séjourne, le village de Galle, est loin d'y être l'endroit le plus magique. Il y a une autre zone qui attire l'attention du voyageur : c'est la localité qu'il désigne par la lettre M.³ : « M... est comme l'ombre de ma ville, le prix qu'elle paie pour sa veulerie, le dernier moyen dont elle dispose pour troubler ce sommeil qui ressemble à la mort ; ses mages nous sont aussi nécessaires que le sable l'est à l'oubli » (Bouvier 1996 : 83). L'écrivain est intrigué par toutes les fables qu'il entend. Il aspire à découvrir cette « ombre » et ses mages. Les enchanteurs provoquent vivement son intérêt :

Aujourd'hui, les enchanteurs sont encore légion mais vous n'en trouverez pas – au moins dans ma province – de plus redoutés que ceux du bourg de M... On ne vous dira pas pourquoi ; c'est comme une supériorité très ancienne qu'on leur reconnaît – à regret d'ailleurs – dans la malfaisance, et ce voisinage est pour ma petite ville un sujet de constante préoccupation.

(Bouvier 1996 : 80)

Poussé par sa curiosité et son esprit d'aventurier, Bouvier se décide finalement à visiter cet endroit qui préoccupe son esprit. Au début du chapitre X, *Graines du curieux*, il fait une description géographique de la localité en nous dévoilant la réalité matérielle de Matara. Le premier qu'il y aperçoit, c'est un banian seigneurial.⁴ Le signe initial du surnaturel que le lecteur

³ Il s'agit d'une localité appelée « Matara » depuis un récit de Nicolas Bouvier : *Matara, Œuvres*, pp. 819-820.

⁴ C'est un arbre sacré qui a une place unique dans la culture bouddhiste et que chacun doit respecter et honorer. C'est sous ses feuilles (qui sont souvent un motif classique

remarque, ce sont les vampires sur l'arbre qui sont le symbole de la magie noire, du mystère et de la transgression. Le village repose dans « une lumière filtrée » (Bouvier 1996 : 102), indice de la présence occulte, et en plus il est presque désert. Les seules gens que Bouvier rencontre, ce sont « une demi-douzaine de gaillards grisonnants » (Bouvier 1996 : 103) qui fument en silence, et un bonze, représentant la religion dominante sur l'île – le bouddhisme. Il les salue sans recevoir de réponse. Sont-ils vraiment réels ? Fatigué par la route, Bouvier s'endort pour un instant. En se réveillant, il sent « une main de la taille d'un battoir » (Bouvier 1996 : 103) le pousser dans le dos et il tombe, malgré qu'il atteste n'avoir vu personne. Voilà comment il témoigne de cette expérience : « Faire chuter à distance un gêneur ou un intrus est un tour des plus communs que les illusionnistes pratiquent depuis toujours dans le subcontinent » (Bouvier 1996 : 104). Bouvier fait la conclusion que : « Lorsque votre présence n'est pas souhaitée, il existe ici plus d'une façon de vous le faire savoir. Celle-ci, et d'autres plus radicales dont je n'avais aucune envie de faire les frais » (Bouvier 1996 : 104). Cela lui laisse une sensation d'horreur et il quitte la bourgade au plus vite possible. En revenant à Galle, il raconte dans l'auberge l'histoire de son passage à Matara et c'est un des rares moments dans le livre entier où il se sent intégré : « Le récit de mon passage à M... et de l'accueil qu'on m'y avait réservé m'a valu, à mon auberge, un regain de considération dont j'avais bien besoin » (Bouvier 1996 : 104). Il trouve un sujet pour qu'il puisse se rapprocher de ces gens qu'il appelle pour la première fois ses amis : « Les manigances occultes, c'était leur marotte, à mes amis » (Bouvier 1996 : 104). Après son récit intrigant, « ses amis » montrent leur intérêt pour la culture de son pays en relation avec la sorcellerie en le questionnant à propos des évidences de la magie en Suisse : « C'est ce soir-là qu'ils me demandèrent ce que nous avions dans mon pays en fait de jadoo (magie noire et blanche) » (Bouvier 1996 : 105). Une question dont la réponse ne sera pas satisfaisante pour eux :

Chez nous, les souliers qu'on n'a pas payés craquent... Les sorcières volent en enfourchant des balais ; ce qui leur a évidemment paru mince et, de plus, peu judicieux. Pourquoi s'encombrer d'un balai alors qu'il suffit ici de murmurer un mantra pour fendre la nuit comme une étincelle. [...] Ici, les pieds du voleur auraient pourri dans ses sandales avant même qu'il ait tourné le coin.

(Bouvier 1996 : 105)

dans les temples) que Bouddha connaît *Le Bodhi*. (*terme* essentiel au bouddhisme, traduit assez souvent et à tort par « illumination », *bodhi* signifie « éveil ») in Encyclopædia Universalis.

Un autre épisode emblématique qui retrace le lien entre le magique et le réel dans le récit, c'est l'histoire qui se déroule dans l'épicerie au chapitre XV, intitulé *Circé*. Bouvier nous y raconte l'histoire d'une épicière – une Tamoule « elle, colossale, noire de peau dans un sari blanc qui irradie, siège au cœur de ses possessions, le front bas perlé de sueur, assise sur un sac de lentilles derrière une balance romaine » (Bouvier 1996 : 122) – et sa boutique riche d'arômes et de mystérieux événements et qui possède une autre importante caractéristique pour Bouvier : « A l'intérieur, d'autres odeurs : cannelle, girofle, café frais moulu font oublier la première et c'est, de toute l'île, l'endroit où je me sens le mieux. » (Bouvier 1996 : 122). Il est évident que le voyageur avait soif d'un contact humain, n'ayant pour compagnie que les insectes qui habitaient sa chambre d'auberge, et qu'il trouvait chez cette épicière une étrange combinaison de sympathie qui se mêlait avec l'étourdissement provoqué par les événements surnaturels qui se produisent chez elle. Contrairement au chapitre que nous venons de présenter, celui-ci nous donne une analyse plus approfondie de la part de Bouvier en nous indiquant plus de détails de ce qu'il découvre dans cet endroit magique. Il est absorbé par les arômes et par tous les produits qu'on peut y trouver. L'épicière est une femme particulière, forte, immobile pour laquelle on raconte des anecdotes qui pourraient s'avérer vraies et dont Bouvier préfère la compagnie à « celle de tous les zombies de ma rue tellement consumés en arcanes et mités d'irréalités qu'ils en ont oubliées jusqu'au bruit d'un pet » (Bouvier 1996 : 122). L'écrivain ne voit que les avantages de l'épicière et il les présente ouvertement en nous livrant un discours religieux et ethnique :

A l'avantage d'être tamoule, l'épicière ajoute celui d'être musulmane. Avant qu'Albuquerque n'envoie par le fond leurs boutres pleines de fantômes vengeurs, les Arabes ont longtemps razié le côté ouest de mon île, tuant, violant, convertissant parfois ces civaïstes noires comme l'enfer. Si l'épicière pèse juste et sait donner libéralement quand les circonstances le recommandent, c'est aussi à Mahomet qu'elle le doit.

(Bouvier 1996 : 126)

L'écrivain voyageur est fortement intéressé par elle : « Je ne cache pas non plus mes sympathies. Cette femelle colossale me plaît, sans illusion » (Bouvier 1996 : 129). Il ne manque pas de mettre à la lumière ses forces magiques : « Car comme chacun ici, elle est un peu magicienne, mais sans cet emportement et cette fébrilité déraisonnable qui est une des faiblesses de la ville » (Bouvier 1996 : 127). Bouvier est déjà habitué à cette dimension d'outre-monde, il ne met pas en question la réalité des événements qu'il trouve chez cette femme « grosse, saine, riche, encore ardente » (Bouvier

1996 : 128). Le mari enfermé dans un bocal, le djinn sortant de la terre, ce sont des choses devenues normales pour l'écrivain voyageur. Cependant il est épuisé et mis au bout de ses forces : « vous n'imaginez comme ma vie ici peut être fatigante. Cette observation toujours à cheval entre le réel et l'occulte me tue... » (Bouvier 1996 : 130).

