ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“

ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРОВЕДСКИ ИЗСЛЕДВАНИЯ: БЪЛГАРСКИ И ЧУЖДИ КОНТЕКСТИ

Пловдив
2025 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 63, кн. 1, сб. В, 2025
Филология

Публикуването на настоящото издание на Научните трудове на Филологическия факултет на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ е реализирано с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“ по проект № КП-06-МНФ/26 от 13.08.2025 г. Фонд „Научни изследвания“ не носи отговорност за съдържанието на включените материали.

PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE
VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025

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 Красимира Чакърова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

проф. д-р Леони Ормънд
Кингс Колидж – Лондон, Великобритания

проф. д-р Малгожата Корицковска
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.ф.н. Дияна Николова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

доц. д-р Борян Янев
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 Елица Миланова
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
Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

гл. ас. д-р Боряна Тенчева
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 сътрудници

ас. д-р Таня Нейчева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

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 (английски език)
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ас. Здравко Генов (английски език)
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ISSN 0861-0029

СЪДЪРЖАНИЕ

БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ

MOTIV SAMOTY V BULHARSKÉ LITERATUŘE
PRO DĚTI A MLÁDEŽ
Martina Salhiová 11

ДЕТЕТО НА ЧЕШКИЯ ФОЛКЛОРИСТИЧЕН РОМАНТИЗЪМ
Таня Янкова..... 21

ИЗ ЛАБИРИНТА НА ПАМЕТТА:
ЗА А. БЕЛИ, АЛ. БЛОК, Н. ГУМИЛЬОВ
Зоя Иванова 35

ЗА РОМАНА СЛЕД РОМАНА: ПИСАТЕЛСКОТО ИНТЕРВЮ
В СЪВРЕМЕННИЯ ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС
Ренета Божанкова..... 42

УКРАИНСКО-БОЛГАРСКИЕ СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА КОНСТАНТИНА ПАУСТОВСКОГО
Людмила Ромащенко..... 52

SŁOWIAŃSZCZYZNA I BAŁKANY W PISMACH TADEUSZA
MICIŃSKIEGO W OKRESIE PIERWSZEJ WOJNY ŚWIATOWEJ
Marcin Bajko 68

PARADOKS RECEPCYJNY POWOJENNEJ LITERATURY
EMIGRACYJNEJ A PERSPEKTYWA DŁUGIEGO TRWANIA
KULTURY *CASUS* TYMONA TERLECKIEGO
Violetta Wejs-Milewska 79

PROZA POLSKIEJ PROZY LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH XX
WIEKU. CODZIENNOŚĆ NAUCZYCIELA
Maciej Krzemiński 93

ИДЕНТИЧНОСТ И БРАК – СЪВМЕСТИМОСТ
ИЛИ КОЛИЗИВНОСТ?
(В НЯКОИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ОЛГА ТОКАРЧУК)
Димитрина Хамзе 102

"POLISH LEGENDS" BY ALLEGRO AS AN EXAMPLE
OF USING STORYTELLING REFERRING TO FAIRY TALES,
MYTHS AND SLAVIC LEGENDS IN THE ADVERTISING
OF A CEE E-COMMERCE LEADER
Patryk Ciechanowski..... 119

ДОКТОРАНТИ

ОСТРОВИТЯНИТЕ НА Е. И. ЗАМЯТИН И МЯСТОТО ИМ
В НЕГОВОТО ТВОРЧЕСТВО
Димитър Карагеоргиев..... 139

ЛЪЖЦИ И МАРГИНАЛИ В „НЕПРЕКЪСНАТА ЛИНИЯ"
НА ЛЮДМИЛА УЛИЦКА
Даниела Георгиева-Колева..... 151

ДРУГИ ЧУЖДИ ЛИТЕРАТУРИ

"READER, I DID NOT MARRY HIM":
NOTES ON A VICTORIAN ANTI-BILDUNGSROMAN
Maria Dimitrova 163

FEAR IN ELIZABETH BARRETT BROWNING'S
LAST POEMS (1862)
Yana Rowland..... 174

THE SYMBOLIC PRESENCE OF THE MOTHER
IN *THE HORSE-DEALER'S DAUGHTER* BY D. H. LAWRENCE
Tsvetelina Stoykova..... 189

THE FRANKENSTEIN COMPLEX WITH A BULGARIAN TWIST
Vitana Kostadinova 204

„ПЪТЕВОДИТЕЛ НА ГАЛАКТИЧЕСКИЯ СТОПАДЖИЯ" НА
ДЪГЛАС АДАМС *VS.* SCIENCE FICTION КАТО ПРОЯВЛЕНИЕ
НА ХЕРМЕНЕВТИЧНИЯ ПРИНЦИП „ТЕКСТОВА
НЕЛОКАЛНОСТ"
Николай Нейчев..... 214

ARCHIVING TRAUMA: MATERNAL SUBJECTIVITY IN TONI
CADE BAMBARA'S *THOSE BONES ARE NOT MY CHILD*
Bozhidara Boneva-Kamenova..... 231

TRADUIRE LA NUDITÉ DE LA POÉSIE : L'ŒUVRE D'ANISE
KOLTZ EN GREC PAR MARIA PAPADIMA
Maria Baïraktari..... 241

LAS LEYES DE LA PÍCARA
Daniela Aleksandrova 253

LA TRADUCCIÓN DEL TABÚ EN LA NARRATIVA FEMENINA CUBANA: WENDY GUERRA Y ZOÉ VALDÉS ENTRE LO ÍNTIMO Y LO POLÍTICO
Albena Serra..... 265

ДОКТОРАНТИ

„КЕНИЛУЪРТ“ ОТ УОЛТЪР СКОТ:
ОБЗОР НА БЪЛГАРСКАТА РЕЦЕПЦИЯ НА РОМАНА
Мария Стоенчева..... 281

CHARLES DICKENS'S *OLIVER TWIST*: BETWEEN OBJECTS AND CONSCIOUSNESS (CLOTHES, BEDS, PORTRAITS, COFFINS)
Kristina Yasenova..... 297

LA FIGURE FEMININE COMME MOTEUR DE L'EVOLUTION MORALE DANS LE ROMAN *MAUPRAT* DE GEORGE SAND
Teodora Draganova 312

LE COURAGE ET LA DÉTERMINATION DES PERSONNAGES DANS LE ROMAN *L'ESPOIR* D'ANDRÉ MALRAUX (1901 – 1976)
Десислава Дамянова 318

ASPECTS DU BOUDDHISME ZEN DANS LE RECITS DE VOYAGE *CHRONIQUE JAPONAISE* DE NICOLAS BOUVIER
Radostina Lilova 332

РЕЦЕНЗИИ

ЯКУБ МИКУЛЕЦКИ. *МЕЖДУ ДИСИДЕНТСТВОТО, ЪНДЪРГРАУНДА И СИВАТА ЗОНА: НЕОФИЦИАЛНАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА 1944 – 1989*. ПРЕВОД ОТ ЧЕШКИ: Ж. ЧОЛАКОВА. ПЛОВДИВ: ПЛОВДИВСКО УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО, 2025, 536 С. ISBN 978-619-7768-38-1.
Kristiyan Kovachev 345

БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ



ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c011

MOTIV SAMOTY V BULHARSKÉ LITERATUŘE PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Martina Salhiová
Střední odborná škola a Střední odborné učiliště Jindřichův Hradec

THE MOTIF OF LONELINESS IN BULGARIAN LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUNG ADULTS

Martina Salhiová
Secondary Vocational School and Secondary Vocational Training Institute Jindřichův Hradec

salhiova@seznam.cz

Three different approaches to the motif of loneliness are presented by Bulgarian authors for children and young adults. Vesela Flamburari depicts the effect of an evil spell that happened when the heroine found herself completely alone and defenseless in the fairy tale *Mayska nosht s feyata-kandilka* (2012, 2023). Antonyo Stefanov describes the loneliness of a sensitive boy among his family, which ultimately leads to the tragic end of the story *Momcheto shtarkel* (2023). Lilia Stareva's latest book *Morski prikazki za dve zemni deca, priyatelya im delfin i morskite hora* (2024) is a collection of eleven fairy tales about different sea empires inhabited by solitary individuals.

Key words: Bulgarian literature for children and young adults, Vesela Flamburari, Antonyo Stefanov, Lilia Stareva

Známý citát Elina Pelina: „Любовта към книгата и интерес към литературата, ако не се развие у човека още когато той е дете, не ще може да се развие никога“[1] (Davčeva 2024: 18) vyjadřuje důležitost literatury pro děti a mládež, která pomáhá celkovému rozvoji mladého jedince pomocí témat vhodně zvolených pro cílovou skupinu. Na třech

[1] Láska ke knihám a zájem o literaturu, pokud se v člověku nerozvine už v dětství, se možná už nikdy nebude moci rozvinout (přel. M. Salhiová).

vybraných moderních bulharských knihách pro děti a mládež si představíme různé pojetí samoty jako klíčového momentu, ve kterém dochází k zásadní proměně hlavního hrdiny. Vesela Flamburariová v pohádce *Majska nošt s fejata-kandilka* (*Májová noc s vílou-lucerničkou*, 2012, 2023) zachycuje účinek zlého kouzla, jež se dostavilo ve chvíli, kdy se víla ocitla zcela sama a bezbranná. Výtvarník Antonio Stefanov v obrazové knize pro mládež *Momčeto štărkel. Kartinna kniga* (*Chlapec čáp. Obrázková kniha*, 2023) popisuje samotu citlivého chlapce mezi nejbližšími lidmi, v jeho vlastní rodině, což nakonec vede k tragickému závěru příběhu. Poslední kniha Lilije Starevové *Morski prikazki za dve zemni deca, prijatelja im delfin i morskite chora* (*Mořské pohádky o dvou pozemských dětech, jejich příteli delfínovi a o mořských lidech*, 2024) je souborem jedenácti pohádkových příběhů o různých carstvích, v nichž jsou vzájemné vztahy deformovány do té míry, že často zůstává jediným řešením dobrovolná samota.

Z psychologického hlediska je třeba odlišovat mezi pocitem osamění, kdy člověk strádá nepřítomností druhých, a samotou, která může být i chtěná a dobrovolná, někdy přímo nutná k uvědomění si sebe sama. Do protikladu motivu samoty se staví přátelství, důvěra, láska, ochota pomoci druhým a upřímné vztahy v rodině, po kterých hrdinové touží jako po nedosažitelném ideálu. V textech jsou zastoupeny symbolicky světlem (lucerničkou, měsíčním paprskem), teplem (slunečním paprskem), čistou vodou (koupelí v dešťové vodě, „suchým“ mořem), zvířecím přítelem (mluvícím delfínem) nebo životním vzorem (ladným čápem).

Zkušená spisovatelka pro děti a mládež Vesela Flamburariová v pohádce *Majska nošt s fejata-kandilka* (2012, 2023) jako klíčový moment zvolila očistnou koupel mladičké hrdinky, během níž odložila své ochranné světýlko, které dostala jako dar od sudiček. Jedná se o bohatě ilustrovanou knihu, jejíž obrazová část vhodně doplňuje textovou složku. Pohádka je ohraničena dvěma něžnými lyrickými básněmi, v nichž se opěvuje jarní příroda a láska. Úvodní báseň o kouzelném květnu zachycuje fáze měsíce, v nichž má čarovnou moc: „През Май е луната целувка искряща“[2] (Flamburari 2012: 4). A právě dalším hlavním hrdinou se stává měsíční paprsek a jeho bratři, když neváhají obětovat svůj život pro záchranu malé víly. Druhá báseň opět o májové přírodě vyzdvihuje vůni třešní a lásky plující nad řekou. František Všetička takovéto prvky označuje jako architektonický impuls, jako výrazný moment na začátku a na konci textu, který přispívá k jeho celistvosti (Všetička 2001: 10). Zde nejenže přispívá k soudržnosti textu, ale také naznačuje obsah – vznik neobvyklé májové lásky.

[2] V květnu je měsíc jiskřivým polibkem (přel. M. Salhiová).

Za básní zůstává ještě jeden text – temný epilog o zlé čarodějce, která všechno způsobila. Nechtěla přijmout upřímnou vílinu omluvu, a proto si vševědoucí vypravěč myslí, že je pro ni vhodný veliký trest, musí zůstat za trest navěky doma ve své jedové houbě, aby již nikomu neškodila. Vnucená samota ji má přimět k zamyšlení se nad svým krutým chováním, kdy ze msty a uražené ješitnosti chtěla vílu připravit o život. Krátký text je významovým protikladem veselých lyrických básní. Ve vydání z roku 2012 mu výstavbově odpovídá prolog s výčtem postav a nastíněním časoprostoru, který ve druhém vydání z roku 2023 chybí. Aby byla v mladém čtenáři probuzena zvídavost, je zdůrazněna především postava čarodějnice a jejího zlého skutku.

Hlavní hrdinka víla Mesečka se narodila během máje na Mlhovém ostrově. Sudičky jí zanechaly v postýlce horkou kuličku z květů konvalinek, zakulacené a naježené světélko, jehož teplo chrání život lesní víly, bez něj by její srdce zmrzlo: „Топчицата беше закръгленка и рошавичка. От нея се лееше ярка светлина. Това бе Кандилото“[3] (Flamburari 2012: 6). Je to její neodlučný atribut, její „druhé já“ – alter ego (Nakonečný 2000: 308), proto se jmenuje víla-lucernička. Od jejího narození k ní trvale patří i její noční průvodce – měsíční paprsek Fengarios (Fengi).

Pouze ve chvíli, když se víla ocitne o samotě, může přijít zlé kouzlo. Uražená čarodějnice trpělivě čekala na okamžik, kdy bude víla sama, což se téměř nikdy nestávalo díky věštbě, kterou jí určily sudičky. Daly jí do vínku radost, aby dávala lásku a aby velkou lásku získala. Pouze při ranní očistě v dešťové vodě v puklině balvanu je víla naprosto sama, a tedy zranitelná. Víla nečekala příchod zla, odložila svůj atribut – věčné světýlko v lucerničce. Také kamarád měsíční paprsek Fengi nebyl nablízku, aby ji nerušil při koupeli. Zlá čarodějka jedem otrávila živé světélko, které uhaslo, a tak víla začala umírat – začala se měnit v led. Její metamorfóza byla pozvolná, nejprve nemohla kopat nohama ve vodě a začala se topit. Těžké a nehybné končetiny ji neposlouchaly. Celá se pokryla ledovou námrazou, zmrzly její ruce a víla celá zbělala.

Ve všech zkoumaných knihách je motiv samoty propojen různým způsobem s vodním prvkem. Zde se očistná koupel mění v místo smrti. Dešťová voda se zdála víle ledová, ale ledová byla ona sama. Měsíčnímu paprsku se ji podařilo vynést z vody a dopravit domů, kde ji střežili jeho bratři – další dva měsíční paprsky. Pohádka pracuje s číselnou magií, která je založena čísle tři: tři měsíční paprsky jako věrní bratři obstojí ve zkoušce

[3] Malý míček byl kulatý a huňatý. Vyzařovalo z něj jasné světlo. Byla to vílí lucernička (přel. M. Salhiová).

společné smrti, vystupují zde tři sudičky, které dají do vínku víle tři dary, třikrát se Fengi vydává hledat pomoc a trojí ublížení malé čarodějnici (naražený nos, zlomené koště a slovní urážka – víla Mesečka ji nazvala tetičkou), když se s ní omylem srazila a chtěla vše napravit. Voda je zmíněna také třikrát – v různém skupenství: dešťová voda v lázni, hustá mlžná pára ohlašující vyhasnutí světýlka a ledová námraza pokrývající umírající vílu.

Zároveň pohádka nese prvky mužské iniciace jako obřadu dospělosti, jako včlenění individua do světa dospělých. Hlavní hrdina Fengi byl věkově neurčen jako přírodní element – starý a zároveň mladý, věčný jako les (Flamburari 2012: 7). Stárne i mládne zároveň, přibližuje se lidským kategoriím. Měsíční paprsek si uvědomil, že jeho přátelství k víle přerostlo v lásku, jak naznačují rámcové básně. Nejednalo se již jen o důvěrné spojenectví, vnitřní blízkost a upřímnost, ale o vyšší cit. S věrnými bratry se rozhodli pro kolektivní smrt na Slunci, pokud to víle pomůže. S obavami prožívali svůj první východ Slunce – společně se proměnili ve sluneční paprsky a vílu zachránili novým, hřejivým svitem. Také bezstarostná víla se změnila, pochopila oběť, kterou bratři podstoupili pro její záchranu.

Bulharský výtvarník a ilustrátor Antonio Stefanov v obrazové knize pro mládež *Momčeto štărkel. Kartinna kniga* (2023) popisuje mladého citlivého chlapce mezi nejbližšími lidmi, jeho osamocenost ve vlastní rodině, jedno velké generační neporozumění, což nakonec vede k tragickému závěru příběhu. Chlapcova osamělost a pocity samoty vždy zmizely po odchodu z domu. Velmi dobře se cítil v přírodě – u řeky a v lese. Stav nejvyššího štěstí prožíval při pozorování skupiny čápů. Jako místo své proměny ve vyšší bytost si vybral les. Zcela sám v lesním tichu se tajně převlékl do kostýmu čápa a jeho metamorfóza byla natolik dokonalá, že splynul s přírodou, nalezl nové blízké bytosti – stal se součástí bělostného čapího hejna.

Vizuální reprezentace knihy je velmi výrazná, dominuje zelená a modrá barva v přírodě v protikladu k červené, což je barva lidské krve, která rychle uniká z mladého těla. Znamená blížící se smrt. Topos sociálního místa (rodný bílý dům s červenou střechou) je kladen do kontrastu s lesní samotou symbolizovanou zelenou barvou. V předchozí knize Vesely Flambureriové ve druhém vydání z roku 2023 se střídala stříbrná, zlatá a červená barva jako symboly nebeských těles, bez nichž by život na zemi nebyl možný. Červená symbolizovala žhnoucí Slunce nejen jako důležitou část běžného rána, ale i jako záchranu pro umírající hrdinku. Červeně je zobrazena také jedovatá houba jako příbytek zlé čarodějky.

Zde se však jedná o obrazovou knihu, v níž ilustrace dosahuje vyšší výpovědní hodnoty než stručný text, který tragický konec jen naznačuje. Tento jazykově-obrazový artefakt pomocí zkratky zachycuje dospívání a

přerod mladého člověka, jeho postupné odlučování se od rodiny. Chlapcova slova se nesou v radostném tónu, splnilo se mu největší životní přání, stal se součástí přírody – ptačího hejna. Jenže obrazová část vypovídá, že to jsou zároveň poslední slova jeho násilně ukončeného života. Dvoustranná ilustrace zachycuje chlapcovy oči – jedno oko je již nevidoucí, doplněné dvěma řádky textu: „В мен нямаше страх, чуствах облекчение. Не бях способен да си движа лицето, очите ми натежаваха, но вътрешно казвах: ‚Татко, аз съм щъркел! Аз съм щърк…ел‘.“[4] (Stefanov 2023: nestránkováno).

Lilija Račevová rozděluje obrazové knihy na naučné (poznávací) obrazové knihy a na umělecké obrazové knihy, které člení dále do čtyř podskupin: na knihy bez textu, na díla s jedním autorem výtvarné i textové složky, na knihy, u nichž došlo k úzké spolupráci autora textu a ilustrátora a na díla, ke kterým výtvarník dodatečně dotvořil ilustrace (Račeva 2019: 133 – 138). Zde se jedná o obrazovou autorskou knihu, což znamená, že výtvarník vytvořil celou knihu sám, jak textovou, tak dominující obrazovou složku. Na první pohled živé, sytě barevné ilustrace přilákají pozornost čtenáře. Nejde o knihu určenou předškolnímu dítěti, nýbrž je to dílo pro čtenáře v přechodovém období mezi dětstvím a dospělostí (v období puberty a počátku adolescence) a především pro jejich rodiče.

Svatava Urbanová se zabývala tendencemi v současné literatuře pro děti a mládež, v nichž je kladen důraz na vizualitu, kolektivní, kulturní, historickou a sociální paměť, ustálené konfigurace časoprostoru, intertextuálnost a na věkovou nezařaditelnost adresáta (Urbanová 2021: 111 – 113). Toto rozmývání věkové hranice recipientů označuje jako „nejistého adresáta“ (Urbanová 2021: 111), může se také jednat o čtenáře natolik ovlivněného textem, že se k němu navrací v průběhu života několikrát, s různými možnostmi čtení.

Zoomorfní postavy (lidé s čapími zobáky) se setkávají u rodinného stolu, kde vládne samota mezi blízkými lidmi. Ani otec, ani matka synovi nerozumí, nechápou jeho lásku ke krásným bílým čápům. Při společném jídle otec vypráví jakési příběhy a matka mu jen přikyvuje, synově zálibě naprosto nevěnují pozornost, a proto dojde k tragédii. Vzhledová deformace lidských tváří nepůsobí rušivě, všechny postavy jsou zobrazeny s jemnými červenými čapími zobáky. Také stín člověka je zachycen jako podobný tomu čapímu, přesto se v příběhu jedná o naprosté neporozumění dospělých osob přírodě, kráse, lásce i vlastnímu dospívajícímu dítěti.

[4] Neměl jsem strach, cítil jsem úlevu. Nedokázal jsem pohnout obličejem, oči mi ztěžkly, ale uvnitř jsem si říkal: „Tati, já jsem čáp. Já jsem… čáp“ (přel. M. Salhiová).

Přirovnání lidského života k tomu ptačímu se používá i v psychologii. Z Ameriky se rozšířil termín syndrom opuštěného hnízda (Muller-Lissner 2021: 55), v němž především ženy pociťují maladaptivní odpověď na odchod dospělého dítěte z rodiny. Dochází k němu v těch rodinách, které si neuvědomují, že je to přirozený předvídatelný proces. Zde je v příběhu zachycen vztah dospívající syna a otce, se kterým si nedokáže porozumět, i když se mu o své lásce k hejnu čápů několikrát zmiňoval. Do kontrastu je postavena nesprávně fungující lidská rodina a dokonale sladěné čapí hejno jako symbol přírodní harmonie.[5]

V těchto dvou zkoumaných knihách je postaven do opozice model veselé jarní přírody a hrozící náhlé smrti, která přichází během okamžiku samoty hlavního hrdiny/hrdinky. V první knize je hrdinka na poslední chvíli zachráněna pomocí obětavé lásky tří bratří, kteří se chystají ke společné smrti pro její záchranu. Zde hlavní hrdina umírá v otcových rukou, nechtěně zraněn při lovu čápů. Mladý chlapec se těšil, až skončí šedé deštivé zimní dny a přiletí čápi, které velmi miloval. Obdivoval jejich ladnost, tajemnost, krásu nebeského letu i krásu jejich očí a také jejich sounáležitost v hejnu (v rodině). Jejich zobák mu připomínal hbité kopí, kterým si efektivně zajišťují potravu. Snažil se otci vysvětlit svou zálibu pro tyto kouzelné ptáky, ale v rodině panovalo naprosté míjení se. Ani otec, ani matka se chlapci nevěnovali, neporozuměli mu, a tak o svých touhách a přáních před rodiči přestal mluvit. Vytvořil si kostým čápa, tajně se do něj v lese převlékl, a když se k čápům přiblížil, přijali jej do svého hejna. Tento klíčový okamžik, nalezení svého místa ve světě, je důležitý v momentě, kdy dítě začíná dospívat. Hledá si své místo v nové skupině (partě), která je blízká jeho zájmům. Když byl hrdina vážně postřelen, snaží se jej zoufalý otec zachránit a zároveň se dozvídá o jeho dokonalém štětí. Motiv dětské samoty a osamění uprostřed zdánlivě funkční rodiny se nese celou knihou, ale na konci příběhu mezi otcem a synem zazní slova lásky v důvěrném oslovení tati. Při posledním západu slunce si konečně porozumí.

Kniha Lilije Starevové *Morski prikazki za dve zemni deca, prijatelja im delfin i morski chora* (2024) je souborem jedenácti pohádkových příběhů, rámcově ukotvených. Úvodní, rámcová kapitola o Goškovi a jeho

[5] Podobný příběh založený na srovnání lidské a ptačí rodiny napsala česká autorka Petra Dvořáková. Její román *Vrány* (2020) také nevyznívá optimisticky pro rodinu se dvěma dospívajícími dcerami. Vrána (symbol obětavé matky), přestože má poničené hnízdo, jej začíná znovu budovat pro své budoucí potomky. Pro psychicky narušenou lidskou rodinu týrající vlastní dítě už není cesta zpátky a hlavní hrdinka nakonec spáchá sebevraždu.

kamarádce Mimi zdůrazňuje motiv přátelství dvou malých školáků, díky němuž se dají překonat rozmanité nesnáze. Děti putují do Neptunova carství, do Carství matek, v němž se nachází temné město stínů (zapuzených lidí), do dalších podmořských světů: Carství dětí, Carství mužů, Carství dobré rodiny, Carství zla plného agresivních lidí a do Carství junáků. Poslední kapitola zachycuje příběh delfíního prince vyprávěný jeho otcem, který zapříčinil, že děti mohou během noci poznávat rozmanité světy. V epilogu se čtenáři dozvídají, že starý kapitán lodě Neptun kotvící v přístavu Sozopol vypráví tyto příběhy dalším devítiletým dětem, pro které je pohádkový svět ještě pravdou. Knihu klasicky ilustroval Dimitär Ilčev, barevné ilustrace s důrazem na modrou a zelenou barvu mají jen doprovodný charakter.

Jedenáct pohádkově-dobrodružných příběhů se jeví jako nádherné podmořské putování do různých zemí pod mořským dnem, ale vždy je v nich zobrazena i odvrácená strana říší. Chybí v nich důvěra, laskavost, úcta a spolupráce, což mají malí recipienti správně vytušit. Příběhy připomínají menippskou satiru, které se vyznačuje útokem na mentální postoje některých jedinců. Alegorické pikareskní příběhy dostávají ironický, až krutý nádech.

Jako v předchozích knihách hraje důležitou úlohu chod nebeských těles po obloze. Zde se všechny fantastické příběhy odehrávají po západu slunce, v noci, kdy by děti měly normálně spát: „Беше нощ. Но не тъмна, а призрачно бяла. Кръгла луна светеше над водата. По цялото море чак до хоризонта блестеше бяла сребърна пътека“[6] (Stareva 2024: 10). Maminky si doma všimly nových podivných věcí (krásných mořských korálů) i nočního putování svých dětí, ale cestovat s nimi nemohou. Tento fantazijní svět je dospělým uzavřen, protože syn delfíního cara Delfi poprosil otce, aby mohl na svém hřbetě povozit dvě pozemské děti stejně jako jeho starší bratr, když byl kdysi zraněn rybáři. Vybral si dvě chytré a citlivé bytosti, aby porozuměly části mořského, a tím zároveň i pozemského světa a aby je pomáhaly zlepšit.

Zde dochází také k iniciaci dětí, jak to popisuje např. Daniela Hodrová. Hrdinové jsou vytrženi z obyčejného světa a krajní individualizace, překonávají běžný lidský úděl (Hodrová 1989: 179), poznávají nové fantazijní světy, v nichž obyvatelům pomáhají. Goško zabránil kolektivní vraždě malého prince Zlotana. Toto je také jediný příběh, kdy cestu nepodnikly obě děti společně, ale jen chlapec. Musel si poradit sám, bez své kamarádky Mimi, která mu vždy dělala společnost, a přestože se často škádlili, dokázala dávat cenné rady. Toužil z Carství zla uniknout, sám jako

[6] Byla noc. Ale ne tmavá, ale přízračně bílá. Nad vodou zářil kulatý měsíc. Přes moře až k obzoru se táhla bílá, stříbrná cesta (přel. M. Salhiová).

cizinec byl napaden davem, který se choval velmi nepřátelsky. Dobro, láska, přátelství, milost a soucit tu byla zakázaná slova. Goško prožíval veliký pocit samoty – ocitl se zde bez rodiny, přátel, uprostřed rozzuřeného davu, nenáviděný cizinec. Zároveň však pochopil, že osamocen se cítil i malý princ. Pomocí chlapcova pohlazení se královský následník zocelil ze smrtelných ran a přejmenováním se proměnil ve Zlatana, dobrého člověka.

Carství junáků by mělo označovat to nejlepší z podmořských říší, ale stalo se symbolem prázdnoty a samoty. Bylo plné citátů z různých pohádek a příběhů, které zachycují rozmanitá moudra do života, ale v říši nebyl nikdo, kdo by se jimi řídil. Nebyly tu žádné ohrady, ploty, zavřená vrata ani strážné věže, aby do něj mohli libovolně vcházet noví hrdinové, které svět potřebuje. Nikdo sem však nepřicházel, v pusté a neútulné říši zůstal jen jeden poslední velikán, který byl sám o té doby, kdy se kralevic Marko skryl pod zemí (Stareva 2024: 114). Vypadal jako by byl prorostlý do obrovitého stromu, o který se opíral. Ve své samotě nebyl smutný. Tisíciletý strom i sedící velikán propojili nebe se zemí, strom větvemi a muž svými dlouhými vlasy, které možná sahaly až do podzemí k pramenům:

> Изглеждаше стар като света, което за Гошко и Мими значеше на милиард по милиард години. Едва повдигна клепачи да ги погледне. Очите му, замъглени от праха на неизброими битки, побелели от годините, приличаха на прозорци, зад които наднича бездна от време.[7]
>
> (Stareva 2024: 114)

Obr s dětmi promlouval a již oslovením „mladý junáku“, „smělá dívko“ jim dával najevo důležitost jejich úkolu v tomto carství. Bylo otevřeno všem, kteří je chtějí navštívit a stát se hrdiny, pomáhat slabým lidem, chránit je a bdít nad kouzelnými prameny. Do této pohádky je vložen další text – „Pohádka o junákovi“ (Stareva 2024: 109 – 131), který zachránil princeznu z Carství matek. Hlas obra se proměnil, tak jako když tatínek začne číst oblíbenou knihu pohádek (Stareva 2024: 117), a začal vyprávět příběh s otevřeným koncem. Hrdiny se nakonec staly obě děti, prolomily samotu, které musí čelit nepočetní junáci. Jako praví hrdinové nezůstaly doma, ale vyrazily do světa, kde jich potřeba, aby pomohly dalšímu osamocenému hrdinovi. Goško sám se stal junákem tím, že poradil mladému muži, jak zachránit princeznu. Lístečkem z pouštní květiny odrazil blesky vzdušného caru a spustil déšť, který uhasil požáry v zemi. Starý vzdušný car

[7] Vypadal starý jako svět, což pro Goška a Mimi znamenalo miliarda krát miliarda let. Sotva zvedl víčka, aby se na ně podíval. Jeho oči, zakalené prachem z nespočetných bitev, vybělené lety, se podobaly oknům, za nimiž nakukovala propast času (přel. M. Salhiová).

se princezny vzdal, a tak si ji hrdina mohl vzít za ženu. I Mimi se stala průvodcem pohádkou a Carství junáků bude opět zaplněno novými statečnými junáky. Příchodem dětí byla kladně poznamenána všechna carství a podmořští obyvatelé jejich činy upřímně ocenili.

Motiv samoty je opět propojen s vodním prvkem. Jak už naznačuje popis Mimi s „mořsky" zelenýma očima, nosící klobouk modrý jako moře, jedná se o tuto slanou masu, která je obývána běžnými mořskými obyvateli. Moře bylo však „suché", to znamená přátelské k lidem, dalo se v něm běžně dýchat, mluvit a chodit, anebo také putovat do dalších fantazijních světů. Pod mořem se rozkládal další prostor, do něhož se děti dostaly kouzelnými vraty za pomoci svého přítele – mluvícího delfína. Podvodní carství se jevila jako nádherné světy, jenže vždy měla i negativní stránky (např. kruté dítě chtělo zabít a snít rybu, která prohrála závody).

Motiv samoty se ve všech třech vybraných knihách jeví jako klíčový motiv pro zvrat v ději. V první knize se víla ocitla v nebezpečné samotě, odložila své nerozlučné světlo, také přítel měsíční paprsek nebyl poblíž, a tak čarodějnice využila okamžiku a otrávila světýlko – vílino alter ego. Nemohla ublížit samotné víle, a tak se jí pomstila mnohem horším způsobem. Ve druhé knize, která by se dala nazvat grafickou povídkou pro mládež, je zachycena potřebná samota v rozvoji mladého člověka. Sám si vybral nové zájmy, pozoroval přírodu, která se mu stala životním vzorem. Zároveň však stále potřeboval naslouchající rodiče, a tak vzájemná disharmonie vyústila v tragédii. Teprve retrospektivně se otec dozvěděl o zálibě svého dítěte, o jeho velkém přání, kterému nebyl zprvu schopen naslouchat. V poslední knize jsou zachycena rozmanitá podmořská carství, která se velmi podobají lidskému světu, kde vždy je někdo osamocen, nepochopen druhými, stojí mimo společnost, odlišuje se svým vzrůstem (krutý vysoký mladík mezi malými dětmi), oblečením (modrá uniforma mužů v carství bělostných matek), nahrbeným postojem, deformovanou hlavou, obličejem bez vlastní tváře. Samota je popsána jako nebezpečný stav, z něhož lze uniknout naslouchání druhým lidem, vzájemnou pomocí, láskou, přátelstvím, obyčejným hřejivým pohlazením či dobře míněnou radou. Pohádky jsou vystavěny na kontrastu krásného místa (velký kámen obklopený mechem, vodní tok plný lovících a pijících čápů, tisíciletý strom), pocitu samoty a příchodu náhlého nebezpečí v podobě zlého kouzla, zbloudilé kulky, krutých lidí nebo nedobrých pohádkových bytostí (vzdušný car).

LITERATURA

Davčeva 2024: Давчева, Е. За някои български творци и пътя към сърцата на децата. [Davcheva, E. Za nyakoi balgarski tvortsi i patya kam sartsata na detsata.] // *Пътят на българската литература за деца и юноши. Сборник с научни изследвания*. Антонова, А. (съст.). София: Издателски център Боян Пенев – Институт за литература, 2024, 9 –19.

Dvořáková 2020: Dvořáková, P. *Vrány*. Il. Tereza Basařová. Brno: Host, 2020.