Pour que Nicolas Bouvier puisse survivre sur l'île de Ceylan, il écrit des articles pour une revue de la capitale, mais il éprouve de grandes difficultés avec cette démarche. Les idées dans sa tête sont fragiles, il n'arrive pas à accomplir cette tâche et soudain tout autour de lui semble se moquer de lui : le Bouddha se met à « rigoler franchement » (Bouvier 1996 : 134) de ses entreprises pendant que le soleil se couchait : « l'heure où quelque chose se rompait dans ma tête pendant que les peuples nichés dans mes poutres vermoulues préparaient à grande remue-ménage leurs compagnies nocturnes » (Bouvier 1996 : 134). Sa chambre d'auberge, devenue une prison pour lui, il ne peut plus y rester enfermé et il s'exile dans la nuit, faisant des longues promenades et espérant que la fatigue va le sauver du « fouillis qui poussait sans propos » (Bouvier 1996 : 135) dans son esprit. Le vide et la solitude trouvent une place permanente en lui. Il se reconforte dans les lieux, les instants et les visages qui occupent ses pensées. Cependant, une nuit tout bascule : « Cette nuit-là je m'aperçus avec une panique indicible que mon cinéma ne fonctionnait plus. Presque personne au rendez-vous, ou alors des ombres floues, écornées, plaintives » (Bouvier 1996 : 136). Ayant perdu leur compagnie, de durs sentiments l'absorbent : « Ma seule fortune décampait et, derrière cette débandade, je voyais venir le moment où il ne resterait rien que des peurs, plus même de vrai chagrin » (Bouvier 1996 : 136). L'écrivain lie cette absence de chagrin avec la fin de sa jeunesse et il disparaît lentement dans la magie immense de l'endroit. Le voyage n'est plus une aventure pour lui mais un délire cruel : « On ne voyage pas sans connaître ces instants où ce dont on s'était fait fort se défile et vous trahit comme dans un cauchemar » (Bouvier 1996 : 137). Etant arrivé à « un point zéro de l'existence (Bouvier 1996 : 137), il cherche encore du sens, il ne veut pas accepter que la fin de la route soit là. Doucement, il commence à perdre même la notion du temps, de l'espace et du soi : « Ces odeurs véhémentes, cette Ile ! depuis quand étais-je venu ici ? L'effritement continuait, avant d'atteindre ma chambre j'aurais oublié jusqu'à mon nom » (Bouvier 1996 : 137). Dans ce brouillard d'esprit, la frontière entre le réel et l'occulte commence à disparaître et l'écrivain voyageur se dépouille de ses repères logiques : « j'aperçu une forme noire, en chapeau rond à larges bords » (Bouvier 1996 : 137), il ne sait plus ce qui existe dans le monde réel et ce

qui l'est dans celui de la rêverie. Il décrit cette « forme » comme une « apparition » (Bouvier 1996 : 137), avec laquelle il crée une relation presque amicale, un « petit être » (Bouvier 1996 : 137) dont la « soutane crasseuse largement étranglé donnait à penser que le corps n'existait pas, où qu'il avait brisé en plusieurs morceaux depuis longtemps » (Bouvier 1996 : 138). Cette « apparition », qui s'avère un prêtre mort depuis six ans, l'aide à écrire les articles de la revue qui lui permettent de quitter l'île de Ceylan.

La réalité occulte est partout dans le récit et coexiste avec celle du réel qui est très souvent questionnée par Bouvier : « Il semble que en tout cas que le travail fait dans cette étuve avait assez de réalité pour être imprimé et primé » (Bouvier 1994 : 156). Il parle des bonzes qui « se déplacent par magie », des perruches récitant « spontanément des mantras », etc. Les exemples sont multiples et nous devons continuer à les analyser pour arriver à un point de compréhension plus approfondie de l'expérience de l'auteur. Ainsi il semble que *Le poisson-scorpion* est un récit de voyage hors du commun, qui relate le séjour dans l'atmosphère surnaturelle de cette île chimérique d'un homme fatigué, désespéré et plongé dans les ombres de sa subconscience. Comme l'écrit Ridon dans son ouvrage *Le Poisson-Scorpion de Nicolas Bouvier* : « Alors que le voyageur se confronte à la possibilité de sa propre mort le texte se fait de plus en plus subjectif jusqu'à un point où il devient difficile de distinguer les éléments de la réalité de ceux de la fiction ou de l'hallucination » (Ridon 2014 : 25). Ce qui amène à définir le récit, qualifié *viatique*, aussi comme *un conte fantastique*. Pour ce faire il nous sera nécessaire d'examiner les caractéristiques qui placent *Le poisson-scorpion* dans le paradigme des récits de voyage et celles qui le rapprochent des contes fantastiques, ce qui pourrait constituer l'objet de nos prochaines recherches.

RÉFÉRENCES

- Bouvier, 1996** : Bouvier, N. *Le poisson-scorpion*. Paris : Editions Gallimard, 1996.
- Gogez, 2004** : Gogez, G. *Les écrivains voyageurs au XXe siècle*, Paris : Editions du Seuil, 2004.
- Jaton, 2018** : Jaton, A.M. Des poissons au scorpion. // *Fabula / Les colloques*, « Nicolas Bouvier : usage(s) de la littérature », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5666.php>, article mis en ligne le 12 Août 2018, consulté le 12 Janvier 2025.

- Laurel, 2014** : Laurel, M. Un aller-retour par voie postale. Le voyage à Ceylan d'après La correspondance des routes croisées par Nicolas Bouvier et Thierry Vernet // *Cadernos de Literatura Comparada*. N° 30, Porto, 2014, pp.107 – 127.
- Timénova-Koen, 2019** : Timénova-Koen, M. Le dialogue des cultures et des langues à travers l'expérience du voyage : *Chronique japonaise* de Nicolas Bouvier // *Научни трудове на Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*, том 57, кн. 1, сб. Б, Филологии. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2019, 148 – 158.
- Ridon, 2014** : Ridon, J. X. *Le poisson-Scorpion de Nicolas Bouvier*, Bienne : Infolio Éditions, 2014.
- Ridon, 2017** : Ridon, J. X. *Bouvier et le quatuor cingalais, ou les ambivalences de la « magie »* [En ligne], HS 1 | 2017, mis en ligne le 20 septembre 2017, consulté le 12 Janvier 2025.

DOI 10.69085/ntf2025c282

НЯКОЛКО ТОЧКИ НА РАЗМИНАВАНЕ ПРИ ОБЩОТО СЪПОСТАВЯНЕ НА КИТАЙСКИЯ И ЕВРОПЕЙСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН АВАНГАРД

Стефан Русинов

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

SOME POINTS OF DISTINCTION IN THE GENERAL COMPARISON BETWEEN THE CHINESE AND EUROPEAN LITERARY AVANT-GARDE

Stefan Rusinov

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

stefanrusinov@uni-plovdiv.bg

There are certain challenges in comparing Chinese avant-garde fiction to its European counterpart(s) in regard to modifying the general model of the term “avant-garde” and with the aim of accommodating the corresponding Chinese literary phenomenon. This paper casts an initial look at these challenges and then examines some of the important distinctions between the avant-garde movements in Europe and China.

Key words: avant-garde, literature, comparison

През 80-те години на XX век за пръв път в историята на китайската литература започва да се говори за „авангард“, първо в поезията, а няколко години по-късно – и в прозата, драмата, а също и в критиката. Явлението в китайската белетристика води началото си от 1984 г. и първоначално е обсъждано от критиците в статии, които говорят за „нова вълна в литературата“ и „експериментална проза“, докато през 1989 г. група критици начело с У Лян не утвърждават понятието „авангардна проза“ (У 1989), добило впоследствие широка гражданственост. „Авангардният дух“ се определя от китайските изследователи като го-

товност за „проучване на възможностите на съществуването и съответните възможности на изкуството, без да се избягват крайностите“ (Чън Съ-хъ 2009: 291), като новаторството се осъществява на три нива: „наративна революция, езиков експеримент, битийно състояние“ (пак там). Всъщност обикновено се набляга най-вече на първите две и като основни по-конкретни особености на текстовете се изтъкват наративни характеристики, като осъзнаването на измислеността на литературата, нулевата степен на разказване, антиромановостта (Хун 2007: 293). Що се отнася до съдържанието на тези разкази, правят впечатление засяганите теми за отчуждението, насилието, жестокостта, ужаса, абсурда, неразбирането, безсмислието, загниването, съновидната реалност, недостъпната истина, неразказаната история и др. С оглед на абсолютното новаторство на тези художествени актове в рамките на китайската литература решението за пакетирането им с етикета „авангард“ притежава стабилна вътрешна логика. Когато обаче се направи опит за съпоставяне на китайското явление с неговия европейски родственик, упражнението се оказва предизвикателно на множество равнища, не само пространствено-времето. Съвпаденията между двете съвсем не идват наготово, така че задачата тук е да се изпробва възможността за разговор между европейската и китайската авангардност, да се огледат една в друга, да се види кои техни аспекти ще се отразят в огледалото на другата, да се потърсят неочаквани сходства или да се открият значещи разлики. А това може да наложи едно цялостно преразглеждане на модела на понятието „авангард“.