Flamburari 2012: Фламбурари, В. *Майска нощ с феята-кандилка*. *Приказк*а. [Flamburari, V. Majska nosht s feyata-kandilka. Prikazka.] Ил. Радостина Нейкова. София: АЗ БУКИ, 2012.

Flamburari 2023: Фламбурари, В. *Майска нощ с феята-кандилка*. *Приказки от Мъгливия остров*. [Flamburari, V. Mayska nosht s feyata-kandilka. Prukazki ot Magliviya ostrov.] Ил. Милена Радева. Второ преработено издание. София: Българска илюстрация, 2023.

Hodrová 1989: Hodrová, D. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989.

Muller-Lissner 2021: Muller-Lissner, A. *Když vylétnou děti z hnízda. Od symbiózy k samostatnosti*. Praha: Portál, 2021.

Nakonečný 2000: Nakonečný, M. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000.

Račeva 2019: Рачева, Л. *Големите теми в детските книги*. [Račeva, L. Golemite temi v detskite knigi.] София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2019.

Stareva 2024: Старева, Л. *Морски приказки за две земни деца, приятеля им делфин и морските хора*. [Stareva, L. Morski prikazki za dve zemni detsa, priyatelya im delfin i morskite hora.] Ил. Димитър Илчев. Пловдив: Жанет 45, 2024.

Stefanov 2023: Стефанов, А. *Момчето щъркел. Картинна книга*. Ил. Антонио Стефанов. [Stefanov, A. Momcheto shtarkel. Kartinna kniga.] София: Потайниче, 2023.

Urbanová 2021: Urbanová, S. *Konfigurace. Figury a figurace II.* Prešov: Prešovská univerzita, 2021.

Všetička 2001: Všetička, F. *Tektonika textu. O kompoziční výstavbě prózy třicátých let 20. století.* Olomouc: Votobia, 2001.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c021

ДЕТЕТО НА ЧЕШКИЯ ФОЛКЛОРИСТИЧЕН РОМАНТИЗЪМ

Таня Янкова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

THE CHILD OF CZECH FOLKLORIC ROMANTICISM

Tanya Yankova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

yankovatanya@uni-plovdiv.bg

In his literary texts K.J. Erben was very much influenced by the folk models he was familiar with. The problem of a child's dependence on the mother provoked his personal interests, as a result of which a number of texts appeared, such as "The Orphan's Bed" (1837), "Guardian Angel" (1840), "Boiling Tar" (1834), as well as those in the "Bouquet" cycle: "Treasure" (1838), "The Noonday Witch" (1840), "The Daughter's Curse" (1852), "The Water Goblin" (1853), "Willow" (1853), "Lily" (1861). The encounter between the innocent child and the unfamiliar world is interpreted in the 1834 literary translation "The King of Spirits" based on Goethe's ballad "Elf King" (1782).

Key words: the folk image of the child, literary translation and interpretation

В текстовете на К. Я. Ербен – водещ представител на чешкия фолклористичен романтизъм от втората половина на XIX в. – се откроява значим образ – детето. Този персонаж фокусира важни за романтическата концепция проблеми, а аналитичният поглед към него търси мястото му в семейно-родовото цяло, изследва ролята на изпитанията, на които е подложено, при конституиране на родителя. Детството като стадий от човешкото съществуване носи символиката на началото, на зараждането и чистотата, на непорочността, но и на крехкостта, ранимостта и високата степен на обусловеност. Светът на детето, определян като „скъпоценен свят в себе си“ (Епщейн 1979: 242), е и свят на иде-

ала, на вътрешната свобода и неограниченост във въображението и порива. Ако фолклорните записи от проучванията на К. Я. Ербен очертават граничния характер на персонажа, неговата способност да преминава от света на профанното в света на свещеното, от отсамния (чужд) свят в отвъдния (желан, свой), в авторския си превод поетът постига сложността на детския вътрешен свят.

За фолклорното съзнание детето е образ тип – то говори, действа, поведението му е ситуационно обусловено, без да е индивидуализирано и конкретизирано. Половата неопределеност на малкото дете е белег за „несамостоятелност на персонажа, съпроводена от несъответствие на социалните норми, знак за отсъствие на типологически проявления, за неразвита персонажна система“ (Ледовская 2008: 14). Детето, както и другите фолклорни персонажи, е продукт на конкретно-образно мислене, като при неговото изграждане е водещ принципът на „художествена сублимация“, разбиран като преход от правдоподобност и пряко възсъздаване на реалността към условност и обобщение“ (Аникин 2004: 14).

За мястото на детето в чешките традиционни представи свидетелстват текстове от „Простонародни чешки песни и наричания“ („Prostonárodní české písně a říkadla“), съставен от К. Я. Ербен (1862 – 1864), и от сборника на В. Кролмус „Старочешки легенди, песни, игри, обичаи, празници и напеви“ („Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápěvy“, 1845 – 1851). Във фолклорните източници се открояват няколко основни тематични линии.

Първата е свързана със зависимостта на детето от майчината любов, при което отношението към невръстното същество с неговата чистота и непорочност го вписва в реда на свещените фигури („Приспивни песни“, „Kolíbavky“; „На момчето“, „Chlapcovi“; „На момичето“, „Děvčeti“, Ербен 1937). В духа на християнските религиозни представи само Създателят и Божията майка могат да осигурят спокойствие и защита на Божествения младенец, само те могат да откликнат на молитвите на майката („Детска вечерна молитва“, „Večerní modlitba dětská“ в сборника на Ербен (Ербен 1937). Жената е медиатор между земния живот и небесните покровители („Приспивна песен“, „Kolébavka“ от сборника на В. Кролмус (Кролмус 2014), нейната любов приближава сакралните фигури до битово-всекидневното съществуване. В редица текстове се наблюдава паралелизъм между вегетативния цикъл на посевите и живота на детето, като растителният код служи не само като маркер за време и получен резултат, но и за означаване на произход. Така, с идване от света на растенията или от другия свят, се мотивира

особената способност на детето да преминава граници, да не е затворено в отсамното пространство.

Втора тематична линия обхваща майката, която не може да отговори на очакванията, не може да удовлетвори условията за съществуване. Нейната непълноценност се проявява в „Закъснение“ („Verspätung“) – текст, публикуван в сборника „Златният рог на момчето“ („Des Knaben Wunderhorn“, 1806, Арним, Брентано съст. 1806: 452). Тук целостността на майчиното присъствие е изгубена, животворната сила на природата не е усвоена и приложена, най-важният субститут на майката – хлябът – не е въведен като безусловна даденост, като естествен резултат от женската любов.

Осиротяването на детето (трети тематичен кръг) е едновременно повод за откриване на отсъстващата майка и неволно признание за невъзможната компенсация. В трите варианта на фолклорната балада „Сираче“ („Sirotek“) от сборника на К. Я. Ербен са преосмислени „своето“ и „чуждото“ пространство – външното е близко, носещо утеха и справедливост за сирака, а домашното – натоварено с отрицателни конотации. В „Моето място“ от същия сборник („Mé místo“) мисълта за наближаващата смърт е и разговор с мъртвата, споделяне на знание за предстоящите изпитания на душата. Тук майката е въведена като емоционално близък човек, зададена е представата за значимостта на нейното разбиране и съпричастност на прага на смъртта.

Редица текстове са посветени на смъртта на малкото дете (отделен тематичен обсег), като загубата му е интерпретирана в духа на християнската представа за Христовата саможертва, за смяна на земните родители с небесен баща („На децата“, „Dětem“; „Успокойте…“, „Uskrovněte...“, публикувани в сборника на Ербен). На детето е поверено знание за преходността на земното съществуване в опозиция на привличащото и утешаващо Божествено начало.

Представата за несъвършената земна майка кулминира в текстове, посветени на майката убийца. Посегателството над нероденото дете разколебава основни характеристики на жената. Трите текста от Ербеновия сборник „Дорна убийца“ („Dorna vražednice“), „Прокълната дъщеря“ („Zakletá dcera“), „Съвет“ („Rada“) акцентират върху прецедентния характер на това явление в чешка среда, като в същото време са еднозначна морална оценка на колектива.

В художествените текстове на К. Я. Ербен тези тематични линии и мотиви се повтарят и доразвиват с оглед на индивидуалните интерпретативни нагласи. Очевидно проблемът за детето и неговата обусловеност от майката провокира дълго личния му интерес – негов плод са

„Сирашка постеля“ („Sirotkovo lůžko“, 1837), „Ангел пазител“ („Anděl strážce“, 1840), „Вряща смола“ („Smolný vár“, 1834), както и текстовете от „Китка“: „Съкровище“ („Poklad“, 1838), „Полудница“ („Polednice“, 1840), „Дъщерна клетва“ („Dceřina kletba“, 1852), „Водния дух“ („Vodník“, 1853), „Върба“ („Vrba“, 1853), „Лилия“ („Lilie“, 1861).

В „Ангел пазител“ се наблюдава отграничаване от фолклорния модел – нагласата към споделяне съчетава детското възприятие и отношение към света със знанията и позицията на зрелия човек. В първата строфа говори детето, за което думите на „златната майчица“ са източник на знание и опит, а майката е своеобразен посредник между големия свят и детското съзнание. Този реален, зрим, биографично значим помощник е подпомогнат от незрим ангел хранител. Третатта и четвъртата строфа съчетават желанието Бог да изпрати невидим пазител с наблюдения за човешкия характер и присъщата на човека слабост:

Můj božíčku milý!	Мой Боже мили!
Jak jsme slabí lidi:	Колко сме слаби хората:
Mne nejvíc to těší,	Най-много ме радва
co mé oči vidí.	това, което виждам с очите си[1].

(Ербен 1938: 125)

Така двете позиции – на детето и възрастния – се сливат, като към Бог се обръща именно детето, то вярва, че молбата му ще бъде чута и изпълнена, а разсъжденията за човешкото несъвършенство, за значимостта на зрителните възприятия, са на зрелия, наблюдаващ и разсъждаващ човек. Споделената „слабост“ произтича от ролята на видимия свят върху говорещия персонаж, роля, която той не само признава, но и с която по детски невинно играе – в четвъртата строфа той иска с Божията помощ да получи този ангел помощник, да се докосне до утехата на зримото му присъствие. Единството на двете гледни точки – детската и на зрелия човек – е постигнато в преплитането на искрено желание и трезва мисъл, като азът, чието детство е вече отминало, продължава да живее у възрастния. Приемствената връзка между тях прави възможно слизането на небесния пратеник, преминаването на границата между видимо и невидимо. Съчетанието на два гласа със съответстващите им възприемателни позиции въвежда ефекта на вътрешно разслояване на времето и опита на личността, на динамизиране на нейната емоционално-психологическа цялостност.

[1] Преводът на всички текстове е мой – Т. Я.

Ако в „Ангел пазител“ се наблюдават препратки към две фази от човешкия живот – детството и някакъв следващ етап, в който се актуализират детските спомени и нагласи, в „Сирашка постеля“ акцентът е върху персонаж, който няма да напусне фазата на своето детство. Мотивът за прекъснатия житейски път, за младенеца, който ще скъса връзката си с физическия свят, е познат от фолклорния сборник на Ербен. В този текст изследователката А. Пенчева вижда „нюанси на „пейзажно“ изобразяване на природата и пространството“, откроява употребата на фолклорна лексика, както и ясно противопоставяне между локусите „дом“ и „гробище“ (Пенчева 2003: 22). За разлика от трите варианта на фолклорната творба „Сираче“, поместени в Ербеновия сборник, които са изградени от рамкиращо слово на епически говорител и диалог между детето и майката, в художествения текст на баладата наблюдаваме по-сложна композиция. Епическият говорител използва характерните за фолклорната балада въпроси, с които засилва интереса и създава напрежение у възприемателя, но той не само пита, но и едновременно с това разкрива детайли от цялостната гробищна атмосфера; той се приближава емоционално до детето, като, за да опише състоянието му, използва деминутиви (перлички, очички, майчица), характерни за речта на детето или за общуването на възрастния с него. Изповедта на сирачето и полученият отговор от мъртвата майка са вместени в нощната картина – от север идват студ и сняг, полунощ е, вместо любовта на родната майка (според собствените му думи) то е получило грубостта на друга, зла жена. Жалбата по изгубената и състоянието на детето имат графично решение – към тъмната нощ и липсата на дом са добавени студът и снегът, като в текста с разгръщане на детайли от епическата линия студът и снегът обхващат както самото дете, така и пространството около него („lůžko bílé sněhy přikryly“ – „легълцето му бял сняг покри“, Ербен 1938: 115). Със своята амбивалентност (снегът е едновременно заплашващ и закрилящ живота, той е асоциативно приближен до покривка, която обгръща и предпазва) този детайл изразява напрежението между двете основни състояния на детето – търсене на изгубената майка и получаване на топлина, уют, защита. При прехода от третата строфа към следващите се забелязва ретардация – описанието на детето обхваща все повече детайли от състоянието му (плаче със студени перлички, очичките му се затварят, заспива и му се струва, че е при своята майка, сънят му е тихичък) за сметка на конкретни действия: детето плаче, навежда се над гроба на майката, чува глас, заспива. Постепенното забавяне на художественото време е и подготовка за съня, и преход към състоянието на угасване на живота. Епическият говорител стес-

нява периметъра на своите наблюдения, за да стигне до малкото гробче, където преди това момиченцето си е направило легълце. Той не назовава финала смърт, а сън, предшестван от успокояващата майчина прегръдка. Смъртта сън е своеобразна утеха и избавление за детето, за което истински свое е пространството на гробищата – място, където не само чува гласа на мъртвата, но и е обгърнато от снежната покривка. Детето, което няма да навлезе в следваща фаза от своя живот, е образ, който концентрира внушения за трагична уязвимост, неподготвеност за света на възрастните, неприспособеност.

Успоредно с мотива за уязвимостта на невръстното същество и компенсаторната замяна на отсъстващата майка от природата в художествените текстове на Ербен се появява мотивът за несъвършената и непълноценна майчина грижа. Жената, която не успява да опази живота, присъства и във „Вряща смола“, и в „Полудница“. И в двата текста заплахата за детето идва отвътре – като персонаж на дома майката не успява да предотврати опасността. В първия текст са последователно въведени врящата във вдлъбнатина смола, димът, който се върти в тъмен стълб, пращенето, момиченцето, което, вместо да се вслуша в майчиното предупреждение, отива да види случващото се. Глаголът „víří“, с който е назовано движението на течността („víří v kotlině“), има множество значения – вдигам, въртя, завъртвам, разбърквам, пеня, развихрям. Невинната детска игра и любопитство завършват със смърт, която е колкото конкретна, толкова и символна. Огнената паст на смолата (известна от описанията и изображенията на ада в религиозните текстове и рисунки) поглъща живота на малкото същество (във вариант, който остава в Ербеновия архив, то е наречено „beruška“[2]). В стихотворението смъртта на детето не е назована пряко, а е въведена чрез реакцията на жената, която се обръща за помощ към Христос („Kriste na výsosti!“, „Боже във висините!“, Ербен 1938: 126). Нейната мъка и изреченото слово „отварят“ врящите струи, но не могат да върнат живота на невръстното дете. Срещата на детската крехкост с „големия“ свят се случва под частичната майчина опека, но нито жената, нито момиченцето могат да предположат колко голяма е силата на стихията, която едновременно изгаря и убива, като само частично отстъпва пред Христовата воля и майчиния вопъл. Жената е дискредитирана в чисто майчински охранителните си функции – като персонаж на дома тя не е усвоила

[2] За бележки при редакциите на текста вж. Ербен 1938: 317. Това название има значенията „калинка, божа кравичка, светулка, пиле, гълъбче, миличко“, а също и препраща към внушението „кротък като овчица“ (Иванчев, ред. 2002: 49).

неговото пространство, не властва над огъня в двете му полюсно противоположни проявления – поддържащ, подпомагащ живота и провокиращ смърт. Неотменимостта на смъртта се появява като присъда за допусната непълноценност, като жестоко наказание (майката изважда от огъня само костите на телцето), което акцентира както върху мимолетността и крехкостта на живота, така и върху непостигнат, неосъществен докрай и в този смисъл идеален модел на майчино присъствие.

Ролята на храната (в символно-метонимичен план субститут на майката и живота) в живота на семейството и отношението към малкото дете е в центъра на вниманието в „Полудница“ („Poledníce“), където, докато приготвя обед, майката грубо отхвърля детето си. Тя използва множество названия („циганин“, „зло същество“, „нехранимайко“, заплашва го със стършел), за да го усмири, докато накрая не споменава демоничното същество полудница. Майчината закана се оказва достатъчна, за да се появи:

Malá, hnědá, tváři divé
pod plachetkou osoba;
o berličce, hnáty křivé,
hlas – vichřice podoba!

Дребно, кафяво, с образ див
под кърпата същество;
до патерица кости криви,
глас – вихрушка съща!

(Ербен 1998: 58)

Според чешкия изследовател Я. Махал полудницата е демонично същество, което принадлежи към нисшата митология и има охранителни и регулиращи човешкото поведение функции. Активността му е най-голяма в обедните часове, когато заплашва и предпазва работещите на полето, от него се страхуват майките (най-често родилки), които са оставили без грижа новородените деца (Махал 1995: 129 – 134). В Ербеновия текст описанието на полудницата притежава някои от устойчивите за фолклорното съзнание характеристики – нейните действия са възможни в точно определено време и са провокирани от отношенията майка – дете. В текста се наблюдават и други белези – тя се промъква пълзешком („plíží se“), проявява едновременно близост до човешкия (има лице, носи кърпа на главата, опира се на патерица) и до животинския свят (лицето ѝ е диво, гласът ѝ е подобен на вихрушка). Демоничният персонаж „чува“ майчиното слово, но веднъж повикан, повече не се подчинява на чуждата воля, придобива собствена сила и власт. С появата му пространството на дома и неговият символен център – мястото за приготвяне на храна – са преозначени. От „свое“, близко, осигуряващо защита и в този смисъл сакрално с оглед на поддържане на живота

то се превръща в несигурно, опасно място – промяна, която е продукт на амбивалентно функциониращия майчин глас. В поведението на жената се открояват две взаимно изключващи се линии – тя е едновременно онази, която поражда и осигурява живота (приготвя храна за бащата), и онази, която се обръща грубо към невръстното същество. Двете несъвместими проявления на майчинството са онагледени посредством конфронтацията на реалната физическа майка с тъмната фигура, която дава външен израз и глас („Dej sem dítě!“, „Дай ми детето!“) на неосъзнатите деструктивни сили. Така образът функция полудница екстериоризира скрита страна в психологическата структура на майката, разслоява нейната цялостност, извежда като полувидими и полуреални отделни негативни качества. Демоничното същество проявява особености на архетипа на сянката, който според психоанализата е „продукт на отхвърляне, отказ от осъзнаване и приемане на отрицателните страни на личността“ (Зеленски, съст. 2008: 100).

И двата художествени текста на К. Я. Ербен („Вряща смола“ и „Полудница“) са проблемно-тематично центрирани около зависимостта на невръстното дете от майчината грижа и любов. Ненавременната детска смърт (смърт от майчина прегръдка в „Полудница“) акцентира върху несъвършенството на онази, която поражда и поддържа живота. Въпреки че формално причините имат външен характер – детската игра около вряща смола може да се окаже смъртоносна, в дома може да влезе страшно създание, те са дълбинно свързани с майчиния образ и с разколебаните хипостази на живота.

Проблемът за срещата на малкото дете със света на непознатото е в тясна връзка с интерпретативния превод „Крал на духовете“ („Král duchů“, 1843) на Гьотевата балада „Горски цар“ („Erlkönig“, 1782[3]). Още при първата публикация в литературно приложение към списание „Венец“ („Věnec“) Ербен прибавя обширни бележки, в които разсъждава върху няколко проблема. Според него в славянската митология липсва същество, което може да замени немско-германското Erlkönig, и поради тази причина той изтъква основанията за избор на по-общото название „Крал на духовете“ („Král duchů“); извежда значението на „Erl-“, като доказва етимологичната връзка на тази част от лексемата с

[3] Според руската изследователка Е. Б. Марова през 1776 г. Гьоте започва работата си над пиесата „Дъщерята на рибаря“ („Fisherin“). Авторката се позовава на данни от „Русские ведомости“, свидетелстващи за появата на баладата през 1781 г., като не изключва възможността това да се е случило през 1782 г., под въздействие на преведената от Хердер от датски език народна балада „Дъщерята на краля на елфите“ („Erlkönigs Tochter“) (Марова 2023: 131 – 132).

„jarý“ (здрав, силен, буен), подчертава смислоопределящата функция на „jar-“ в Jarbog, Jarovít, наричани от славяните Svatoboh (Sventobóg) и Svatovít, почитани като божества със соларен характер. На основата на наблюдения върху имена и названия в санскрит, немски и старогръцки той стига до извода, че в чешки на думата Erlkönig трябва да съответства „Крал на мощните“, „Крал на героите, които стоят по-ниско от боговете“. Според него в германската митология Er-, Jerl-, Jarl-, Einheriar означават „сенките на загинали в битка герои, които във Валхала, немското небе, са приети…“ (Ербен 1938: 327)[4]. Техният крал, Odin, Otin или Wodan „може всеки ден в широкото поле да извика при себе си с помощта на меча падналите…, тъй като те му принадлежат“ (пак там). Този бог той нарича още „слънце“. В своите разсъждения Ербен достига до извода, че бог Один е едновременно „благодатен дарител на живот“, но и унищожител – тенденция, която той открива в древноиндийските вярвания, за да заключи, че и самото християнство би могло да допринесе за превръщането на бога на плодородието в чудовище, измамно и унищожително, с черти на християнския дявол. Заслужава внимание фактът, че поетът не включва тези свои наблюдения във второто издание на „Китка“ (1861), но те имат особено значение за Ербеновото разбиране и превод на Гьотевия текст.

Баладата „Крал на духовете“ едновременно запазва връзката с оригинала (в подзаглавие е отбелязан първоизточникът – „Z Göthe“) и преакцентира отделни, „значещи“ за преводача места. В превода интерпретация е запазена основната епическа линия на Гьотевата балада, но за разлика от „Erlkönig“ тук се появява домът като място, към което се е насочил ездачът със своето дете (domů jedou). За значението на този детайл съдим от изложението на Я. Грим в частта „Вотан“, „Германска митология“:

> Индийският бог Индра посреща на небесата душите на убитите воини, богът на нашите предци приема падналите в бой герои в своето братство, в своето воинство, в своето небесно обиталище. Затова и смъртта (дори в християнски смисъл) се нарича завръщане у дома, а „отиване при бог“, или…..„да посетя Один“, означава „смърт“.
>
> (Грим 2019: 346)

[4] Е. Марова изтъква неточния превод, който прави Хердер, на датската лексема Ellerkonge (Крал на елфите) като Erlkönig, грешка, която служи на художествените намерения на Гьоте (Марова 2023: 132).

Тази смислова линия ориентира към неоднозначността на дома в Ербеновата интерпретация, към значението му на земен и небесен локус.

В превода е подчертана бащината грижа – мъжът не само „държи сигурно, държи топло“ детето, но „го държи в обятията си, / и го притиска, топли и обгръща“ („synáčka milého v náručí má / a tiskne a hřeje a objímá“, Ербен 1938: 131). Неговото отношение към момчето контрастира със заплашителното поведение на чуждия и непознат Крал на духовете. При назоваване на момчето Ербен използва художествен похват, който е характерен за собствените му текстове – несъгласуваното определение „от злато“, с което Кралят на духовете характеризира дрехите на своята майка („a máti moje má šat ze zlata“), се превръща в съгласувано определение, съставна част от обръщение към самото момче („дете златно“, „dítě zlaté“). Прилагателното „златен“, приложено към съществително, битува във фолклорното съзнание като метафора за ценност и изключителност, но тук освен с този устойчив смисъл то присъства и като белег за пренасяне на черти от майката на краля върху момчето и в тази си функция е стъпка към привличането му към непознатия свят на Краля.

Поетът Ербен въвежда и редица детайли, които акцентират върху водата и водната среда – мъглата в неговия текст е заменена от „водни пари“ („jen vodní to páry jsou“), кралските дъщери са близо до водата във възприятията на момчето („tam vody blíž“) вместо „на тъмно място“ („am düstern Ort“). Избраните от поета акценти не компенсират липсата на майчинско начало в „Erlkönig“, а по-скоро го подчертават – водните растения („старите върби), присъстващи и в оригинала, и в превода, носят белезите на старост и смърт, а водните пари (във „Вряща смола“ – дим) размиват обектите, объркват възприятията, като подпомагат създаване на илюзорни представи. Тази интерпретаторска стратегия на Ербен допълва и осмисля оригиналния източник, като придава на неговите основни мотиви специфичен оттенък, продукт на индивидуален избор.

В „Крал на духовете“ епическият говорител рамкира случващото се, като въвежда в атмосферата на действието (закъснял ездач, вятър, тъма) и прави заключителни наблюдения. Чрез редуване на словото на бащата, детето и Краля на духовете се разкрива двойната оптика – на сина и бащата, като възприятията на зрелия човек не могат да обхванат цялата сложност на детския свят. Детското съзнание не успява да предаде на бащата онази опасност, която вижда (кралят е с козина и с корона); раят, който кралят представя на момчето, не е еднозначен – майката със златни дрехи, дъщерите, които ще му служат, ще танцуват и ще го приспиват, не са привлекателни за него. Тайните обещания („jaké

mi král sliby tajně činí“) са повече плашещи, отколкото привличащи, а с движението напред те са заменени от заплаха за въздействие със сила. Момчето е разделено между познатия, изпълнен с грижа и обич бащин свят (бащата го назовава „мое дете“, „син“, „момче“) и опасния свят на примамливи обещания, от които то иска да се отстрани. Основните му прояви са боязън, опасение, необходимост от защита и сигурност, чувство на безпомощност пред фантастичния горски владетел – типологични признаци на персонаж, който не е готов да се срещне с непознатото, да премине през изпитанията.

Символният характер на детското преживяване припомня ритуалите на преход, характерни за традиционното общество – в него юношата трябва да превъзмогне препятствията, за да постигне инициация. От своя страна бащата, който се опитва да вдъхне увереност и спокойствие у своя син, не успява да опази живота му, не осъществява ролята на посредник, който ще го въведе в ново състояние и функция. Детската крехкост и ранимост не издържат на заплахата на непознатото същество (едновременно реално и фантастично), възприятията на момчето не могат да съвпаднат с менталната нагласа на бащата, светът на детското въображение с неговата наивна образотворческа сила е отхвърлен от трезвия поглед към действителността. На силата, с която непознато същество навлиза в границите на своето, сигурно, защитено пространство (бащината прегръдка), съответства степента на неразбиране от страна на утвърдения като опора и защитник баща. С нарушаване на свободната воля на детето (чрез посегателство отвън и чрез неразбиране от близкия) се разпада и физическият му образ.

Направените от Ербен бележки към превода насочват към вероятно търсена от него близост на персонажите с изградената представа за Один (Вотан) като бог с две лица, две същности и с двупосочно проявление. На дуалистичната му природа (създаващ и разрушаващ; вечно движещ се, стремителен, буен, нарушаващ граници, но и деспот, тиранин, оглавяващ Дивия лов сп. Я. Грим (Грим 2019), изродил се в народните представи до злобно, дяволско, жестоко същество) съответстват двете фигури – на бащата на момчето и на краля. Тяхното противопоставяне се осъществява от позицията на детето, което се намира между две различни реалности – от едната страна е бащината прегръдка, която символизира всичко свое, близко, родно, а от друга на – гласът образ, който символизира всичко непознато, чуждо, заплашително. С всички свои характеристики кралят се проявява като архетип на Сянката (според терминологията на К. Г. Юнг) – той е отрицание на бащината фигура, носител на белези и качества, които проблематизират бащиното

присъствие. Възприемателната нагласа на момчето побира и двата образа, но не успява да ги удържи в равновесие.

Преводът интерпретация на Гьотевата балада диалогизира с вече създадения текст на „Вряща смола“ (1834), както и с „Полудница“. Отношенията на трите текста се проясняват в опита за прилагане на типологичната схема на жанра, която Е. Анисимова аргументира на основата на комуникативните стратегии между подвижния персонаж, неподвижния персонаж и установения ред (Анисимова 2019: 199). Като дивергентно-идентифициращ тип според нея се очертават баладите, в които „баладният персонаж се оказва под безпрекословното влияние на подвижния персонаж“ – модел, който авторката изяснява, позовавайки се на превода на оригиналния текст от Жуковски: „например децата в „Горски цар“ на Жуковски …почти безпрекословно се поддават на обаянието на господаря на леса“ (пак там: 197). На основата на направените от авторката наблюдения би трябвало да причислим Ербеновия текст не към предложения от нея тип, а към типа балада, в която „персонажът без сериозни затруднения преодолява съблазните и извършва избор в полза на установения ред“, т.е. да определим малкото момче като „идентифициращ се с целостността (епически) тип“ (Анисимова 2019: 199). Трябва да отчетем, че в Ербеновия „Крал на духовете“ се наблюдава по-сложен модел, който липсва в направената от изследователката класификация – подвижният персонаж, който идва от непознато за момчето пространство, се опитва да привлече към себе си детето, но не успява, след което навлиза със сила в неговия свят, нарушава неговата свободна воля. В същото време детето търси защита у своя баща, т.е. утвърдена е линията на приемственост и връзка със семейното начало, с авторитета на родителя, но именно тази посока е разколебана от факта, че бащата не разбира случващото се и не може да изпълни функцията си на пазител и защитник. Във „Вряща смола“ и „Полудница“ е разколебана защитната роля на майката, като в този процес е постигната градация – ако в първия текст нейната незрялост и несъобразителност неволно причиняват смърт, във втория майката провокира с поведение и слово появата на демоничното същество. Така родното, защитено, свое пространство се превръща в носещо смърт за невръстното същество. Майчината прегръдка в „Полудница“ повтаря детайл от епическата линия в „Крал на духовете“ и напомня митологичния мотив за уроборичната майка. В Ербеновия вариант обаче той е детайлизиран – преди да прояви своята задушаваща любов, жената е дала възможност за проява на злото и несъвършеното, които носи в себе си.

Ербеновият превод на Гьотевата балада се вписва в авторовите художествени търсения – той поставя като значим персонаж детето, което е обърнато към предстоящото и носи в зародишен вид много възможности, но това е и детето, което няма да продължи в бъдещето, няма да осъществи своя живот. За него, от една страна, е твърде рано да стане част от света на възрастните, да се освободи от своята детска незрялост, а от друга, именно тази незрялост и близост до началата му осигурява възприемане на реалността и фантазията, способност да оживява във видения своите страхове и опасения, да възприема света отвъд неговата еднозначност. Чрез детското съзнание в „Крал на духовете“ е заявен изборът на момчето, но не е утвърдена и защитена функцията на бащата. Въведена и спазена от Ербен, епическата линия на оригинала придобива чисто национално значение с тълкуването, според което Erlkönig е владетел на мястото, където се намират сенките на мъртвите герои. Вероятно поетът търси, но не успява да постигне другите значения на основния според собствените му разсъждения конфликт – несъстоялият се акт на посвещение е и липса на готовност за воински подвизи, които да причислят персонажа към сенките на „чешкото небе“.

Литература

Анисимова 2019: Анисимова, Е. Е. Жанровая модель баллады: к постановке проблемы. [Anisimova, E. E. Zhanrovaya model’ ballady: k postanovke problemy.] // *Вестник Томского государственного университета*. Филология 2019/№ 61, 193 – 203.

Аникин 2004: Аникин, В. П. *Теория фольклора.* [Anikin, V. Teoriya fol’klora.] Курс лекций. 2-е изд. доп. Москва: Кн. дом Ун-т, 2004.

Арним, Брентано съст. 1806: Arnim, A. fon, Brentano, K. *Des Knaben Wunderhorn.* <https://www.projekt-gutenberg.org/arnim/wh1/wh1013.html> (3.01.2026)

Грим 2019: Гримм, Я. *Германская мифология.* [Grimm, Y. Germanskaya mifologiya.] Т. I, прев. Д. С. Колчигина, Москва: Языки славянской культуры, 2019.

Епщейн 1979: Эпштейн, М., Юкина, Е. Образы детства. [Obrazy detstva.] // *Новый мир.* 1979/ № 12, 242 – 258.

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.

Зеленски 2008: Зеленский, В. състав. *Словарь аналитической психологии с английскими и немецкими эквивалентами.* [Zelenskij, V.

Slovar' analiticheskoj psihologii s angliyskimi i nemetskimi ekvivalentami.] Москва: Когито-Центр, 2008.

Иванчев, ред. 2002: Иванчев, Св. *Чешко-български речник.* [Ivanchev, Sv. Cheshko-balgarski rechnik.] София: Труд & Прозорец, 2002.

Кролмус 2014: Krolmus, V. *Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápěvy.* Praha: Plot, 2014.

Ледовская 2008: Ледовская, И. В. *Детские образы-типы в русских волшебных и новеллистических сказках.* [Ledovskaya, I. V. Detskie obrazy-tipy v russkih volshebnyh i novellisticheskih skazkah.] Автореферат. М. 2008. <https://www.dissercat.com/> (4.01.2026)

Марова 2023: Марова, Е. Б. *„Лесной царь" Гете и его русские переводы.* <https://elibrary.ru > (7.12.2023)

Махал 1995: Máchal, J. *Bájesloví slovanské.* Olomouc: Votobia, 1995.

Пенчева 2003: Пенчева, А. *Баладите на Карел Яромир Ербен. Мост между вселени.* [Pencheva, A. Baladite na Karel Yaromir Erben. Most mezhdu vseleni.] Варна: Херон Прес, 2003.

DOI 10.69085/ntf2026c035

ИЗ ЛАБИРИНТА НА ПАМЕТТА: ЗА А. БЕЛИ, АЛ. БЛОК, Н. ГУМИЛЬОВ

Зоя Иванова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

FROM THE LABYRINTH OF MEMORY: ABOUT A. BELI, AL. BLOK, N. GUMYLYOV

Zoya Ivanova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

zivanova@uni-plovdiv.bg

The article points out the act of remembrance of Vl. Hodasevich and the reincarnation of the past into a new realty, in whose perceptual contours the figures of A. Bely, A. Blok, N. Gumilyov were animated. To this end, the author discusses that he will follow the convention of credibility of narrative discourse, although in places he transgresses it due to his personal biases and the selective specificity of memory. The writer dialogues with his colleagues through different communicative models. In the memory of Bely, the structural resource for communication is empathy. The narrative approach in explicating the memory of the poets A. Blok and N. Gumilyov is distinguished by its associativity.