Залозите на пре моделирането

Поглеждането на Изток нерядко се е оказвало предизвикателно за установени на Запад хуманитаристични теории, било политологически, културологически, транслатологически, или други. Възможно последствие от такова разширяване на познатия хоризонт е уголемяването, преобразуването или направо рухването на теоретични постановки, възприемани дотогава като универсални, които бързо се превръщат в частни (не без един първоначален смут), за да се начене търсене на нов, по-обхватен теоретичен модел. Не е изключено и да бъде открит по-сериозен терминологичен проблем, да бъде установено прекомерно несъответствие между идентично именувани явления, застрашително за устойчивостта на модела, което може да задейства защитни механизми. Пред такива предизвикателства би бил изправен и западният изследовател, комуто е хрумнала идеята да разгледа китайската

авангардна художествена проза през 80-те с оглед на нейната „авангардност“. Въпросът дали терминът „авангард“ е адекватен, може би изглежда дребнав, доколкото и самият изследовател би се съгласил, че при проучването на дадено нещо е далеч по-важно да се осмисли какво представлява то, а не дали е адекватно назовано. Назоваването обаче неизменно влияе на възприемането, тъй като в случая то проектира определени дефиниции и нюанси върху едно явление, което със сигурност не се препокрива стопроцентово със своя европейски адаш. Напротив, разминаванията са толкова съществени, че след първоначалното смущение (Защо са именувани еднакво, а се държат толкова нееднородно? Кое все пак им е общото? Защо след две търсения и пет клика все така няма яснота?) изследователят би се видял принуден да инвестира значителен ресурс, за да си поизясни ситуацията, а това само по себе си означава, че въпросът си струва разчепкването и резултатите си струват вербализирането (освен ако не означава, че изследователят има тежки компетентностни дефицити).

Поради генерираната поливалентност (да не кажа разхвърляност) на понятието „авангард“ и многообразието на всички свързани с това литературно течение артикулации, било практически, или теоретически, рискът едно такова начинание да стигне до кривата круша, е немалък. Така или иначе съдържанието на понятието е амбивалентно и флуидно дори в границите на европейското поле, би казал скептикът в ума на изследователя, каква толкова е драмата с китайския авангард? Скепсисът се засилва от необходимото признание, че ясна дефиниция за западната авангардна литература липсва, доколкото всяка влиятелна теория, например на Хосе Ортега-и-Гасет (1925) (Ортега-и-Гасет 1984), Ренато Поджоли (1962) (Поджоли 1968) или Дьорд Лукач (1920) (Лукач 1989), може да се съположи с малко или много деконструктивен резултат до други разработки върху същата тема, например на Теодор Адорно (1970) (Адорно 2002) или Юлия Кръстева (1974) (Кръстева 1984)... Практиката също е хетерогенна, като за илюстрация можем да сложим едни до други футуристическото запленение по непосредствения физичен свят, сюрреалистическия стремеж към селенията на въображението и експресионисткото влечение към мрачните душевни дълбини, без дори да се споменават китайските явления. Обобщаващи модели съществуват, но и те са наясно с многообразния багаж на този термин, например влиятелната разработка на Петер Бюргер „Теория на авангарда“ (1974) (Бюргер 1984), както и поредицата от лекции на Пиет Стридом с показателно плурализираното заглавие „Теории на авангарда“ (1984), очевидно съзнаващо симптоматичната полифоничност

на термина. Към това се добавя и неговата двойствена употреба за обозначаването, от една страна, на конкретно историческо течение (така наречения „исторически авангард“, който е фиксиран във времето, макар и с менливи граници, вариращи от 1830 до 1939 г.), и от друга, на естетическа настройка, проявена във всякакви културни произведения, създадени от началото на XX век нататък („аисторически авангард“)¹.

Тогава едно китайско допълнение сигурно не би навредило, особено ако го причислим към аисторическия авангард? Не би, но е хубаво да се уточни дали то допълва, или трансформира наличния модел. Относим към това проучване въпрос е дали се мъчим да достигнем до глобално, общочовешко определение на авангардизма, или просто редим някаква легла конфигурация от иначе самостоятелни части просто за да допълним каталога на националните авангардизми със съответно назованото китайско явление.

В първия случай, предвид това, че в съвременното китайско литературознание понятието „авангард“ е заето от Запада, а европейският авангардизъм е предтеча на китайския, се налага да се подложи на проверка именно авангардността на китайския авангард. Така наречените „авангардни“ китайски прозаически явления несъмнено са новаторски, но можем ли с чисто, възискателно, науколюбиво сърце да ги наречем „авангардни“? Въпросът е важен, защото безкрайното раздуване на едно понятие в крайна сметка го изпразва и обезсмисля. Но дори и ако при това съпоставително изследване понятието „авангард“ се окаже проблематично, интересен за изследователя остава литературноисторическият факт на именуването. Ако се установи, че на китайския авангард не му достига авангардността или пък че тя някак твърде съществено се разминава със западната, съзнателното използване на този термин от страна на китайските критици и историци ще ни каже нещо за самата културна и литературна среда, за стабилността на основите ѝ и готовността и способността на обитателите ѝ да ги разклащат. (Например: ако китайският авангард не е толкова радикален, това може да означава, че писателите не са достатъчно силни, смели и сръчни, но също може да означава, че културните и езиковите основи в това пространство са особено здравословни или поне само здрави.)

Именно това е целта при втория случай: не да се стигне до удовлетворителното заключение, че авангардът ми е много по-авангард от авангарда ти, след което да се снемат короната на цялото литературно

¹ За по-подробно изложение относно историческия и аисторическия авангард вж. напр. Борисова 2019: 127 – 128.

течение (макар и основания за това да не липсват), а да се осмислят причините за това короноване. Проучването на китайската авангардна проза, изолирана в своето културно пространство на генезис и рецепция, но със задачата тя да бъде поставена някъде в глобалната конструкция, предполага да се вземе предвид, че авангардът проявява своята авангардност винаги в някакъв конкретен културен контекст, спрямо който той се явява предизвикателно новаторски. В зависимост от разбирането за „авангард“ едно китайско литературно произведение може да се възприеме като авангардно на родна почва, но да не изглежда такава през очилата на някой френски читател; по същия начин едно модернистко френско литературно произведение може да придобие авангардна функция в Китай. Съзнанието за разновидността на тези текстуално-контекстуални отношения е нужно, защото то би оборудвало западния изследовател с подходящата оптика за по-необременен поглед върху явленията и периода, а оттам – и с необходимата осведоменост да се усъмни в някои положения и да зададе нови продуктивни въпроси, вместо инертно да използва наличния западен апарат или готовия китайски разказ. (Например: защо Гао Синдзиен не присъства в повечето китайски и западни списъци с авангардни писатели? Един възможен отговор е, че в китайските навярно не присъства, защото за този автор е неудобно да се говори в Китай, откакто през 2000 г. той спечели Нобеловата награда за литература като френски гражданин; а в западните навярно не присъства, защото... не присъства в китайските.)

Набелязани разминавания

Без претенция за изчерпателност и пълно покриване на изведените категории, по-долу следва едно първоначално нахвърляне на няколко съществени формални и съдържателни разминавания между разглежданите европейски и китайски явления, които за изследователя на китайската авангардна проза навярно би било полезно да си изясни, освен ако не е решен да я изследва в пълна пространствена изолация.

1. Културно-политическо разминаване

Очевидно е, поне от културологичния завои през 70-те насам, че в различните културни пространства битуват различни политически редове, различни аксиологически принципи и различни рецептивни хоризонти, а още по-важно – различен исторически опит и различно отношение към самата история (особено релевантен въпрос, като се има предвид, че авангардът по дефиниция е исторически ангажиран, тоест

той се оттласква от някакво настояще, за да си представи някакво по-добро бъдеще). Съответно и традицията – големият общ враг на всеки авангард, е различна, а оттам – и средствата, с които тя бива громена. Не е изключено например някаква традиция да бъде атакувана през XX век с литературните оръжия на Шекспир.

Дори две литературни явления да се породят симултанно в две различни страни и да бъдат именувани (своевременно или ретроспективно) еднакво, както създаването им, така и рецепцията им ще носи определени специфични нюанси. За илюстрация е достатъчно да повдигнем нелошата идея за съпоставка между френските, българските и китайските символисти от първата половина на XX век.

На този основен компаративистичен въпрос няма да се спра в този текст преди всичко поради това, че неговият обхват предполага отделно обстойно проучване. Но за да не остане съвсем гол разделът, може само да се вметне, че причините, поради които за авангард в Китай започва да се говори едва когато този разговор на Запад вече позамира, са до голяма степен политически, тъй като развитието на китайската литература е блокирано по време на трите маоистки десетилетия от 1949 до 1979 г. Което ни води към следващото разминаване.

2. Темпорално разминаване

В този случай не е налице исторически паралел. Две сходни (или поне сходно именувани) явления се развиват в различни исторически периоди в различни страни. Поне в съвременната китайска литературна история не съм попадал на понятието „авангард“, отнесено към литературни явления отпреди края на 70-те години на XX век, докато европейските авангардни течения се развиват най-интензивно през първата половина на века, а употреби на това военно понятие в сферата на културата и изкуствата се срещат още в средата на XIX век, като Матей Калинеску проследява първите такива случаи дори до по-рано (Калинеску 1987: 97 – 100). Тъй като горната времева граница на европейския авангард е някъде около средата на XX век, налагат се редица уговаряния, за да може китайският да се вмести в една обща схема.