***Key words*:** memory, symbolism, worldview, symbolic culture, the associative labyrinth of memory

Халбвакс посочва, че, „…за да си спомня, човек се нуждае от другия“, той „…не си спомня сам“ (цит. по Рикьор 2006: 132, 133). Поради това мемоаристът Владислав Ходасевич отваря портала към лабиринта на паметта, за да изведе оттам, селектира и експлицира представите за свои колеги и съвременници, като реконструира и валоризира отношенията с тях. Замисълът на създателя на „Некропол“ не се свежда единствено до самоцелно представяне на лица и събития, а в качеството на очевидец авторът се опитва да внуши на читателя истинността и обективността на текста, за да впише името си на страниците на литературната епоха:

> Но със съкратения си разказ бих искал не да задоволявам любопитството на днешния ден, а да съхраня няколко същински черти за историята на литературата, която вече се занимава, а след време още по-внимателно ще изследва епохата на символизма като цяло и Андрей Бели – в частност.
>
> (Ходасевич 1939 е.р.)

Ходасевич приема позицията на наратор като отговорност, като „свой дълг“ за „правдиво и цялостно изображение“ на символистката реалност и на нейните демиурзи (Ходасевич 1939 е.р.). Свидетелство за това е началото на спомена за А. Бели, когато писателят заявява, че ще спазва конвенцията за достоверност на наративния дискурс. Пактът за обективизация обаче се трансгредира на места от личните пристрастия на автора, на места от селективния характер на паметта, за което са показателни глаголите „помня“, „припомням си“, „мисля“ и други. Символистът Бели се установява трайно в съзнанието на Ходасевич, позволявайки му да се вгледа в себе си, да дефинира позицията си в литературното битие, да интерпретира отношенията си с околните:

> Аз съвсем не споделях всички възгледи на Бели, но той ми повлия най-силно от когото и да било от хората, които познавах. Вече не принадлежах към онова поколение, към което принадлежеше той, но заварих неговото поколение още младо и активно. Много хора и обстоятелства, изиграли забележителна роля в живота на Бели, се оказаха такива и по отношение на мен.
>
> (Ходасевич 1939 е.р.)

Писателят общува със своя герой чрез комуникативния модел на емпатията. Паметта съхранява спомена за запознанството на Ходасевич с поета, както и този за следващите им срещи. Припомнянето е декорирано в нюансите на символистичната култура:

> Златни къдрици падаха върху раменете на момчето, а очите му бяха сини. Със златна пръчица по златната пътечка, той търкаляше златен обръч. Така вечността, „играещо дете“, завърта златния кръг на слънцето. С образа на слънцето се свързва образа на младенеца Бели.
>
> (Ходасевич 1939 е.р.)

В асоциативния лабиринт на паметта художествената реалност е с онтологични измерения, митологичното, вечното, безкрайното и безвременното иманентно бележат участта на лирика Бели. Поетът демиург пророкува съдбата си, като за референт използва символа на слънцето. Инициацията му на творец и актът на житейския му край се реализират под знака на небесното светило. Ходасевич изважда от лаби-

ринта на паметта спомена за Бели най-напред в контекста на модернистичната епоха, в чието пограничено пространство и семиотично битие огненият диск е значим детайл, многозначно дешифриран и интерпретиран в текстовете на символистите. След това авторът реставрира биографична фактология, която разбулва информация за фамилната легенда на Бели, на чийто фон се щрихира моделът на детството му:

> …като инициация, за изграждането на личността и решаващите въздействия, за личния и професионалния път на индивида.
>
> (Андреева 2017: 119)

Амбивалентната компонента в интериорния свят на московския лирик се появява още в тази уязвима ранна възраст и е повлияна от полярността на родителските житейски и философски позиции, както и от различния им обществен статут. Майката на Бели е известна със своята красота и кокетство, а бащата Бугаев, познат с неприятната си, дори отблъскваща външност, е професор по математика. Противоречивите родителски критерии за остойностяване на света и антагонистичните взаимоотношения в семейната реалност са причина за нарушената хармония в домашната среда. Този фамилен асинхрон е референт за емоционален дисбаланс, който обяснява двойствената природа на поведенческия модел на Бели, както и неговите травми и фобии. Именно тези страхове напластяват емоции, които стимулират творческия му порив и се трансформират в обект на художествени интерпретации. Авторът колажира детайли от своята памет за поета, сливайки символиката на слънцето с конкретиката на земното битие, за да подчертае, че предопределеността на таланта на Бели се надгражда и с влиянието, и с примера на родителския авторитет. Така мемоаристът генеалогично аргументира покълването на модернистичните настроения и появата на мотива за двойствеността в творческия натюрел на Бели.

Наративната стратегия на Ходасевич по пътя към представянето на московския символист се основава и на други структурни ресурси. В перцептивното поле на повествованието се въвежда образът на жените. Отношенията на Бели с тях са сложни, противоречиви и трудни, тъй като неговите емоционални и душевни нагласи се основават на формираната в детството двойствена същност, както вече беше споменато:

> Тактиката му винаги беше една и съща: той омагьосваше жените с почти магическия си чар, появявайки им се в мистична аура... и ако жената, изненадана и понякога обидена, не отвръщаше на чувствата му, той изпадаше в ярост. И обратното – всеки път, когато успяваше да постигне желания резултат... той също изпадаше в ярост.
>
> (Ходасевич 1939 е.р.)

Поетът пленява представителките на противоположния пол не само с външността си, а и с лирическия си талант и със способността да прокарва тенденциите в литературната мода. Причината за двойственото отношение към жените е отчасти и метафизична, обусловена от антагонизма между реалността на възвишения му дух и тази на душата, опитваща се да го отдалечи от сублимната хармоничност.

В индиректен модел на комуникация с Бели, Ходасевич признава литературния му принос и осъзнава, че московският лирик превъзмогва човешките несъвършенства чрез творчеството си. Сложните драми от ранните детски години се превъплъщават в автобиографичните му романи, в различни конотационни варианти. Като своеобразно отражение на хаотичния интериорен мир на А. Бели би могло да припознае откритието му за несъвпадението на ритмиката и метриката в поетиката, което той с охота споделя с Ходасевич.

Биографичната компонента, светоусещането, литературният талант са параметри, които в паралелна проекция с тези на писателя формират сюжетно организиращата стратегия, подчертаваща душевната и емоционална близост между автор и герой.

В заключение би следвало да се обобщи, че Ходасевич чрез наративния маниер на емпатията интерпретира амплитудите в настроенията на Бели, неговите психологически нагласи по отношение на заобикалящия го свят и мистичните му възприятия за битието като следствие от перцептивния феномен на детството.

Повествователният подход при експликацията на спомена за поетите Ал. Блок и Н. Гумильов се отличава с асоциативността си. И двамата лирици са фигури от модернистичната епоха, дълбоко различни – единият се вписва в регистъра на символистите, а другият е синдик на акмеизма. Независимо от това Ходасевич ги представя паралелно, приютявайки ги в рамките на един наративен блок. Семантиката на обединяващото заглавие „Гумильов и Блок“ се аргументира с акта на припомнянето, което диалогизира с феномена смърт, победила през август 1921 година живота и на двамата поети.

В този контекст би могло да се припомни, че първата съпруга на Н. Гумильов – А. Ахматова, не остава безучастна към трагичната участ на Блок и му посвещава стихотворението „А Смоленската Богородица днес празнува“, където тоновете на „фолклорната жалейка“ и на „православната заупокойна молитва“, преливат в обертона на „всеобщата скръб по поета“ (Евтимова 2019: 119 – 123). Шест дни след написването на тези стихове тя разширява поетичното пространство на скръбта,

като създава „Няма да те бъде между живите“, а тук гласът на интуицията ѝ предвещава убийството на Н. Гумильов.

При Ходасевич спомнянето е лишено от патоса на страданието и от жеста на поклонението. Емоционалният пласт е изместен от критично оценъчния. Паметта на мемоариста остойностява Блок, като го поставя в кръга на „един от най-чистите символисти“ и го разпознава като „поет във всяка една минута от своя живот“, претворил акустиката на божественото и превърнал лириката в „реален духовен подвиг, неотделим от живота“ (Ходасевич 1939 е.р.).

Като антитеза на блоковското светоусещане авторът представя дистанцирания от мистика мироглед на Гумильов, който е поет „„… само тогава, когато пише стихове“ (Ходасевич 1939 е.р.):

> Ние с Гумильов сме родени през една и съща година, през една и съща година започнахме да публикуваме, но дълго не се срещнахме: аз малко прекарвах в Санкт Петербург, а той, струва ми се, въобще не идваше в Москва. Запознахме се през есента на 1918 г. в Петербург на заседание на колегията на „Световна литература“. Важността, с която Гумильов заседаваше, веднага ми напомни за Брюсов.
>
> (Ходасевич 1939)

Местоименната първолична форма за множествено число „ние“ прокарва мост между биографичната фактология на Ходасевич и Гумильов, илюстрирайки творческата близост между двамата, както и заслуженото им присъствие в полето на литературната епоха. Тази релация обаче диалогира и с маниерния модел на Гумильов, препратка към нетолерирания от автора поведенчески профил на Брюсов. Така Ходасевич имплицитно се дистанцира от своя протагонист и с лека ирония тушира описанието на срещата си с него:

> Той ме покани при него и ме посрещна така, сякаш това беше среща на двама монарси.
>
> (Ходасевич 1939)

Паметта е спонтанна, тя вади спомените един след друг, като наслагва нови представи и провокира оригинални асоциации. Отдалечаването на автора от неговия герой в перцептивното поле на нарацията се долавя и в следния цитат:

> Той беше изненадващо млад по душа, а може би и по ум. Винаги ми е изглеждал като дете.
>
> (Ходасевич 1939)

Симбиозата между монарх и дете е препратка към профанното в натурата на Гумильов, към креативността и към смелостта на човешкото

въображение. В контекста на тази семантика авторът щрихира и сцената на бала в Института по история на изкуствата. Присъстващите тук творци са в традиционно зимно облекло – палта и валенки, и появата на Гумильов във фрак с дама в рокля с гол гръб нарушава установения социален стандарт и усилва наративната динамика, внушавайки усещането за избраност, за различност, за единственост, за емблематичност.

Този маниерен стил може би смущава паметта на Ходасевич, която с ирония припомня:

> Той обичаше да си играе…на литературен началник на своите „гумильовчета“, т.е. на обкръжаващите го малки поети и поетеси.
>
> (Ходасевич 1939)

Чрез подобен пейоративен изказ авторът сякаш се опитва да издигне собственото си присъствие в литературното битие и да оправдае творческата си неповторимост.

Възстановявайки спомените за Гумильов, мемоаристът снизходително подчертава:

> У Гумильов имаше много хубави неща. Той имаше отличен литературен вкус, малко повърхностен, но в известен смисъл безпогрешен. Подхождаше формално към стиховете, но в тази област беше и проницателен, и изтънчен. Той проникваше в механиката на стиха като малцина.
>
> (Ходасевич 1939)

Нараторът, за да остане верен на конвенцията за истинност на своите спомени, променя оценъчния ракурс и остойностява присъствието на Гумильов на литературната сцена. Подходът на писателя следва и логиката на съпоставянето, за да изрази субективонто си пристрастие към Блок:

> Враждебни бяха миросъзерцанията им, рязко противоположни – литературните им задачи. Основното в поезията на Блок бяха нейният „скрит двигател“ и душевно-духовният ѝ смисъл, които трябваше да са чужди на Гумильов.
>
> (Ходасевич 1939)

Припомнянето е асоциативно, от лабиринта на паметта излизат Малий театър и рецитиращият там Блок, които са рефлексия на Института по история на изкуствата и танцуващия Гумильов. Поетът символист чете своите стихове; макар и аплодиран многократно, остава безчувствен, непристъпен и измъчен, сякаш е разпознал проекцията на близкия си край. Овациите на публиката са безусловен знак за оценката на автора, но той

не се задоволява само с тях и в скоби експлицира имплицитното „по-добро четене никога не бях чувал“ (Ходасевич 1939).

Авторът в мозаечния сюжет на този спомен отново възстановява образа на Гумильов и пресъздава прощалната си среща с него. Динамиката на нарацията нараства в резултат както на екзалтираната реч, така и на емоционално пресилените реакции на героя, предчувстващ сякаш този последен комуникативен контакт.

Произведението на В. Ходасевич „Некропол“, в което са поместени спомените за Бели, Блок и Гумильов, е своеобразна митологизирана епитафия не само на портретираните лица, но и на епохата на Сребърния век, в която те творят и чиито параметри определят.

Литература

Андреева 2017: Андреева, Я. Литературни прочити на миграцията. [Andreeva, Ya. Literaturni prochiti na migratsiyata.] София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2017.

Евтимова 2019: Евтимова, Р. Рецепции и рефлексии (Руска литература XX век). [Evtimova, R. Retseptsii i refleksii (Ruska literatura XX vek).] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019.

Рикьор 2006: Рикьор, П. Паметта, историята, забравата. [Rikyor, P. Pametta, istoriyata, zabravata.] София: СОНМ, 2006.

Ходасевич 1939: Ходасевич, Вл. Некрополь [Hodasevich, Vl. Nekropol’.] 1939. <http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0020.shtml> (31.03.1921).

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c042

ЗА РОМАНА СЛЕД РОМАНА: ПИСАТЕЛСКОТО ИНТЕРВЮ В СЪВРЕМЕННИЯ ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС[1]

Ренета Божанкова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ON THE NOVEL AFTER THE NOVEL: THE WRITER'S INTERVIEW IN THE CONTEMPORARY LITERARY PROCESS

Reneta Bozhankova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

bozhankova@slav.uni-sofia.bg

The article examines writer interviews as an important paraliterary genre that significantly shapes the contemporary literary process. The analysis demonstrates that interviews function as a space for authorial self-reflection, where writers creatively rework external aesthetic influences through mechanisms of influence, distancing, and mutual enrichment. The comparison between Evgeny Vodolazkin and Marina Stepnova reveals contrasting models of public presence, ranging from the intellectually distanced to the emotionally accessible. In the context of digital media, interviews help construct the author's public persona, guide the interpretation of their work, and influence both reader reception and critical discourse.

Key words: author–reader communication, literary reception, writer interviews, digital media

През вековете на съществуване на литературата разстоянието между авторите и публиката винаги е било значим фактор за разбирането на самия феномен на словесното творчество. Един от начините да

[1] Изследването е осъществено с частична подкрепа от проекта на Софийския университет, Факултета по славянски филологии – „Дигитална хуманитаристика и литературни изследвания (подходи, инструменти, ресурси)“ (№ 80-10-106/28.05.2025 г.)

се провокират промени в тази дистанция, важна за функционирането на литературната система, са личните писателски изяви. Сред тези форми са интервютата със съвременни писатели, които играят значима и многоаспектна роля в развитието на литературния процес, влияейки върху възприемането на авторите, популяризирането на литературата и формирането на нови културни практики. Тяхното значение може да се оцени чрез няколко ключови аспекта, които ще разгледаме в началото на този анализ.

Писателските интервюта се отнасят към типовете текстове, определяни като метадискурси или като епитекстове (Ж. Женет). По оценката на М. Серафимова „Метадискурсът е идеалното място за анализ и обновяване. Той е място на интерес на автора към себе си, към трудностите на литературното сътворяване, към собствения статут и към отношението му към неговия материал – езика“ (Серафимова 2022: 601). Така интервютата имат участие при формирането и на литературна известност, и на публичен образ. В дигиталната епоха репутацията на писателя все повече зависи не само от неговите текстове, но и от медийното му присъствие. Интервютата се превръщат в инструмент за самопредставяне, позволяващ на авторите да управляват публичния си облик. Те помагат за затвърждаване на статуса им в литературната област, за привличане на внимание към творчеството им и за установяване на контакт с читателите, настоящи и бъдещи. Интервютата могат да разкрият личните възгледи на писателя, отношението му към съвременните тенденции и културните предизвикателства, което насърчава по-задълбоченото разбиране на творчеството му. На следващо по значение място са популяризирането на литературата и ангажирането на публиката. Интервютата правят писателите по-достъпни за читателите, позволявайки на последните да научат повече за процеса на създаване на техните произведения, източниците на вдъхновението им и творческите им методи. Това създава „лична връзка“ между автора и публиката, което е особено важно в дигиталната епоха, когато вниманието към литературата се конкурира с други форми на съдържание. Такива разговори могат да мотивират четенето, да разширят аудиторията и да стимулират интереса към писаното слово.

Писателските интервюта предоставят възможност за изследване на вътрешните механизми на текстовото производство: методи на работа, влиянието на житейския опит и философските основи на творчеството. Те разкриват редица метапоетични характеристики, такива като принципите на автора за езиково изграждане, избора на теми и форми. Това е особено ценно за литературните изследвания, тъй като допълва

анализа на произведенията с преки свидетелства от самите автори, а интервютата могат да разкрият как един писател подхожда към работата си, какви цели си поставя и как вижда ролята си в литературата.