(На това място е важно да се отбележи, че през 20-те и 30-те години в Китай своеобразно навлизат преводи на немалко символистични, сюрреалистични, експресионистични и други европейски авангардни творби, а китайските поети и писатели, голяма част от тях пътували в Европа и в Япония, създават новаторски произведения, които, макар и да не са наречени авангардни, стоят до европейските си съвре-

менници далеч по-удобно за един компаративист, отколкото осемдесетарските авангардизми. Например разбирането на Херман Бар за експресионизма като вик за спасение на душата (1916) (Бар 2013: 74) може доста продуктивно да се наложи върху произведенията на творилия по същото време Лу Сюн (като сборниците „Вик“ и „Диви треви“). В този смисъл съпоставянето на новите литературни явления от 20-те и 30-те в Китай и Европа изглежда продуктивна задача, която остава в списъка с добри идеи за бъдещето.)

Най-очевидното темпорално разминаване е, че през 20-те години Европа тъкмо се отърсва от Първата световна война, а през 80-те Китай – от Културната революция. Един нарочен поглед към двете ситуации едновременно показва любопитни разминавания между тези две полета на авангардна активност, така например някои от френските сюрреалисти творят с идеята за социалистическа революция, докато китайските авангардисти са израснали в нея и живеят в нейните следствия – едно интересно разминаване, което е причина за много различия, но и за много сходства в съответните авангардни практики.

Един съществен въпрос тук е дали китайската авангардна проза на 80-те възниква напълно независимо от европейската авангардна литература от първата половина на XX век. От един ъгъл може да изглежда, че през 80-те в Китай се развиват самобитни литературни явления, обусловени от вътрешна необходимост, и в тях критиците и историците виждат подобие с по-ранни западни течения. Няма как да се пренебрегне обаче, че всички китайски авангардисти са запазени със световната литература на XX век, която през 80-те години навлиза в Китай на тлази. Може да се каже, че китайският авангард черпи от всичко случило се дотогава през XX век наведнъж, което го прави далеч по-комплексен и многофункционален. По тази линия Джан Цинхуа в книгата си „Теория на авангардното мисловно течение в китайската литература“ (Джан 2014) обособява една голяма група авангардни произведения и ги определя като просветителски, защото те наваксват както постиженията на световната литература през десетилетията на изолация, така и адекватното изразяване на промените в човешкото състояние вследствие на тежкия XX век, иначе незасягани под монопола на социалистическия реализъм. Влиянията на американски, европейски и азиатски писатели (макар и основно модернисти и постмодернисти, за което ще стане дума по-долу) са драговошно признати от китайските авангардисти, но също ясно заявено е и съзнанието, че тези идеи следва да покълнат на родна почва.

3. Жанррово и съдържателно разминаване

Авангардът не е ограничен в един жанр нито в Европа, нито в Китай, но пък винаги има един доминантен. Поради някаква странна причина в Китай това е кратката проза (не поради липса на поезия), докато в Европа, включително в България, представителна е поезията поради естествената ѝ способност да реагира съевременно на социалните изменения и въздействието им върху човешката душевност, както и да бъде лаборатория за бързи и ефектни експерименти с езика и изразните средства. Едно търсене (на китайски или на английски) за „китайска авангардна литература“ в Гугъл поне в първите страници връща единствено списъци с белетристи, докато търсене за „европейска авангардна литература“ дава... сложни и нееднозначни резултати, но все пак преди всичко поетически явления. Сюрреализмът е представителен с манифестите и поезията си, макар че немалко от сюрреалистите пишат и проза (Андре Бретон, Луи Арагон, Гийом Аполинер); в експресионизма има относително отделни поетически и прозаически движения, като към прозаическото понякога са причислявани произведения на автори, които се възприемат и като модернистки, например Франц Кафка... Изреждам всичко това, за да се придобие представа за условността на класификациите, нужна според мен при обследването на литературния авангард, било общо, или в частните му проявления.

Към жанровото разнообразие се добавя и споменатата по-горе съдържателна многопосочност. На първо време в Европа понятието „авангард“ не назовава конкретно литературно течение с определена художествена насоченост, а е със статут на голяма, многоцветна шапка, под която намират място множество (преди всичко поетически) течения, обединени, грубо казано, от категоричен стремеж към новаторство, било в художествено, социално, или политическо отношение: футуризм, имажинизъм, конструктивизъм, сюрреализъм, дадаизъм, експресионизъм, кубизъм и др. Интересно е, че имената на авангардните движения в различни европейски страни малко или много се препокриват (къде поради реално взаимодействие, къде поради истинско естетическо родство, къде поради насилена нужда от усещане за участие в общоевропейския процес), при което изпъкват специфичните локални подтечения (например митофолклоризмът в България², сциентизмът в Украйна³ и пр.).

² Вж. Неделчев, Трайкова, Иванова-Гиргинова 2018.

³ Вж. Коцарев, Сливински, Стахивска 2018.

Осемдесетте години в Китай всъщност изобилстват от подобни поетически явления, немалка част от които на всичкото отгоре осъзнават и заявяват себе си като авангардни. Но сюрреализъм, експресионизъм и пр. се срещат само като художествени характеристики, не и като имена на течения – всички китайски авангардни поетически явления получават собствени имена, почти винаги дадени от самите участници, например „третото поколение поети“, „грубияните“, „студентите“, кръговете „Те“, „Фейфей“ и др. Самото първо споменаване на думата „авангард“ в литературен контекст е от Сю Дзин-я в статията му „Надигащата се група поети“ от 1983 г., в която пише за поетите на забулената луна: „Основните мотиви в поезията на забулената луна, общо взето, съвпадат с най-авангардните прояви на днешната литературна сцена“⁴. Въпреки това поради някаква причина три десетилетия по-късно понятието „китайски литературен авангард“ се асоциира ако не единствено, то предимно с белетристиката на осемдесетте, освен това в тази си функция, за разлика от европейското понятие, то не обхваща разнородни подтечения, а директно и конкретно назовава група автори (в различен състав при различните истории), споделящи някои творчески характеристики и историческа функция, тоест това вече не е хипероним, а название на хомогенно (в една или друга степен) литературно течение. Все пак в неотдавнашна монография китайският изследовател Джан Цинхуа се опитва съвсем уместно да издигне в йерархията и китайското понятие за авангард, разглеждайки заедно поезията и прозата, а също така и диахронията на авангардните явления през 70-те, 80-те и 90-те (Джан 2014).

4. Телеологическо разминаване

Голяма част от европейския и китайския поетически авангард е ангажирана с конкретни художествени или социални цели, които обичайно са гръмко заявени посредством манифести, публикувани в специални органи на движението. Само някои от тези текстове са: „Манифест на футуризма“ на Филипо Томазо Маринети (1909), „Манифест Дада“ на Тристан Цара (1918), „Манифест на сюрреализма“ на Андре Бретон (първи – 1924, втори – 1929, трети – 1942); сходните по дух на непримиримост и новаторство „Манифест на студентската поезия“ на

⁴ 徐敬亚《崛起的诗群》，《当代文艺思潮》，1983年。Цит. по: Карастойчев 2019: 149. Монографията на Карастойчев изследва обстойно китайския поетически авангард, макар и без водещ съпоставителен елемент.

Шан Джунмин (1986), „Манифест на Фейфей“ на Лан Ма (1986), „Манифест на грубиянската поезия“ на Ли Я-уей (1988)⁵; не толкова директно озаглавените и не толкова радикално и социално насочените „Неблагодарност“ (все пак с подзаглавие „Манифест“) (1922) и „Манифест на дружеството за борба против поетите“ (1926) на Кирил Кръстев и „Възвание към българския писател“ на Гео Милев (1921)⁶. Независимо от целта им, било художествена обнова, или социална революция, те се характеризират с една или друга степен на радикалност, за някои от тях манифестирането изглежда по-важно от творенето, което може би предопределя сравнително бързото им изтощаване. Един от големите синдроми на авангардните направления е неуспешното художествено реализиране на манифестираните идеи. Повечето от тези движения живеят бързо и умират млади, оказвайки мимолетно въздействие, без да придобият масовост и без да устоят като литературна практика, но не без да оставят легендарна следа.

От своя страна повечето авангардни прозаисти не изглеждат склонни да ангажират изкуството си с големи външни цели, нито да се възприемат като принадлежащи към някакво течение. Докато за поетите е характерно самоетикетирането, изграждането на общност, формирането на бойни отряди, както подобава на термина „авангард“, то прозаистите са преди всичко единаци, групирани впоследствие от литературната критика и история. Докато гореизредените поетически течения остават в историята преди всичко със своята радикалност и провокативност, немалка част от прозаическите произведения с не толкова гласовити и бойки автори запазват някаква художествена стойност и отвъд историческия момент, в който са създадени – това е така нареченият от Джерълд Сайкс „траен авангард“ (Сайкс 1971), този, който остава интересен и след като е извършил своята провокация. Както отбелязва един изследовател на австрийския авангард (Щрелка 1989: 94), съзнателният авангардист често няма нищо за прокламиране освен кресливостта си, докато същинският отдаден авангардист „може да промени бъдещия курс на литературното изразяване“, стига само да не възприема новаторските средства като цел сама по себе си. С други думи, наблюдава се обратна пропорционалност между претенция на писателя и художествена стойност на произведението.