Като друга функция на писателските интервюта можем да определим социокултурната рефлексия, тъй като съвременните писатели често се изявяват като наблюдатели и коментатори по актуални въпроси – политически, етични и дори технологични. Интервютата се превръщат в платформа за обсъждане на социалните тенденции през призмата на литературата. Те улавят гледните точки на авторите върху съвременните предизвикателства, като така ни позволяват да проследим еволюцията на литературното поле в реално време.

В ерата на дигиталните медии интервютата придобиват нови жанрови формати: подкасти, видеоинтервюта и предавания на живо. Тези формати разширяват възможностите за ангажиране на публиката, правейки диалога по-динамичен и достъпен. Те също така улесняват появата на хибридни жанрове, стават част от литературните блогове, като така забележимо разширяват възможностите за ангажиране на читателската публика. Така писателят не само влияе на оценките за творчеството си, но и формира, образова, води своите читатели последователи. Темата за писателските интервюта, за личното присъствие, авторепрезентацията и авторефлексията има забележимо присъствие в руското литературознание и медийни науки (Селютина 2023; Голубков 2023; Тугушева 2018; Рязянцев 2025). Наблюденията на изследователите ще ни послужат за основа при работата с текстовия материал на интервютата на двама от най-известните съвременни руски романисти – Евгений Водолазкин и Марина Степнова, ценени от публиката в родината си и активно превеждани зад граница, включително и у нас.

Интервютата на Евгений Водолазкин, които могат да бъдат прочетени или чути онлайн, впечатляват с многобройността си и с разнообразието на медийните формати, в които се представят. Интервютата не само съпътстват публикуването на книгите му, но и оформят цялостно разбиране за неговата творческа система, съчетавайки филологическата наука с художествената практика.

Водолазкин е филолог по образование, специалист по стара руска литература. В интервютата си той често обяснява защо работи с вечни сюжети, спира се върху възгледите си за историята и времето. Те са тема не само при коментарите на романа „Лавър“, най-известната и награждавана негова книга, но също и при следващите – „Авиатор“ или „Чагин“. Писателят демонстрира връзката между науката и литературата и дава информация как научните изследвания (например работата

му върху „Слово за похода на Игор“) се превръщат в източник на художествена образност и философски размисъл. Така намира възможност и да поясни спецификата на „Лавър“, при който избира „неисторическия роман“ като жанров формат и това като следствие му позволява да надхвърли хронологията. Позоваването на професионалния научен опит е постоянно в интервютата на Водолазкин: в едни случаи той демонстрира експертност, в други просветителски пояснява, напомня, ориентира читателите си в полето на старата руска литература и в темите за Средновековието, предоставяйки „ключове“ за тълкуване на своите текстове. Водолазкин в пряко адресиране към читателите вдъхновява препрочитането на класически произведения през призмата на собствения писателски опит, например обръщайки се във връзка с „Лавър“ към агиографската традиция. Писателят има своето обяснение за взаимовръзката на науката и литературата, което изказва така: „Царственото положение на филолога има, независимо от своята висота, много ограничения – както върховната власт въобще. Главното от тези ограничения е необходимостта да се познае светът в рационалистично русло, докато с течение на времето все повече чувстваш, че рационалното обяснява не целия свят, а само някаква негова част“ (Водолазкин 2018).

Житейският шанс да се разговаря с писателя, първоизточник на текста, който може да стане в бъдеще част от класиката, предизвиква интервюиращите да въвеждат темата за автобиографичните събития и герои в романите. Интервютата с Водолазкин не правят изключение, но той се опитва да подчертава неавтобиографичния характер на героите, за да избегне наивна биографична интерпретация на повърхностни прилики. Но затова пък не отказва споменаване на детайли от семейната история и дори бит, приближавайки се максимално до съвременния читател и подчертавайки, че споделят едно време, макар всеки да има право на своите оценки. Той акцентира неизменно върху етичния компонент – човешката отговорност за света, ценността на личната история. Обичайният за литературното интервю въпрос „Как пишете?“, задаван по различен начин в интервютата, които избрахме за анализа, получава откриващи доста страни от творческия процес отговори – от научното предизвикателство до вдъхновението, от интелектуалното удоволствие до чувството за отговорност пред младите и пред историята.

Водолазкин обосновава правото на литературата да бъде аполитична, защитава ценността на традицията и формулира критерии за качество на текста – дълбочина, „красотата на истината“, а не сензационност. Интервютата му се отличават с интелектуална откритост и той е готов да обсъжда сложни теми, без да ги съобразява задължително с

популярността на формата и платформата. Проявява ирония и самоирония, като това премахва патоса на „великия писател“ и прави разговора оживен, аргументацията му е ясна и всяко твърдение е подкрепено с примери от текстове или литературна история.

Интервютата на Водолазкин са мост между науката и художествената литература, те демонстрират как литературоведските познания и методи се превръщат в основа на романовата поетика, а след това, коментирани от самия автор, стават опора за читателското разбиране. Заедно с това тези метатекстове могат както да служат като инструмент за обучение на читателите и да ги учат да виждат не само сюжета, но и многопластовите значения в текста, така и да утвърждават ценността на етичната дълбочина и традицията в ерата на медийната непосредственост. По този начин разговорите му с журналисти не само допълват книгите му – те разширяват полето на литературния дискурс, предлагайки алтернатива на повърхностното възприятие на съвременната проза.

В диалозите си с журналисти Евгений Водолазкин последователно обосновава правото на литературата да бъде дистанцирана, подчертавайки, че неговите герои живеят извън острите противопоставяния на времето. Той защитава ценността на традицията, като извежда старорускатa литература като източник на форми и значения, и формулира критерии за качество на текста – дълбочина, а не уместност, „красотата на истината“, а не злободневност. В този контекст писателят твърди, че историята не е циклична и нейните последици не могат да бъдат сведени до механични причинно-следствени връзки, което противодейства на опростените исторически алегории. Така диалозите му с журналисти не само допълват книгите, но и разширяват полето на литературните дискусии, предотвратявайки едновременно с това съвременната склонност към повърхностно възприемане на литературата, търсене на сензация или причисляване на писателя към позиция, идея, кауза.

Интервютата на Водолазкин се отличават с интелектуална откритост, с ясна аргументация, при която всяко твърдение е подкрепено с примери от текстове или литературна история. В отговорите си за романа „Бризбън“ например той свързва музикалната композиция на произведението с литературната форма, демонстрирайки как изкуството влияе върху прозата му. По този начин интервютата на Водолазкин се превръщат в мост между науката и художествената литература. Често, особено през 2025 г., тема на разговорите се оказва и екранизирането на творбите му, връзките със създателите на филма по романа „Авиатор“ и самата специфика на различните изкуства, имащи свои правила, пътища за създаване и начини на въздействие.

Непосредственият контакт с писателя, по-специално в аудио- и видеоформатите, създава ясна представа за академичния стил на изказване, носещ характеристиките на научната традиция и среда, а съдържанието е насочено към фундаментални въпроси за същността на времето, историята и езика. Водолазкин демонстрира сдържано самопрезентиране – акцентът е поставен върху текста и неговата поетика, а не върху личността на автора. В този контекст особено важна е употребата на интертекстуални препратки, чрез които писателят вписва своите творби в широкото поле на литературната и културната памет. Заедно с това биографичното все пак намира израз във връзка с научния и литературния опит на писателя в Академията на науките, като най-често споменаваното име е това на Дмитрий Лихачов. Доайенът на *Пушкинския дом*, както е известен Институтът за руска литература в Санкт-Петербург, Лихачов е бил важен през годините и в професионалния, и в личния живот на Водолазкин, на неговия кръг и семейство, а запомнените негови разкази за миналото оставят следа в романите и есеистиката на съвременния писател. Другият важен знак на лична свързаност и принадлежност, който също присъства в интервютата на Водолазкин, е самият Петербург – той е място на семейната и държавната история, той е символ на памет и отговорност и заедно с това – художествено пространство в ред текстове на руския писател.

Форматите, в които се появяват интервютата, също подчертават този интелектуален модел. Сред тях са печатни публикации в авторитетни литературни и популярни списания, речи на културни фестивали, достъпни във видеозаписи, както и разговори с филолози и критици, които се вписват в академичния дискурс. Тези форми на публично присъствие укрепват образа му на писател интелектуалец, който се стреми да води задълбочен диалог с културната общност. Особеностите на дигиталното му присъствие допълват тази картина. Водолазкин проявява умерена активност в социалните медии, като предпочита по-дълги текстове пред кратки публикации. Той използва дигиталните платформи основно за представяне на новите си книги, за разговор с читатели, а не за полемика и демонстрация на възгледи и позиции. Така се затвърждава впечатлението за автор, който поставя в центъра на публичното си присъствие литературното съдържание и неговата стойност, а не личната популярност.

На свой ред интервютата на Марина Степнова разкриват творческия ѝ метод и поетика в детайли, фокусирани са върху всяка следваща нейна книга, но също – в зависимост от медийния формат – върху подробности от личния ѝ свят и опит, които са намерили отражение в ней-

ните творби. По отношение на поетиката в интервютата си Степнова коментира метафоричното качество на прозата си, което варира от оскъдно до богато според диктата на самия текст. Работата ѝ с наративната перспектива е особено показателна – полифония и субективност на възприятието, както например различните образи на Лазар Линдт в „Жените на Лазар“. Значението на езиковата прецизност е друг ключов акцент: писателката говори за „езиково ухо“ като вродена черта и стремеж към „перфектния звук“.

В своите интервюта Степнова разсъждава върху стойността на съвременната литература, отбелязвайки, че „истинската цена ще стане ясна след седемдесет години“. Тя коментира жанра на романа като форма, която читателят очаква да го увлече в история, „която не може да остави“. Писателката е критична към системата за награждаване и механизмите за признание, подчертавайки нуждата от хора, които да насочват вниманието към нови автори, а не само към вече утвърдени имена. Позицията на Степнова по въпросите на критиката и възприятието на читателя е категорична: читателят има право да не харесва книгите ѝ. Тя настоява за разграничаване между обсъждането на текста и атакуването на автора и подчертава независимостта на писателя. В този контекст Степнова споменава и опита си като преводач, отбелязвайки значението на този опит върху нейната проза и ролята на превода като средство за потапяне в чужда художествена система.

В интервютата си Степнова коментира работата на писателите, които са в началото на своя път, формулира ценността на ментора и приоритета на похвалите за начинаещите, тъй като критиката може да се приема само с увереност. Степнова подчертава, че писането е занаят, който може да се научи, но геният изисква талант и воля. Така интервютата ѝ придобиват и практическа функция – своеобразно ръководство за млади автори, като тези в Литературния институт, които тя съветва „…да пишат книги, без да мислят за това дали ще ги публикуват, или не, дали ще ги наградят, или освиркат. Така обикновено се и пишат истинските книги“ (Ермакова).

Интервютата на Марина Степнова разкриват в детайли нейния творчески метод, поетика и позиция в съвременния литературен процес. Писателката често подчертава, че всяка нова книга започва с въпрос, който я засяга лично, това е нейният „принцип на въпроса“. Подготовката за писането е продължителна и систематична: години работа с архиви, създаване на хронологични досиета, внимателно събиране на материал. В позицията си на принципен автор Степнова заявява липсата на автобиографично писане и приоритета на художествената литера-

тура, но заедно с това споделя факти от семейната си история, пояснявайки значението и присъствието на образи на лекари в романите си.

Дигиталното присъствие на Степнова е активно и разнообразно. Тя използва Instagram, видеоразговори в литературни YouTube канали и излъчвания на живо, за да поддържа близост с читателите. Разговорният стил, откровеността и самоиронията правят тези диалози особено достъпни и ангажиращи, а използването на мемета и визуални формати допринася за популяризирането на книгите ѝ.

Обобщавайки тези наблюдения, ще отбележим, че анализът потвърждава виждането за интервютата със съвременни писатели като ключов инструмент за литературна комуникация, чийто формат обаче се променя значително под влиянието на дигиталните медии. Както се заявява в едно изследване върху феномена на авторефлексията, „…отношението към този опит може да се изрази с триадата: влияние, оттласкване, взаимно обогатяване“ (Голубков 2023: 76). Тази формула е особено полезна при анализа на писателските интервюта, защото показва как авторите не само възприемат чуждия естетически опит, но и го преработват творчески – понякога чрез отхвърляне, понякога чрез диалогично обогатяване. Водолазкин поддържа традиционния модел на интелектуален писател, акцентирайки върху съдържанието, традициите и филологическото размишление. Степнова изгражда емоционално достъпен модел, близост до читателя и активно използване на медийни инструменти.

В заключение – писателските интервюта са важен паралитературен жанр, който забележимо може да повлияе на критическата и читателската рецепция и по този начин – на литературния процес като цяло. Те са инструмент за изграждане на авторовия образ, понякога – академично висок, друг път – социално ангажиран, дистанциран или споделящ. Интервютата служат като рамка за интерпретацията на едно творчество, привнасяйки както ползите, а именно създаване на доминиращи подходи, така и ограниченията на рамката – с налагането на очертания, които оставят извън вниманието части от текстовото и идейното поле. В медийното общество интервютата увеличават видимостта на автора, влияят върху читателите, но и върху издателите, могат да допринесат за позиционирането на автора в публичното пространство и дори да окажат въздействие върху изграждането на литературните йерархии.

Успешната адаптация към медийната среда изисква писателят да е наясно със своята комуникативна роля, да балансира личното и професионалното и да бъде гъвкав при избора на формати. Интервютата със съвременни руски писатели не са просто рекламен инструмент, а

важен елемент от литературния процес, влияещ върху неговата динамика, възприятие и развитие. Те насърчават диалога между автора, читателя и обществото, документират еволюцията на литературата и отварят нови хоризонти за анализ и интерпретация.

Литература

Водолазкин 2018: Водолазкин, Е. Вопросы на ответы. [Vodolazkin, E. Voprosy na otvety.] // *Знамя*, 2018, 7 < https://znamlit.ru/publication.php?id=6980> (9.01.2026).

Голубков 2023: Голубков, С. Феномен творческой авторефлексии и проблема создания биографии писателя. [Golubkov, S. Fenomen tvorcheskoj avtorefleksii i problema sozdaniya biografii pisatelya.] // *Семиотические исследования*, 3.4, Самара: Издателство на Самарския университет (Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королёва), 2023, 72 – 80.

Ермакова: Ермакова, А. Читатель ничем и никому не обязан: интервью с Мариной Степновой. [Ermakova, A. Chitatel' nichem i nikomu ne obyazan: interv'yu s Marinoj Stepnovoj.] – <https://litinstitut.ru/content/chitatel-nichem-i-nikomu-ne-obyazan-intervyu-s-marinoy-stepnovoy> (9.01.2026).

Рязанцев 2025: Рязанцев, А. Литературная репутация в современном литературном поле: взгляд критиков. [Ryazantsev, A. Literaturnaya reputatsiya v sovremennom literaturnom pole: vzglyad kritikov.] // *Интеракция. Интервью. Интерпретация*. Т. 17, № 3. Москва: Федеральный научно-исследовательский социологический центр РАН, 2025, 55 – 78.

Селютина 2023: Селютина, Е. К вопросу о стратегиях самопрезентации автора в современном литературном процессе. [Selyutina, E. K voprosu o strategiyah samoprezentatsii avtora v sovremennom literaturnom protsesse.] // *Вестник Ивановского государственного университета*. Серия: Гуманитарные науки, 1. Иваново: ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет», 2023, 22 – 30.

Серафимова 2022: Серафимова, М. Авторът за себе си. Литературни автопортрети. [Serafimova, M. Avtorat za sebe si. Literaturni avtoportreti.] // *Чуждоезиково обучение*, 49.6. София: Аз-буки, 2022, 596 – 608.

Степнова 2018: Степнова, М. Марина Степнова о современной литературе. [Stepnova, M. Marina Stepnova o sovremennoj literature.] // *Прямая речь: 2018* <https://www.youtube.com/watch?v=237Q5buyk6g> (9.01.2026)

Степнова 2021: Степнова, М. Марина Степнова: как полюбить классику и сколько живут книги. [Stepnova, M. Marina Stepnova: kak polyubit' klassiku i skol'ko zhivut knigi.] // *Книжный чел #68* <https://www.youtube.com/watch?v=fiW9yE5LopI> (9.01.2026).

Тугушева 2018: Тугушева, Э., Федорчукова, Л., Филатова, Н. Интервью с писателем как источник метапоэтических данных. [Tugusheva, E., Fedorchukova, L., Filatova, N. Interv'yu s pisatelem kak istochnik metapoeticheskih dannyh.] // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2018, 10-1 (88). <https://www.gramota.net/article/phil20181413/fulltext> (9.01.2026).

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c052

УКРАИНСКО-БОЛГАРСКИЕ СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА КОНСТАНТИНА ПАУСТОВСКОГО

Людмила Ромащенко
Приазовский государственный технический университет

UKRAINIAN-BULGARIAN PAGES OF THE LIFE AND WORK OF KONSTIANTYN PAUSTOVSKY

Lyudmyla Romashchenko
Priazovsky State Technical University

lirom5@ukr.net

The article examines Ukrainian–Bulgarian cultural and historical relations within a broad diachronic framework. Special attention is given to the role of prominent figures of Ukrainian culture in Bulgaria, particularly Mykhailo Drahomanov and Lesya Ukrainka. A central focus of the study is the analysis of the Bulgarian theme in the life and works of Konstantin Paustovsky. Drawing on his autobiographical prose and the cycle of essays *Bulgarian Encounters*, especially the essay “Picturesque Bulgaria”, the article demonstrates how the writer’s personal biography, his Ukrainian roots, and his family mythology, associated with Kazanlak and the Rose Valley, shaped his perception of Bulgaria. The study highlights the synthesis of artistic and philosophical elements in Paustovsky’s Bulgarian essays, as well as his attention to historical memory, folk culture, and landscape.

Key words: Ukrainian–Bulgarian cultural relations; Konstantin Paustovsky; Bulgarian theme; cultural memory; autobiographical prose; national identity

Выбранная тема не случайна. Ведь украинско-болгарские связи имеют долгую историю, уходящую в глубь веков.

Считается, что могила древнеболгарского хана Кубрата находится недалеко от села Малое Перещепино (в 13 км от Полтавы), где в 1912 году был найден знаменитый клад, крупнейший в Восточной Европе IV – VIII веков (набор золотых и серебряных предметов весом

около 75 кг: оружие, украшения, посуда, монеты). Ученые считают, что это богатство когда-то принадлежало Кубрату, хану Великой Болгарии, в состав которой в VII веке н.э. входила и часть территории современной Украины. У этого могильного кургана, начиная с 2001 года, зародилась традиция собирать болгар со всего мира. Именно тогда на полтавской земле состоялся первый Болгарский собор.

Вспомним славянских просветителей, создателей кириллической азбуки, первых переводчиков богослужебных книг Кирилла и Мефодия.

После основания Высшей школы в Болгарии в это учебное заведение, реорганизованное позже в университет (ныне это Софийский университет им. Св. Климента Охридского), пригласили нескольких известных европейских ученых, среди которых и Михаил Драгоманов, который тогда проживал в Женеве. Ему даже предложили стать ректором Высшей школы, но он отказался, считая, что такую должность следует занимать болгарину. В Софии украинский ученый читал курс истории, участвовал в разработке учебных планов Высшей школы, работал над созданием научной библиотеки, регулярно выступал в периодических изданиях «Свободно слово» и «Български преглед».

М. Драгоманов способствовал развитию молодой болгарской науки. Последнюю лекцию он прочитал в день смерти – 20 июня 1895 г. Тогда известный деятель болгарского социалистического движения Димитр Благоев написал:

> Начало двух последних месяцев совпало в Болгарии со смертью двух славных борцов за свободу и образование (речь о писателе Петко Славейкове). Умер профессор Высшей школы, русский эмигрант и борец за свободу Михаил Петрович Драгоманов... Покойный занимал кафедру истории, он был гордостью Школы и потому утрата эта весьма ощутима для нее.
>
> (Жуківський 2005)

В Софии на центральном кладбище М. Драгоманов похоронен[1]. Его дочь Лидия – украинская и болгарская писательница, журналистка, переводчица, чья деятельность способствовала развитию и укреплению украинско-болгарских отношений, – также похоронена в Софии.

[1] Рядом с могилой архитектора Михаила Паращука – автора памятника на могиле М. Драгоманова в Софии. Ему принадлежит художественное оформление таких домов, как Народный банк, Судебная палата, Министерство обороны, ректорат университета им. Климента Охридского, Академия наук, Оперный театр и др. Он создал также ряд декоративных скульптур для построек болгарской столицы.

Лидия вышла замуж за болгарина Ивана Шишманова (известный болгарский ученый, первый болгарский украинист, профессор Софийского университета, дипломат).

Михаил Драгоманов – дядя известной украинской писательницы Леси Украинки, которая гостила у него в Болгарии больше года (с 1 июня 1894 по 1 августа 1895 гг.), писала свои произведения, в частности цикл «Невольничих пісень» («Невольничьих песен»). Так под влиянием пребывания в Софии было написано стихотворение «До товаришів» («К товарищам»), обозначенное «политическим радикализмом», сформированным, по мнению исследователей, благодаря Драгоманову:

> О, не забуду я тих днів на чужині,
> Чужої й рідної для мене хати,
> Де часто так приходилось мені
> Пекучу, гірку правду вислухати.
>
> (Леся Українка 1975: 126)

В пригороде болгарской столицы Владае, на берегу Владайской реки, Леся любила отдыхать. В память о пребывании поэтессы в Болгарии, в сквере, что носит ее имя, установлен памятный камень (напротив места, где был дом, в котором она жила вместе со своей двоюродной сестрой Лидией и ее мужем Иваном Шишмановым).

В Софии Леся работала в библиотеке. Изучала, в частности, материалы по истории раннего христианства (этой теме посвящен ряд ее драм). Хотя сам город ее не очень впечатлил, она видит в нем сходство с украинскими губернскими городами:

> Сама София имеет вид обычного, так сказать, нашего губернского города, только что княжеский дворец вместо губернаторского дома и министерства вместо всяких «присутствий».
>
> (Агеєва 2021)[2].

В 2016 году вышел сборник исторических очерков об историческом пути Украины и Болгарии «Сестра моя, София». Составители отмечают, что такое название по ряду причин. Во-первых, София – столица Болгарии, страны, очень близкой нам, но, к сожалению, еще до сих пор недостаточно известной. Во-вторых, София – главный христианский храм Древней Руси, памятник мирового значения, как греческий

[2] В Болгарии действует СУОБ «Мати Украйна» (Союз украинских организаций Болгарии), который объединяет наших соотечественников в этой стране. С председателем Союза Еленой Коцевой удалось наладить контакт.

Парфенон или римский Колизей (историю строительства этого древнерусского тысячелетнего храма художественно воссоздает П. Загребельный в романе «Диво»). В-третьих, София – это мудрость, и именно эта мудрость в сочетании с силой духа, достоинством, чувством национальной идентичности дала силу и болгарам (Сюндюков 2018).

Это лишь фрагментарно обозначены украинско-болгарские точки соприкосновения, что проявились и в жизнетворчестве К. Паустовского.

Константин Паустовский – известный русский писатель, номинант на Нобелевскую премию – посетил многие страны: Болгарию, Польшу, Италию, Францию, Англию, Турцию. Его творчество известно в мире. В жилах К. Паустовского текла украинская, польская и турецкая кровь, его предки исповедовали три религии – православную, католическую и ислам. Именно эти факторы обусловили широту его взглядов и неприятие национальной или религиозной ограниченности. И, наконец, его жизнь и творчество связаны с Украиной, в том числе Черкасчиной – родиной Т. Шевченко. Предоставим слово писателю:

> Я вырос на Украине. Я глубоко люблю и уважаю украинский народ и его культуру. Достаточно прочесть мои повести и рассказы, такие, как «Тарас Шевченко», «Далекие годы», «Поводырь», «Днепровские кручи», «Синева», «Александр Довженко» и ряд других моих высказываний, чтобы убедиться в этом.
>
> (Ромащенко 2014: 47)

В предисловии к украинскому изданию «Золотой розы» К. Паустовский писал:

> В книгах почти каждого писателя просвечивается, как сквозь лёгкую солнечную дымку, образ родного края с его бескрайним небом и тишиной полей, с его задумчивыми лесами и языком народа. Мне в общем-то повезло. Я вырос на Украине. Её лиризму я благодарен многими сторонами своей прозы. Образ Украины я носил в своем сердце на протяжении многих лет…
>
> (Левицкая 2025)

Паустовский родился в Москве, учился в Киеве, а на праздники и каникулы приезжал в Городище (под Белой Церковью) и Черкассы. По свидетельству сына писателя Вадима,

> сам Константин Паустовский считал, что у него было как бы две родины. Одна, край отцов – Отчизна, – в сердце Украины, на берегах реки Рось. Другая – в глубине России, на Рязанщине, где река Ока делает большую излучину, огибая Мещорскую низменность. Этот край

> писатель так и называл – «Вторая Родина». И обе родины были связаны с реками – украинской и русской.
>
> (Паустовский 1992: 520).

Украина для Паустовского стала навеки родной. В его произведениях предстают живописные пейзажи разных регионов Украины: Киев, Городище, Черкассы, Одесса, Черноморское побережье. В Черкассах прошли детские годы мальчика, чьи родовые корни – от украинского гетмана Сагайдачного, о котором в семье, как вспоминает сам писатель, сохранились ценные реликвии – «Универсал» и печать.

В повести «Далекие годы», в которой речь идет преимущественно о киевском периоде жизни Паустовского[3], автор с документальной точностью повествует о нынешней столице Украины начала XX века. С необычной теплотой и нежностью писатель отзывается также о Черкассах – городе его детства. По признанию самого писателя, поездки в Черкассы (часто это были увлекательные путешествия на пароходе по Днепру) к бабушке и многочисленным тетушкам (одна из них была начальницей женской гимназии) стали для него настоящими праздниками. В определенном смысле Черкассы даже противопоставляются Киеву:

> Поездки в Черкассы и Городище были в моем детстве праздниками, а будни начинались в Киеве, на Святославской улице, где в сумрачной и неуютной квартире проходили длинные зимы.
>
> (Паустовский 1992: 35)

Бабушка писателя Викентия Ивановна Высочанская, полька по происхождению, очень любила цветы и деревья. Цветы росли не только в саду, но и были неотъемлемой частью интерьера бабушкиного дома в Черкассах, расположенного на высоком живописном берегу Днепра. Костика больше всего восхищали розовые олеандры в зеленых бочках на галерее дома – символ необычного, экзотического. Это бабушкино хобби сыграло важную роль в формировании будущего писателя:

> Бабушкин сад и все эти цветы с необыкновенной силой действовали на мое воображение. Должно быть, в этом саду и родилось мое пристрастие к путешествиям.
>
> (Паустовский 1992: 24).

Прадед писателя Паустовский-Сагайдачный поселился в Городище в конце XVIII века, после роспуска запорожского войска. Ему было пожаловано дворянское звание, возможно, за боевые заслуги. Эта

[3] Именно поэтому в 2013 году в одной из киевских школ (№135) открыт музей Паустовского.

фамилия, имеющая польское звучание, унаследована (предполагает сын писателя), вероятно, от какого-то старшины реестрового казачества. Вадим Константинович заметил казацкие черты во внешнем облике отца и его характере:

> Константин Паустовский был невысок, мускулист, клещеног, с очень развитым торсом и плечевым поясом. Такая фигура как бы самим отбором приспособлена к длительному пребыванию в седле, умелому владению саблей и пикой… Выработанную у себя железную настойчивость, даже жесткость, он умело сочетал с простотой общения и неизменной тактичностью. Не раз доказывал, что умеет не теряться под стволами винтовок, но мог пасовать перед женскими капризами и своеволием.
>
> (Паустовский 1992: 530)

И еще одну черту унаследовал писатель от своих далеких предков-казаков – поэтичность, готовность следовать своей мечте: как бы не складывалась реальная жизнь казака, он не хотел быть подневольным, стремился сам быть хозяином своей судьбы.

Лиричность натуры Костика подпитывал дедушка Максим Григорьевич. Он пел внуку казацкие песни, рассказывал о своем участии в турецкой войне, где попал в плен, откуда, из города Казанлык во Фракии, привез красавицу-турчанку Фатьму, принявшую христианство и новое имя – Гонората. Хотя, по мнению некоторых исследователей, – это лишь семейное мифотворчество: дед будущего писателя Максим Дмитриевич (а не Григорьевич, как в повести) умер за тридцать лет до рождения Костика и действительно обвенчался с Гоноратой, но не турчанкой, а дочерью дворянина Викентия Витушинского.

Однако читатель нисколько не сомневается в общении мальчика со своим легендарным дедом, уже не имевшим никакого дворянства: будучи крестьянином, ходил вместе с чумаками за солью (Паустовский посвятил дедушке свои юношеские стихи: «Мой дед был тих и кроток. Степью синей/ Возил он хлеб к Азовским берегам...»). Дедушка любил петь казацкие и чумацкие песни, что навевали на Костика непонятную грусть, и рассказывал разные истории, из которых мальчику больше всего нравилась история о трагической любви кузнеца-лирника Остапа, символом которой являлась выкованная из металла необычайная роза.

В повести «Далекие годы», что считается художественной биографией автора, читаем:

> Я не знаю, видели ли вы когда-нибудь украинскую лиру. Сейчас, должно быть, ее можно найти только в музее. Но в те времена не только на базарах в маленьких городках, но и на улицах самого Киева

> часто встречались слепцы-лирники… Я помню одного лирника в городе Черкассах[4]. «Киньте грошик, – говорил он, – слепцу и хлопчику, потому что без того хлопчика слепец заплутается и не найдет дорогу после своей кончины в божий рай». Я не помню ни одного базара, где бы не было лирника... Представление о лирниках навсегда связалось у меня с памятью об украинских базарах – ранних базарах, когда роса еще блестит на траве. Холодные тени лежат поперек пыльных дорог и синеватый дым струится над землей, уже освещенной солнцем.
>
> Запотевшие кувшины – глечики – с ледяным молоком, мокрые бархатцы в ведрах с водой, гречишный мед в макотрах, горячие ватрушки с изюмом, решета с вишнями, запах тарани, ленивый церковный перезвон, стремительные перебранки баб-«покотух» кружевные зонтики молодых провинциальных щеголих и внезапный гром медного котла – его тащил на плечах какой-нибудь румын с дикими глазами. Все «дядьки» считали своей обязанностью постучать по котлу кнутовищем, попробовать, хороша ли румынская медь.
>
> (Паустовский 1992: 10 – 11).

Возможно, благодаря рассказам дедушки, в автобиографические произведения Паустовского перешла мощная украиноязычная стихия –

---

[4] Вполне закономерно, что именно в Черкассах, Черкасском национальном университете им. Б. Хмельницкого, действовал Клуб Паустовского (его неизменный руководитель И. З. Тарасинская). Участники Клуба более 30 лет изучали и популяризовали наследие писателя, путешествовали его тропами. Во время одной из поездок, на торжествах по случаю открытия дома-музея К. Г. Паустовского в Тарусе, на скромную могилу на тарусском кладбище легли привезенные из Черкасс букеты нежных ромашек, которые так любил писатель. Эти белоснежные цветы невероятно растрогали присутствующих – ведь это цветы из его далекого детства... Журналистка Г. Плущевская позже напишет в тарусской газете «Октябрь» (2012, 6 июня): «Всех взволновал букетик ромашек, привезенных Константину Георгиевичу с далекой Черкасщины, с родины его детства, украинской делегацией. Наши украинские гости несколько дней берегли эти цветы – в поезде, и затем на конференции в Москве, чтобы довезти их свежими и красивыми к дорогой могиле. Спасибо, сердечное спасибо, дорогие черкассовцы и киевляне, за любовь к Константину Георгиевичу – за нашу общую с вами любовь!»

Своеобразным гимном Клуба стала песня, впервые прозвучавшая в Тарусе, на открытии дома-музея писателя. В ней идет речь о любви писателя к Украине:

> *Він так любив цю землю, / Багату й неповторну... / І Київ, і Черкаси, / І Городище, й Сміла – / Це світ його дитячий, / Земля, добром зігріта. / Десь тут сліди лишились/ Його життєвих мандрів. / Цвітуть на Україні / Рожеві олеандри.*

Участники Клуба К. Паустовского побывали и в Болгарии, которую в свое время посетил писатель.

многочисленные украинизмы (как у Гоголя или в романе В. Шукшина «Я пришел дать вам волю»): «гребля», «хлопчик», «мабудь». Некоторые из них автор сам объясняет: «чулан – камора», «чертополох – будяк», «кувшины – глечики» і т. д.

Дед Максим Григорьевич был полной противоположностью своей жене-турчанке, поэтому едва уживался с ней, вынужден был прятаться. Не отставали от него и внуки:

> Бабушку-турчанку мы боялись не меньше, чем дед, и старались не попадаться ей на глаза.
>
> (Паустовский 1992: 10).

Виной всему – крутой нрав бабушки:

> Ее турецкая кровь не дала ей ни одной привлекательной черты, кроме красивой, но грозной наружности.
>
> Бабка была деспотична, придирчива. Она выкуривала в день не меньше фунта крепчайшего черного табака. Курила она его в коротких раскаленных трубках. Она ведала хозяйством. Ее черный глаз замечал малейший непорядок в доме.
>
> По праздникам она надевала атласное платье, отороченное черными кружевами, выходила из дому, садилась на завалинку, дымила трубкой и смотрела на быструю реку Рось. Изредка она громко смеялась своим мыслям, но никто не решался спросить ее, чему она смеется.
>
> (Паустовский 1992: 13)

Читатель может лишь домыслить, что вызывало смех у женщины: возможно, она вспоминала какие-то смешные эпизоды ее далекого детства у южных склонов хребта Стара-Планина, реку Ту́нджу, что течет по Казанлыкской долине на бывшей родине, с которой ее разлучили…

И все же в отношениях с бабушкой (не таких доверительных, как с дедом) было одно обстоятельство, что делало ее образ более привлекательным. Она изредка извлекала из комода похожий на мыло розовый брусок, источавший тончайший запах роз, и с гордым видом разрешала детям его понюхать. Костика волновало это благовоние. Из рассказов отца мальчик узнал, что родной город бабки – Казанлык, а вокруг него раскинулась Долина роз, где добывают розовое масло, и пахнущий брусок пропитанный этим маслом (как известно, роза является одним из символов Болгарии):

> Долина роз! Самые эти слова меня волновали. Я не понимал, как в таких поэтических местах мог появиться человек с такой суровой душой, как у моей бабки.
>
> (Паустовский 1992: 13)

Возможно, и эти детские воспоминания побудили неутомимого писателя-романтика прикоснуться к истокам своего рода – по приглашению коллег К. Паустовский посетил Болгарию в 1959 году. В путешествиях страной его сопровождали болгарские писатели Ангел Каралийчев, Станислав Сивриев, Славче Чернышев, Серафим Северняк, Лада Галина, Веселин Андреев.