⁵ За китайските манифести вж. Карастойчев 2019: 205 – 206, 212 и 258.

⁶ За българските манифести вж. Русева 1995, също главата „Манифестната прокламация на българския поетически авангард“ в Борисова 2019.

5. Разминаване в отношението към модернизма

Този въпрос е особено сложен предвид това, че се е случвало и европейски, и китайски изследователи да използват думите „модернизъм“ и „авангард“ като синоними⁷. От друга страна, разграничаващият поглед възприема различните проявления на авангарда или като по-радикален модернизъм, или като антимодернизъм. По отношение на антимодернизма и в Европа, и в Китай се пораждат поетически течения, които се опълчват срещу модата на модернистичната литература, в България например се говори за „естетически прелом“ (Ликова 1978) и по-конкретно – за „антисимволистичен бунт“ през 20-те години, който се осъществява по няколко линии, включително от „онези, които са със съзнанието, че казват абсолютно нова дума и посочват радикално нови пътища пред националната литература: авангардно устроените творци от младата генерация“ (Янев 2002: 125). Знакови са думите на младия китайски поет Уан Сяолун, които добре илюстрират разрива между модернизъм и авангард като разрив между възвишеното обитаване на модерния живот и настояването за завръщане на изкуството към непосредствената реалност: „Шу Тин, Бей Дао, мисля, че е време да си вземем довиждане с вас. Бяхте загадъчни като забулена луна и ние следвахме вашия пример, но в един момент внезапно се запитахме: защо ни е притрябвала тази загадъчност? Намирахте тайнственост в заблудилото се глухарче, забулвахте смисъла на близкото и далечното, но щом самите ние навлязохме в реалния живот, открихме, че сте твърде красиви, твърде изтънчени и вашият романтизъм ни дойде в повече. Ние искаме да прекрачим от забулената луна в реалността. Всички тези ваши образи, изобразителност, символика и романтизъм – как не ви втръсна да пишете така? Не прекалихте ли с разните му там призрачни луни, ладии, ручеи, сълзи?...“⁸.

На този фон е много важно да се отбележи, че никой от китайските писатели на авангардна проза, повечето от които с охота говорят и пишат за своите вдъхновения, не споменава европейски авангардисти. Почти без изключение тяхното литературно мислене е захранено с произведения на модернисти и постмодернисти (Вирджиния Улф, Джеймс Джойс, Франц Кафка, Габриел Гарсия Маркес, Уилям Фокнър, Хорхе Луис Борхес, Албер Камю, Жан-Пол Сартър, Натали

⁷ Един пример за такъв подход в Китай се среща в книгата „Културно объркване и литературно писане в период на преход – течения в художествената проза в края на XX век“ на Уан Йоупин (Уан 2011).

⁸ Цит. по Карастойчев 2019: 149.

Сарот, Ален Роб-Грийе, Самюел Бекет, Йожен Йонеско, Джон Барт, Джоузеф Хелър, Ясунари Кавабата и много други). За сметка на това неизменният за всяко авангардно течение антитрадиционализъм е осезаемо налице, артикулиран и директно в саморефлексивните есета и интервюта на писателите, например Цан Сюе казва, че иска да използва западната традиция като оръжие, с което да се опълчи срещу нашествието на традицията в собствената ѝ индивидуалност (Цан 2007: 19). Въпреки това антитрадиционалистският сантимент не е радикален, като повече се говори не за окончателно скъсване, а за развитие, например Ю Хуа смята, че „литературният модернизъм е наследник на литературната традиция“ (Ю 2008: 129), а дори най-безцеремонната от авангардистите Цан Сюе, която говори за „блатото на традицията“ (Цан 2007: 16), казва, че трябва да се изтръгнат само **някои** от отровните корени на традицията (Цан 2007: 6). Всичко това повдига уместния въпрос дали китайската авангардна проза е повече модернистка, или повече авангардистка. За да се даде отговор, отново следва да се има предвид развитието на китайската литература през 80-те години на XX век в неговия контекст.

Либерализирането на културната среда в Китай вследствие на подетите през 1979 г. политики на реформи и отваряне на Дън Сяопин бързо довеждат до повторната поява на модернизма (или поне на разговора за него), след като той навлиза стремително около движението „Четвърти май“ през 1919 г. и окончателно е спрял през 1949 г. с идването на власт на комунистическата партия. Първата половина на осемдесетте ражда разнообразни литературни явления (като репортажната литература, литературата на белезите, коренотърсаческата литература, поезията на забулената луна и др.), които със самата си разнообразност се усещат като голяма стъпка напред спрямо монотонния маоистки период, а желанието за китайски модернизъм е напирало вече няколко десетилетия, така че критиците бързат да обявят възраждането му и да отприщят разговора за него. Авангардистите, които се появяват малко по-късно, във втората половина на осемдесетте, действително изглеждат като качествено ново явление, нуждаещо се от отличително име, макар че ретроспективно погледнато, те изглеждат като баш модернистите, които внасят много от западните модернистки техники на разказване и естетики на световъзприемане. На техния фон някои от предшестващите ги „модернисти“ придобиват псевдомодернистичен вид⁹.

⁹ Вж. например анализа на Дзин Уан за разказите на Уан Мън в книгата ѝ „Треска по висока култура“ (Дзин 1996: 162 – 177).

Това е забелязано от редица изследователи, например Сю Дзъдун, който в статията си „Модернизмът и китайската литература от новия период“ пише, че „авангардистите сред „китайските модернисти“ всъщност често опират до естетическите оръжия на дваисети век (абсурдност, самота, черен хумор и т.н.), за да постигнат културната цел на деветнайсети век (свобода и освобождение на индивида). Това е непредвидима ситуация, която те не са сложни да признаят. Но точно в това се изразява стойността на техните творби“ (Сю Дзъ-дун 1989: 30). Може би за да се избегнат объркванията, неизбежно възникващи при съпоставянето на китайските и европейските авангардисти, въпросните китайски литературни явления са наречени още „нова вълна“ и „експериментална проза“.

В този ред на мисли не изглежда случайно, че на Запад за авангарда по-скоро се говори като за едно от лицата на модернизма (игнорираме гореспоменатата (по-скоро повърхностна) тенденция за синонимизиране на понятията), затова е често срещано словосъчетанието „авангарден модернизъм“, докато в Китай доминира обърнатото „модернистичен авангард“, тоест авангард, който внася в Китай липсващата дотогава модернистичност.

6. Метафизика

Много често авангардът представлява рефлекс срещу езиковите практики в съответната среда. Обикновено езиковото изразяване е придобило твърде служебен характер и се е отдалечило прекомерно от актуалната реалност, предизвиквайки фрустрацията на невъзможното себеизразяване и комуникиране. Затова и при всеки авангарден акт е налице силно осъзната чувствителност към боравенето с езика, съдържанието на думите, формата на текста и разказвателните техники, като усилието е в посока към разрушаване, обновяване или разширяване на дотогавашните практики.

Тази фрустрация izbива в различни посоки, като най-общо могат да се обособят две философски настройки на авангарда, които условно бих нарекъл приземяваща и задълбаваща. При първата настройка, възпята най-видимо от футуристите и дадаистите в Европа и от фейфистите в Китай, има ангажимент към освобождаването на думите, връщането на езика обратно в някакво по-чисто (предкултурно) състояние и назоваването на непосредствената реалност. От това приземяващо писане идва и заблудата, че авангардът и метафизиката са като магаре и духовна музика – заблуда, която обаче лесно може да се разсее, ако се хвърли око към другите, задълбаващите авангардни практики, тези с

някакъв трансцендентен характер. Сюрреализмът на Андре Бретон например е силно заинтересуван от човешкия ум и психика, експресионизмът на Херман Бар пита какво се случва с човешката душа в модерните времена, а с разказите си Цан Сюе цели да разкрие т.нар. „друго равнище на съществуване“, онова, което всеки човек има, но около 90% от хората не подозират за него (Цан 2007: 40).

Няма да е преувеличение да се каже, че една от основните особености на китайската авангардна проза, макар и нерядко пренебрегвана заради чисто наративните ѝ постижения, е нейната метафизическа ориентираност, доколкото усилията на голяма част от творците са насочени към описване на вътрешния свят, достигане до дълбините на индивидуалната душевност и артикулиране на потулвани от дотогавашния език екзистенциални пластове. Затова и Цан Сюе например нарича стойностната за нея литература „литература на душата“ (Цан 2008: 26).

Път нататък

Този повърхностен преглед на някои от разминаванията между европейските и китайските авангардизми може да изглежда неотносим към задачата за задълбочено проучване на метафизичните постижения на китайската авангардна проза от втората половина на 80-те години, но от друга страна, струва ми се важно преди изследването на капката да се поизясни какво точно е морето. Естествено, при разглеждането на авангарда могат да се открият още множество междуконтинентални и вътрешноконтинентални антиномии, някои от които са романтически или политически; антииндустриален или антиполитически; субективен или обективен; еволюционен или революционен; индивидуален или социален; в историята или извън историята; приоритизиращ формата или съдържанието; за самото изкуство или против самото изкуство; бунтовен навън или навътре...

Макар че още в началото ме гложеше съмнението дали изобщо има основание да се сравнява само поради номинативно съответствие – просто защото на някого в Китай му е щукнало да нарече тези разкази авангардни (а не да им лепне някакво типично китайско име, както се случва с голяма част от поетическите движения по онова време), а впоследствие съмнението прерасна и в озадаченост, когато бързият начален преглед на непознатия ми дотогава европейски авангард не ми откри литературни явления, съдържащи същите вълнуващи теми и похвати, които бях намерил в китайския, това предварително общо ог-

леждане показва, че съпоставителната идея притежава немалък потенциал, тъй като споменатото вече взаимнооглеждане на авангардите може да обогати както общата представа за литературния авангард като цяло, така и погледа, с който се разбират европейският и китайският авангард поотделно. В процеса на изясняване на точките на разминаване бяха открити и достатъчно интересни точки на съвпадане, преди всичко наличната и в двата континента метафизична идея за художествено изразяване на болезнено пренебрегваната душевна реалност, която изпъква на фона на останалите авангардни търсения, а в китайския случай – и на фона на цялата китайска литература, както и съзнаваният или несъзнаваният стремеж към бунт с вътрешна насоченост, към дезинтеграция на субектността.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 2002:** Адорно, Т. *Естетическа теория*. [Adorno, T. *Esteticheska teoriya*.] Превод от немски: Силвия Вълкова. София: Агата-А, 2002.
- Бар 2013:** Бар, Х. Из „Експресионизъм“. [Bar, H. Iz „Ekspresionizam“.] Превод от немски: Младен Влашки. // *Страница*, бр. 3, Пловдив: Сдружение „Литературна къща“, 2013, 74 – 75.
- Борисова 2019:** Борисова, Б. *Създаден, за да изрече*. [Borisova, B. *Sazdaden, za da izreche*.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019.
- Бюргер 1984:** Bürger, P. *Theory of the Avant-Garde*. Translated from the German by Michael Shaw. Manchester, Minneapolis: Manchester UP, University of Minnesota Press, 1984.
- Джан 2014:** 张清华《中国当代先锋文学思潮论》（修订版）[Zhang Qinghua. *Zhongguo dangdai Xianfeng wenxue sichaolun*.], 中国人民大学出版社, 2014年.
- Дзин 1996:** Wang, J. *High Culture Fever*. Oakland, CA: University of California Press, 1996.
- Калинеску 1987:** Calinescu, M. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke UP, 1987.
- Карастойчев 2019:** Карастойчев, В. *Думи в полет*. [Karastoychev, V. *Dumi v polet*.] София: Изток – Запад, 2019.
- Коцарев, Сливински, Стахивска, ред. 2018:** Коцарев, О., Сливински, О., Стахивска, Ю., ред. 2018. *Украински поетически авангард*. [Kotsarev, O., Slivinski, O., Stahivska. Yu., *Ukrainski poeticheski*

- avangard.] Съст.: Олег Коцарев, Остап Сливински, Юлия Стахивска. Превод от украински: Албена Стаменова, Владимир Колев, Райна Камберова. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2018.
- Кръстева 1984:** Kristeva, J. *Revolution in Poetic Language*. Translated from the French by Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984.
- Ликова 1978:** Ликова, Р. *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*. [Likova, R. *Esteticheski prelom v poeziyata na dvadesette godini*.] София: Български писател, 1978.
- Лукач 1989:** Лукач, Д. Теория на романа. [Lukács, G. *Teoriya na romana*.] // Д. Лукач. *Хаос и форми*. Превод от унгарски: Димитър Зашев. София: Наука и изкуство, 1989.
- Неделчев, Трайкова, Иванова-Гиргинова, ред. 2018:** Неделчев, М., Трайкова, Е., Иванова-Гиргинова, М. *Български поетически авангард*. [Nedelchev, M., Traykova, E., Ivanova-Girginova, M. *Balgarski poeticheski avangard*.] София: Издателски център „Боян Пенев“, 2018.
- Ортега-и-Гасет 1984:** Ортега-и-Гасет, Х. Дехуманизацията на изкуството. [Ortega-i-Gaset, J. *Dehumanizatsiyata na izkustvoto*.] Превод от испански: Анна Златкова. // Х. Ортега-и-Гасет. *Естетически есета*. Превод от испански: Анна Златкова и Тодор Нейков. София: Наука и изкуство, 1984, с. 223 – 265.
- Поджоли 1968:** Poggioli, R. *The Theory of the Avant-Garde*. Translated from the Italian by Gerald Fitzgerald. Cambridge, MA: Harvard UP, 1968.
- Русева, ред. 1995:** Русева, В. *Манифести на българския авангардизъм*. [Ruseva, V. *Manifesti na balgarskiya avangardizam*.] Велико Търново: Слово, 1995.
- Русинов 2018:** Русинов, С. Напред към непознатото – китайският литературен авангард през 80-те. [Rusinov, S. *Napred kam nepoznatoto – kitayskiyat literaturen avangard prez 80-te*.] // *Армизанин*, София: Аргос, № 9, 2018, с. 122 – 127.
- Сайкс 1971:** Sykes, G. *The Perennial Avantgarde*, New Jersey: Prentice Hall, 1971.
- Стридом 1984:** Strydom, Piet. *Theories of the Avant-Garde*. (Lecture, January–March 1984.) <https://www.researchgate.net/publication/301553516_Theories_of_the_Avant-Grade> (02.07.2024).
- Сю Дзин-я 1983:** 徐敬亚 《崛起的诗群》 [Xu Jingya. *Jueqi de shiqun*.], 《当代文艺思潮》, 1983年.

- Сю Дзъ-дун 1989:** 许子东《现代主义与中国新时期文学》[Xu Zidong. Xiandaizhuyi yu Zhongguo xinshiqi wenxue.], 《文学评论》第4期, 1989年.
- У 1989:** 吴亮《向先锋派致敬》[Wu Liang. Xiang xianfengpai zhijing.], 《上海文论》第1期, 1989年.
- Уан 2011:** 王又平《转型中的文化迷思和文学书写》[Wang Youping. Zhuanxing zhong de wenhua misi he wenxue shuxie.], 华中师范大学出版社, 2011年.
- Хун 2007:** 洪子诚《中国当代文学史 (修订版)》[Hong Zicheng. Zhongguo dangdai wenxueshi (xiudingban).], 北京大学出版社, 2007年.
- Цан 2007:** 残雪《残雪文学观》[Can Xue. Can Xue wenxueguan.], 广西师范大学出版社, 2007年.
- Цан 2008:** 残雪《趋光运动》[Can Xue. Quguang yundong.], 上海文艺出版社, 2008年.
- Чън Съ-хъ 2009:** 陈思和《中国当代文学史教程》[Chen Sihe. Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng.], 2009年.
- Щрелка 1989:** Strelka, J. The Austrian Literary “Avant-Garde” 1880 – 1980. // *Modern Austrian Literature*. Association of Austrian Studies, Vol. 22, No. 1 (1989), 93 – 106.
- Ю 2008:** 余华《没有一条道路是重复的》[Yu Hua. Meiyou yitiao daolu shi chongfu de.], 作家出版社, 2008年.
- Янев 2002:** Янев, Вл. *Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм (с особен поглед към експресионизма)*. [Yanev, Vl. Kratki belezhki varhu balgarskiya literaturen avangardizam.] Пловдив: Макрос, 2002.

РЕЦЕНЗИИ



Обаянието Е. Т. А. Хофман / Faszination E. T. A. Hoffmann / Fascination: E. T. A. Hoffmann. [Сборник с доклади от Международен интердисциплинарен форум „Е. Т. А. Хофман в България“, 23 – 26.10.2019 г., Пловдив], състав.: С. Черпокова, София: НИОН „Аз-буки“, 2024, 423 с., ISBN 978-619-7667-69-1.

През 2019 г. бе отбелязана 200-годишнината от създаването на едно от най-значимите произведения в творчеството на Е. Т. А. Хофман – „Малкият Цахес, наречен Цинобър“. Този повод провокира и организирането на международен форум под наслов „Е. Т. А. Хофман в България“, който става част от многобройните събития в културния календар на Пловдив – Европейска столица на културата 2019.

Съвсем в духа на Хофман в деня на свети Яков, точно в 12.30 ч. на обяд, сред възрожденския дух на Старинен Пловдив е сложено началото на международната интердисциплинарна конференция „Е. Т. А. Хофман в България“. В нея със своите проучвания и наблюдения по темата взимат участие както български, така и чуждестранни учени и изследователи. Интерпретациите, анализите и изследванията върху Хофман и неговото творчество са разпределени тематично в седем бдения, в унисон с 12-те бдения на Хофмановата новела „Златната делва“. В рамките на форума, от 23 до 25 октомври 2019 г., са включени театрални и филмови интерпретации по приказните новели на немския романтик – двуезичният спектакъл „Хофман“ на театралната група „Метеор“ с режисьор Ани Васева, „Фантасмагории“ – филмирана постановка на Теди Москов, и филмът на Анри Кулев „Цахес“. Също така в Народната библиотека „Иван Вазов“ е представена изложба, посветена на инициативата.

Между две знакови годишнини (250 години от рождението на Е. Т. А. Хофман през 2022 г. и 200 години от смъртта му през 2026 г.) през 2024 г. е публикуван сборникът „Обаянието Е. Т. А. Хофман“¹. По подобие на самия форум той е оформен в седем тематични бдения, назовани: „Магията Хофман“, „Фантастични видения и интерпретации“, „Социокултурни (де/ре)конструкции“, „Литературни паралели“, „Еликсирите на двойника“, „Оптики на времената“ и „Извънлитературни употреби“.

¹ Изданието е реализирано с финансовата подкрепа на Министерството на културата и със съдействието на Фонд „Научни изследвания“, договор № КП-06-МНФ/29 от 5.08.2019 г.

Първо бдение. „Магията Хофман“

В *Първо бдение* са включени два текста. Първият е на проф. Бернхард Шемел, озаглавен „Магическата пиеса „Малкият Цахес“ по Е. Т. А. Хофман“. Текстът насочва вниманието към една непопулярна интерпретация на „Малкият Цахес, наречен Цинобър“, а именно детската пиеса „Малкият Цахес“ от К. Талбург. Шемел представя последователно четирите картини на пиесата и паралелно с това отбелязва различията с оригинала, за да достигне до заключението, че основната цел на този „нов“ текст е да бъде пиеса за деца.

Д-р Кристина Шмитц, представител на Берлинската държавна библиотека, със своя текст „Архивът Е. Т. А. Хофман и порталът Е. Т. А. Хофман в Берлинската държавна библиотека. Цял един свят, посветен на изключителния творец на романтизма“ дава възможност на читателите да се запознаят с труда на Берлинската библиотека по събирането, каталогизирането и съхранението на Хофмановото творчество. Също така авторката представя и създадения електронен портал (<https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de>), където в отделни категории може да се открие информация за живота, творческия път и рецепцията на Хофман.

Второ бдение. „Фантастични видения и интерпретации“

Проф. Камелия Николова в „Театралните интерпретации на Теди Москов на „Малкият Цахес, наречен Цинобър“ на Е. Т. А. Хофман“ проследява както творческата биография на Теди Москов, така и времевата реализация на неговите „Фантасмагории“ по Е. Т. А. Хофман. Фокусът е насочен към последния вариант на представлението, поставен на сцена през 2004 г., което Камелия Николова определя като „спектакъл за цинизма на всички симулативни политически проекти и за затъването на хората в евтиното консуматорство и благополучие, което изключва креативния духовен човек“ (с. 51).

Вторият текст от *Второ бдение* е „Фантастичните видения на Хофман – предизвикателство към съвременната драматургия и театър“ от проф. Анна Топалджикова. Вниманието на авторката е насочено към двойствените образи и раздвоението, така характерни за героите на Хофман. Към анализа е привлечена и една „неафиширана връзка“ с един съвременен текст – „Арабски нощи“ от немския драматург Роланд Шимелпфениг.

Трето бдение. „Социокултурни (де/ре)конструкции“

Трето бдение включва три текста с автори доц. Димитър Камбуров, доц. Младен Влашки и доц. Дарин Тенев. В „Е. Т. Амадеус Хофман между Цахес и Цинобър: постромантическа публичност, култура на култа и постистина“ доц. Камбуров задава въпроса какво привлича вниманието на читателите и изследователите към уродливия Цинобър. Отговорът според него трябва да се търси в историческите прототипи от епохата, а именно Наполеон Бонапарт, Бетовен и не на последно място – в самия Хофман.

В „Странни срещи... в Прага и в София“ доц. Влашки ни запознава с новелата „Срещи на път“ от Ана Зегерс, която за първи път е публикувана в България през 1975 г. Поради политическите особености на времето на публикуване за значителна част от аудиторията имената на Кафка и Хофман, които Ана Зегерс въвежда, са по-скоро непознати. В своя текст доц. Влашки прилага и примери за несъответствие между оригинал и превод, с което доказва, че „рецептивните възможности в България (липса на коректни преводи, липса на критическа и изследователска рефлексия, непознаването на контекстите) през 1975 г. не позволяват разказът на Ана Зегерс „Среща на път“ да провокира прочит, който да се превърне в основа за дискусия относно похватите на „социалистическия реализъм“ (с. 116).

Статията на доц. Дарин Тенев „Хофман и котките на деконструкцията“ е насочена към френската рецепция и по-конкретно – към „най-внимателната читателка на Хофман“ – Сара Кофман, като чрез нейните изследвания се разглеждат отношенията между Романтизма и деконструкцията.

Четвърто бдение. „Литературни паралели“

В „Безпокойство на готическото родство: жанрова и естетическа разнородност в романа „Еликсирите на дявола“ от Е. Т. А. Хофман“ доц. Огнян Ковачев предлага съпоставителен анализ между „Монахът“ от Матю Г. Луис и Хофмановия роман „Еликсирите на дявола“. В основата на изследването на двата текста са словесният, фантастичният и визуалният код и „синтезийното им съчетаване“ (с. 158).

Както подсказва и заглавието – „Влиянията на тривиалната литература от XVIII и началото на XIX век в творчеството на Хофман“ – централна тема в изследването на гл. ас. д-р Иван Попов е т.нар. „ниска“ литература и доколко Е. Т. А. Хофман заимства идеи и принципи от нея, а също и безпричинното усложняване на изследванията върху тривиалните романи в опит да се открият по-дълбоки идеи. Към

анализа е включен и романът на Матю Г. Луис „Монахът“, представител на „ниската“ литература, който е съпоставен с романа на Е. Т. А. Хофман „Еликсирите на дявола“.

В „Литературни паралели: Е. Т. А. Хофман и английските романтици“ доц. Витана Костадинова предлага поглед към новелата на Хофман „Пясъчният човек“ в паралел с произведения на английски романтици. Статията съпоставя на различни нива Хофмановата новела с „Франкенщайн“ от Мери Шели, „Манфред“ от Байрон, „Ламия“ от Кийтс и др., като още в началото се изразява хипотезата, че „като използва специфични техники на разказване, в които гледните точки се менят, Хофман не избира отговори, а оставя на читателя да изтълкува художествената амбивалентност“ (с. 210).

Пето бдение. „Еликсирите на двойника“

В първия текст – „Рецепцията на „Еликсирите на дявола“ в превода на Панайот Чинков“, фокусът е върху влиянието на готическите романи и черния романтизъм върху творчеството на Е. Т. А. Хофман. Допускането, което е отправна точка за изследването, е, че „Хофмановият роман (1815/1816) е до такава степен пренапрегнат от иконографията на така наречения черен романтизъм, че може да се мисли като търсене на прага на ироничното пречупване, на игра с една трайно установена конвенция“ (с. 232). Текстът предлага и кратък преглед на преводаческата дейност на Панайот Чинков, както и анализ на превода в съпоставка с езика на оригинала.

В „DAS UNCHEIMLICHE, миметичните машини и грешното разпознаване“ доц. Камелия Спасова ни въвежда в значението и етимологията на *das Unheimliche*. За целта са приведени идеите на Зигмунд Фройд и Ернст Йенч по темата за зловещото и странното. Доц. Спасова включва и хипотезата на японския учен по роботика Масахиро Мори, според когото ужасът от антропоморфните машини е породен от тяхната прилика с човека.

В „Наблюдения върху раздвоението и двойничеството при Е. Т. А. Хофман и Кнут Хамсун“ докторант Илия Точев търси допирни точки между Хофман и Хамсун, изхождайки от откритите прилики между новелата „Пясъчният човек“ и романа „Мистерии“. В основата на статията, от една страна, е мотивът за раздвоението, така характерен за поетиката на Романтизма, но и „водеща характерна черта на Хамсуновия герой във всички негови превъплъщения“ (с. 277), от друга – двойничеството, което също присъства в творбите на разглежданите автори под една или друга форма.

Шесто бдение. „Оптики на времената“

Изследването на проф. Клео Протохристова „Означения на времето в творчеството на Е. Т. А. Хофман – идиосинкразии и подривност“ насочва към едно „неизследвано поле“ от Хофмановото творчество – „означенията на времето“. Специален акцент е поставен върху конкретизираните часове и дати, както и върху специфични религиозни празници, на които Хофман обръща така педантично своето внимание.

В статията „Златните времена в „Златната делва“. Граматически бележки“ гл. ас. д-р Ласка Ласкова описва морфосинтактичните търсения в произведенията на Хофман чрез платформата за анотации INCERTION. Целта на изследването е да се открие дали авторът на „Златната делва“ използва „различни граматически техники, когато описва взаимодействието между двата свята“ (с. 309), представени в новелата.

Текстът на доц. Мария Ендрева „Ретротопията като идеологически инструмент на Романтизма в „Малкия Цахес, наречен Цинобър“ на Е. Т. А. Хофман“ съпоставя обръщането към идеализираното минало при романтиците и съвременния свят с уговорката, че „двете явления обслужват различни идеологии“ (с. 324). За целта се проверява тезата на представителя на марксистическата школа Дьорд Лукач относно отношението на романтиците към отминалите времена, в частност – към Средновековието.

В „Техники на проглеждането“. Наблюдения върху наративите и теоретичните измерения на „оптиката“ при Хофман и Музил („Ъгловият прозорец“ и „Триедер“)“ доц. Елица Дубарова съпоставя два текста от две различни епохи, обединяващи се в общата „корелация болест – здраве“. Болният Хофманов герой, гледащ театъра на живота със своя лорнет, и героят на Музил, наблюдаващ света с триедер, са в центъра на изследването, целящо да обсъди бинокулярната техника като своеобразен „медиум“ на въображението“ (с. 351).

Седмо бдение. „Извънлитературни употреби“

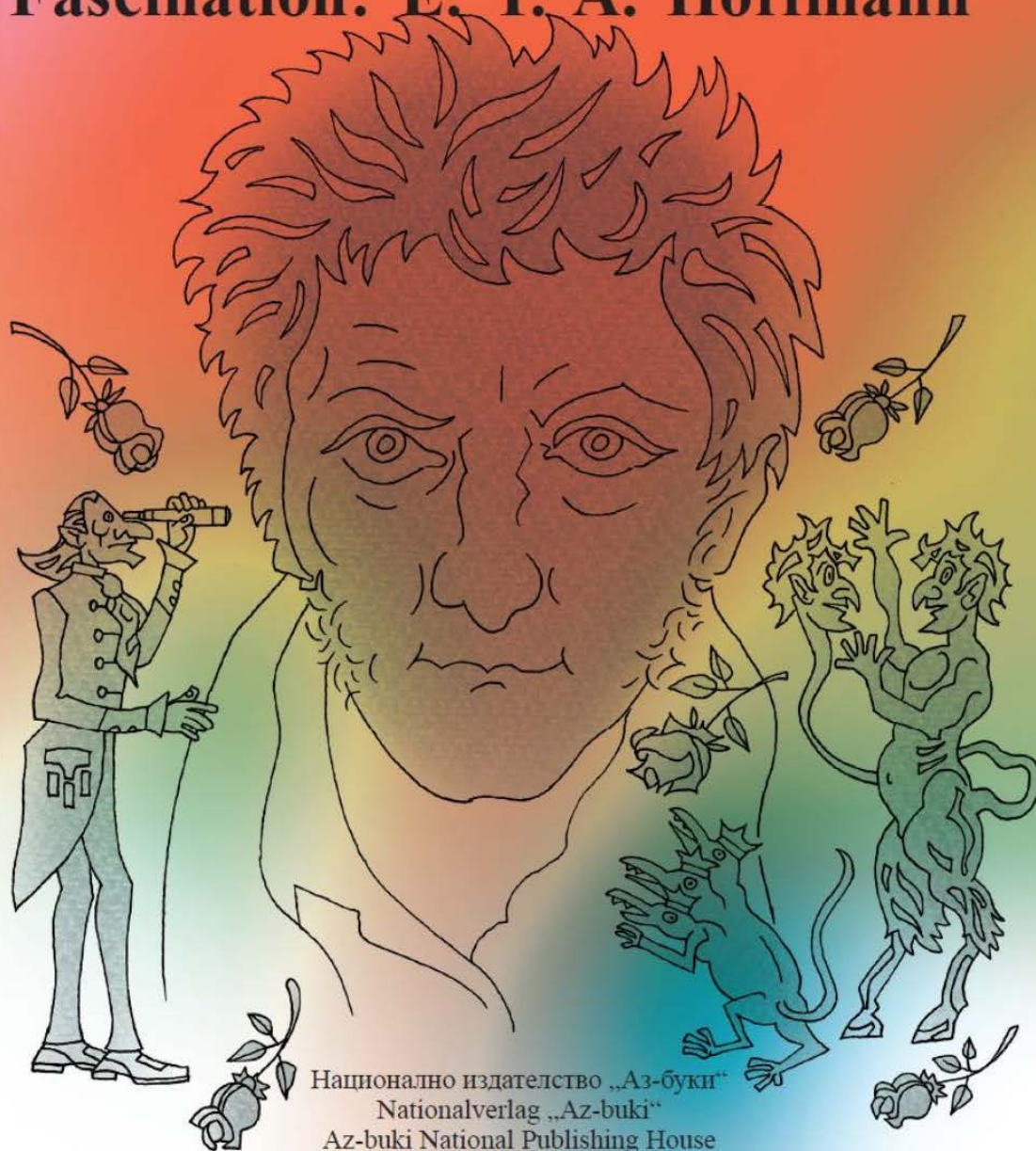
Текстът на доц. Светла Черпокова „Малкият Цахес, наречен Цинобър“ – извънлитературни употреби в България (1989 – 2010)“ дава възможност на читателя да се запознае с театрални и филмови интерпретации по Хофманови текстове. За периода от 1989 до 2010 г. те са шест, като всички стъпват върху новелата „Малкият Цахес, наречен Цинобър“. „Защо точно Цахес?“ е въпросът, който намира своя отговор в проучването на доц. Черпокова.

„Международният научен интердисциплинарен форум „Ернст Теодор Амадеус Хофман в България“ в контекста на културната политика и „Пловдив – Европейска столица на културата 2019“ от докторант Илиана Елдърва е финалният текст в сборника. Той предлага обобщен поглед върху свършеното по време на форума, а също и коментира значението и мястото му на литературноизследователската карта на България в „съзвучие с идеята за многовековното културно общуване между народите“ (с. 401).

Сборникът „Обаянието Е. Т. А. Хофман“ представя един пъстър калейдоскоп от тълкувания на приказните новели на Е. Т. А. Хофман. Той доказва, че дори 200 години след тяхното създаване те намират своята публика сред читателите и изследователите. В разнообразните изследвания, включени в сборника, Хофман е съпоставян с автори, живели десетки години след него, текстовете му стават част от необятната интернет мрежа, думите му, писани преди повече от два века, са подложени на анализ чрез компютърни алгоритми, а роботите, които така занимават фантазията му, се оказват реални в нашата действителност. Всичко това показва колко актуален е Е. Т. А. Хофман и днес. И макар да става ясно колко оскъдна е рецепцията на твореца и произведенията му в България, то несъмнено издаването на сборника „Обаянието Е. Т. А. Хофман“ е една съществена крачка в запълването на този пропуск.

Таня Бедаваджиев

Обаянието Е. Т. А. Хофман
Faszination E. T. A. Hoffmann
Fascination: E. T. A. Hoffmann



Национално издателство „Аз-буки“
Nationalverlag „Az-buki“
Az-buki National Publishing House



Проф. Амелия Личева: „Сборникът „Обаянието Хофман“, със своя интеркултурен и междусемиотичен заряд, прибавя българската гледна точка в световния оборот на хофманознанието и е ключов принос за конвертируемостта на българската хуманитаристика“.

Prof. Amelia Licheva: „Faszination E.T.A. Hoffmann“, mit seinem interkulturellen und intersemiotischen Gehalt, bereichert die globale Forschung zum Autor um die bulgarische Perspektive und stellt einen entscheidenden Beitrag zur internationalen Anerkennung der bulgarischen Geisteswissenschaften dar“.

Prof. Amelia Licheva: “The *Fascination: Hoffmann*” collection, with its intercultural and intersemiotic charge, adds the Bulgarian point of view to the world circulation of Hoffmann studies and is a key contribution to the convertibility of Bulgarian humanities”.



**Пловдивски университет
„Паисий Хилендарски“**

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 62, кн. 1, сб. В, 2024**

Филология

Коректор: Гергана Иванова

Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева

Печат и подвързия: Пловдивско университетско издателство

Пловдив, 2025

ISSN 0861-0029