Свои впечатления автор выразил в цикле очерков «Болгарские встречи». Эта серия – не просто дорожные заметки, а глубокие философские размышления о судьбе болгарского народа, его многовековой истории и культуре, традициях и быте. В этих очерках возникает живописный образ Болгарии сквозь призму ее драматического прошлого, культуры, природы. Писатель-гуманист показывает духовное родство славянских народов. Произведения серии – своеобразный литературный долг, отданный Паустовским коллегам-писателям и всему болгарскому народу.

«Живописная Болгария» – один из центральных текстов цикла, описывающего природу, прошлое, быт, атмосферу болгарских городов.

Уже само название очерка программирует тон рассказа: писатель стремится передать читателю живописность (в буквальном смысле) балканской страны. Автор с любовью и мастерством живописца изображает пейзажи: горные массивы, поросшие зеленью, долины с рекой, игру света в утренней дымке. Болгария у Паустовского – это не просто страна, а картина, написанная яркими красками, в которой сочетаются тепло солнца, аромат трав и дыхание древности:

> … я увидел страну – поразительно живописную и разнообразную по своим ландшафтам – в такой ясности осеннего воздуха, что издалека был заметен каждый высохший лист винограда, окрашенный в побледневшее золото или темную киноварь и пронизанный спокойным солнцем.
>
> (Паустовский 2021)

Одним из ключевых художественных приемов автора является сочетание зрительных, звуковых, тактильных и даже вкусовых образов (тёплый свет, «который словно лился с небес, как мёд»), что позволяет читателю не просто видеть Болгарию, но и чувствовать ее. Не зря этот очерк начинается с лингвистических объяснений автора слова «шума»:

> «Шумой» по-болгарски называется листва. На примере этого слова становится заметным совпадение смысла слова с его звучанием. Явление это в жизни любого языка встречается не так уж часто. Листва, действительно, почти все время шумит. Весной и летом она шумно трепещет от ветра, а осенью собирается в кучи и трещит под ногами. Я

> упоминаю об этом потому, что приехал в Болгарию в разгар осеннего «шума», в пышную «цыганскую осень»...
>
> (Паустовский 2021)

Внимание писателя привлекают детали быта болгар после завершения периода уборки урожая:

> На полях кое-где еще снимали хлопок, но уже гудели по селам людные базары, круторогие волы с синими, как море, глазами свозили последнюю ботву, женщины пряли на порогах, сельские читалища – читальни – были переполнены посетителями – детьми и молодежью, жарилась на черепицах рыба, бубны с колокольчиками буйно звенели за стенами крестьянских домов – начиналось время осенних свадеб.
>
> (Паустовский 2021)

Это упоминание о базарах, как непременном атрибуте болгарского быта, вызывает ассоциации с приведенным выше описанием украинских базаров в повести К. Паустовского «Далекие годы».

Как известно, сезон свадеб в Украине тоже начинался по окончанию полевых работ. И, наконец, круторогие волы во времена украинского детства Паустовского также были непременным признаком крестьянского быта, как и женщины с прялкой.

Но есть, конечно, и отличия в быте украинцев и болгар. В хозяйстве болгарского крестьянина привычными и незаменимыми животными являются ослики, с нежностью, «очеловеченно» изображены автором:

> Ослики трудолюбивы и трогательны. Они старательно идут по обочинам дорог, моргают длинными детскими ресницами и задумчиво хлопают пыльными ушами. В горах на Старой планине мы встречали шеренги осликов, нагруженных дровами. Они шли совершенно одни, без погонщиков, повинуясь переднему ослу, не останавливаясь без нужды и даже не пытаясь пощипать траву. Они были «при деле» и относились к своему делу вполне добросовестно.
>
> (Паустовский 2021)

В то время как для украинского крестьянина (и вообще для украинцев) ослик – скорее экзотическое животное.

Далее авторское внимание фокусируется на исторических деталях. Болгария, как и Украина, была «дорогой народов», местом их длительных стоянок, что оставило след от богатых и разнообразных культур. Но часто эти следы скрыты под столетними наслоениями.

Паустовский рассказывает, как его поразила картина в найденной фракийской гробнице возле Казанлыка (как упоминалось, это родной город его бабушки). Увиденное полотно, по убеждению писателя, рав-

ноценно картинам выдающихся мастеров эпохи Возрождения, его создатель опережал время: в нем можно заметить несколько художественных течений, появившихся на несколько столетий позже:

> На фреске изображена тонкая женщина с прекрасным и бледным лицом. Она сидит в кресле, а рядом с ней, в другом кресле, – прислоненный к спинке, почерневший труп ее мужа. Она держит его за руку, и эти две сплетенные до локтей руки производят потрясающее впечатление. Ее рука полна нежнейшей жизни, она просвечивает легкой розоватостью кожи, а его рука черна, как обугленная на костре виноградная лоза.
>
> В глазах у женщины – любовь и ужас. Позади кресел стоят высокие и тонкие лошади с тревожными глазами… Это была изображена, как объяснили мне, особая, сейчас уже не существующая порода «фракийских лошадей».
>
> (Паустовский 2021)

Вероятно, художник таким символическим способом передал дихотомию Жизнь – не Жизнь. А может быть, – это символ любви, которую не способна убить неумолимая смерть. Этот поразительный контраст живой красоты и смерти настолько поразил К. Паустовского, что он детально описал фреску в очерке почти как литературный образ, а не археологический артефакт[5].

Паустовский подробно, с усердием очевидца описывает города, где ему удалось побывать. Прежде всего – Тырново. Его поразила архитектура города, вызывающая чувство ирреальности:

> Как будто давным-давно здесь играли старинную пьесу, потом автор, актеры и зрители умерли, а декорации сказочного города остались. Они повисли над отвесным извилистым ущельем реки Янтры и висят так уже века, выцветая на солнце. Тырново – это дома, легко взнесенные один над другим среди обрывов и пропастей, это мосты, неожиданно перелетающие через реку из тоннеля в тоннель, это рыцарские башни, караван-сараи, великолепный музей, остатки древних колонн с надписями, монастыри с богатой росписью, предместье Арбанаси, где старые дома грознее крепостей. Двери этих домов так густо, ряд к ряду, обиты гвоздями с большими шляпками, что при нападении никаким топором нельзя было расщепить такую дверь. Можно было

[5] Судя по описанию, это фреска под названием «Прощание супругов» (или сцена погребального (поминального) пира фракийского аристократа: мужчина и женщина, сидящие в кресле за столом среди свиты, музыкантов и слуг, составляют центральную композицию в куполе погребальной камеры. Эти фрески считаются лучшим сохранившимся примером эллинистической живописи на Балканах.

> только сломать топор. Тырново – это причудливые очаги в домах, выступающие этажи, деревянные решетки на окнах.., столовые горы со всех сторон горизонта. Это пригородные корчмы, где пьют «червоне» вино, которое не уступает рейнвейну, закусывают его сыром и поют монотонные песни.
>
> (Паустовский 2021)

Не менее подробно автор воссоздает и художественный образ Несебра, вид которого ассоциируется с несуществующими городами А. Грина:

> … я не очень верил, что в мире есть такие гриновские города. Я только хотел, чтобы они были и своей живописностью украшали и облегчали существование людей.
>
> Несебр – это каменный небольшой остров. Он, правда, соединен с материком дамбой. В тихую погоду в заливе около дамбы плавают сотни медуз, и видно, как по дну озабоченно ползают крабы, прячась за жестянки от консервов и ржавые сплющенные бидоны. Весь Несебр можно обойти за час. Он начинается крутым въездом с полуразрушенными крепостными воротами и крепостными стенами. Пожалуй, лучше всего можно составить представление о Несебре, если выбрать небольшую часть пейзажа, хотя бы кусок той же крепостной стены, и тщательно рассмотреть его… Прежде всего, вы заметите в крепостной стене замурованные арки со сложным орнаментом. Он выложен из тонкого византийского кирпича. Ясно, что раньше здесь была византийская базилика, но потом ее использовали как часть крепостной стены. Все дома Несебра увешаны, как елки увешивают разноцветными бумажными цепями, гирляндами вяленой рыбы – скумбрии, заргана (иглы-рыбы) и сафрида. В Несебре вторые этажи домов выступают над первыми и поддерживаются дубовыми подпорками – эркерами. Улицы в Несебре узкие. Все это сделано потому, что остров маленький и городу некуда расти.
>
> (Паустовский 2021)

Синее, прозрачное море, окружающее Несебр со всех сторон, над которым парят, словно в танце, буревестники, вызывает ассоциации с «Песней о буревестнике» М. Горького.

Паустовский был восхищен и другими болгарскими городами, ему удалось увидеть достопримечательности, ставшие визитной карточкой Болгарии: теснины Рыльского монастыря, нарядную вершину Витоша и раскинутую у ее подножья Софию, Долину роз и мощные кряжи Старой Планины, грозную заснеженную Шипку и рыбачий порт Созопол.

Вот одно из его впечатлений, зафиксированное в открытом письме «Товарищам – писателям Болгарии» («Новый мир», 1982, № 7):

> Я видел удивительный, почти неправдоподобный по своей топографии Пловдив, где среди равнинных улиц подымались острые каменные вершины, бурную Марицу, далекое видение закутанных грозами Родопских гор, мавзолей Димитрова, излучающий спокойный свет, огромные чаши новых озер, созданных человеком.
>
> (Паустовский 1982)

Особенно впечатлил писателя золотой аттический клад, увиденный в музее Пловдива. Его нашли братья-землекопы Дейковы: они случайно наткнулись на золотую скульптуру редчайшей красоты и ценности – творение эллинских мастеров. Паустовский реюмирует:

> Вот так же, подобно этому кладу, впервые предстала передо мной и осенняя Болгария – страна, как бы выкованная народными мастерами из светлого золота и красной меди.
>
> (Паустовский 1982)

Автор не только погружается в прошлое Балканской страны, но и фиксирует происходящие в ней изменения. К примеру, для нынешнего читателя название Солнечный Берег неизбежно ассоциируется с изысканным отдыхом на море, комфортабельными гостиницами, роскошными видами. Но на момент визита Паустовского курорт только начал развиваться на месте пока не обжитом. Его инфраструктура была призвана приблизить человека к Природе:

> …Курорт построен на больших дюнах.., в местности недавно еще совершенно пустынной и дикой. Год назад здесь не было ни одной хижины, но зато было множество змей. Когда началось строительство курорта, то со всей Болгарии привезли сюда несколько вагонов ежей, выпустили их, и змеи совершенно исчезли: ежи их съели за какой-нибудь месяц, не больше. Я свидетельствую, что не видел ни одной змеи. Курорт построен по образцу новейших – просторных и комфортабельных – курортов Запада.
>
> (Шабанина 2017)

Еще одна достопримечательность Болгарии, которой восхищался К. Паустовский, – старые монастыри, с расписанными фресками стенами. Особенно ему понравились фрески «великолепного художника» – примитивиста Зографа. Как известно, Захарий Христов Зограф (1810 – 1853) – один из выдающихся болгарских художников, иконо-

писцев, представитель Болгарского национального возрождения. Знаменитый своими иконами и фресками, он также нередко считается основателем болгарской светской живописи[6].

На мой взгляд, Зографа можно считать духовным братом грузинского народного художника Нико Пиросмани[7] (тоже представитель примитивного искусства), изображенного в повести К. Паустовского «Колхида» (едва ли не впервые в литературе) под именем Бечо.

Что касается литературных двойников, то Захарию соответствует иконописец Сивоок в романе П. Загребельного «Диво» – вымышленный герой, автор фресок Софии Киевской.

Вот одна из фресок, привлекшая внимание К. Паустовского:

> Я видел в одном из монастырей вблизи города Тырнова, как в низкое окно церкви проникла виноградная лоза. Листья ее пожелтели к осени. Они кое-где прикасались к фрескам Зографа, и их нельзя было отличить от светло-золотого сияния фресок. Внутри церкви висели, зацепившись за резной дубовый алтарь, большие кисти черного винограда.
>
> (Паустовский 2021)

Виноградная лоза является символом плодородия, жизни, изобилия. В христианстве она имеет глубокое религиозное значение, символизируя Христа и верующих. В украинской культуре лоза символизирует счастье и благополучие новой семьи. Изображение листья лозы или винограда можно найти на многих гербах винодельческих регионов (гербы городов Виноградов, Ужгород, Одесской и Николаевской областей).

В болгарском фольклоре часто употребляется название *лозе* в значении «виноградный куст, виноградник». Название связывается с понятием «нелегкий и ответственный труд»: «Лозето не ще молитва, ами мотика» («Винограднику нужна не молитва, а мотыга»), «Лозето не ще дядо попа, иска чичо пота» («Винограднику нужен не дедушка-поп, а дядя-пот») (Малаш 2016: 74). Название *лозе* часто функционирует в болгарских паремиях вместе с наименованием плодов растения – *грозде* «виноград (плоды)». Сравним: укр. *ґроно*, рос. *гроздь*, болг. *гронка*.

---

[6] Среди самых известных произведений Захарии Зографа – иконы церкви Константина и Елены в Пловдиве. Здесь он работал в 1836 – 1840 годах.

[7] Полотна Пиросмани члены черкасского Клуба К. Паустовского (в том числе автор этих строк), путешествуя тропами писателя, увидели в одном из батумских музеев.

Виноград – наиболее типичный представитель болгарской флоры – часто используется в болгарских паремиях в самых разных значениях. Например, в пословице «Младо лозье, кисело грозье» («Молодая лоза – кислый виноград») с виноградным кустом сравнивается молодой человек, а с плодами – его нрав (горячность, нежелание учитывать опыт старших) или же результаты его труда – не качественная работа в связи с отсутствием опыта (Малаш 2016: 74).

В народных песнях виноград может олицетворять девичью красоту: «не била лоза винена, туку ми била девойка» («то была не лоза виноградная, то была девушка»). Зеленые стебли винограда (вместе с плодами) используются для плетения свадебных венков – на здоровье, богатство и любовь: «Вило моме три зелени венци […] трето вило от църноно грозье» («Плела девушка три зеленых венка […] третий плела из черного винограда») (Малаш 2016: 74).

«Виноградная» тема, как свидетельствует уже само название, продолжается в очерке Паустовского «Виноградные холмы», где речь идет о винодельческих традициях Болгарии. Другие очерки болгарского цикла, насыщенные историческими экскурсами и художественными описаниями, лирико-философскими размышлениями, повествуют о разных сторонах жизни болгарского народа: «Велико-Тырново», «Слепой музыкант», «Старая мельница», «Девочка и роза», «София», «Звук и слово». Но это уже тема следующего разговора.

Паустовский был очарован Болгарией настолько, что хотел сюда вернуться. В цикле очерков он создает образ страны, в которой сливаются воедино красота ее природы, культура, настоящее и прошлое народа.

Литература

Агеєва 2021: Агеєва, В. *Лесині маршрути. Інтерактивна мапа місцями життя і творчості Лесі Українки.* [Ageeva, V. Lesini marshruti. Interaktivna mapa mistsyami zhittya i tvorchosti Lesi Ukraïnki.] 2021 <https://lesya-ukrainka.localhistory.org.ua> (21.10.2025)

Жуківський 2005: Жуківський, В. Михайло Драгоманов та Болгарія. [Zhukivs'kij, V. Mihajlo Dragomanov ta Bolgariya.] // *Народний Оглядач*. 6.06.2005. <https://www.ar25.org/article/myhaylo-dragomanov-ta-bolgariya.html> (21.10.2025)

Левицкая 2025: Левицкая, Н. *Великие киевляне. Константин Паустовский.* [Levitskaya, N. Velikie kievlyane. Konstantin

Paustovskij.] <https://iskova.news/velikie-kievlyane-konstantin-paustovskij-uchitsya-chuvstvovat-soperezhivat-lyubit/ukraina> (21.10.2025)

Леся Українка 1975: Леся Українка. *Зібрання творів у 12 тт.* [Lesya Ukraïnka. Zibrannya tvoriv u 12 tt.] К.: Наукова думка, 1975. Т. 1, 126 – 127.

Малаш 2016: Малаш, О. Символіка болгарських назв садово-городніх рослин у лінгвоетнокультурному аспекті. [Malash, O. Simvolika bolgars'kih nazv sadovo-gorodnih roslin u lingvoetnokul'turnomu aspekti.] // *Наукові праці. Серія: Філологія. Мовознавство*, 2016, вип. 266, т. 278, 72 – 76.

Паустовский 2021: Паустовский, К. *Живописная Болгария.* [Paustovskij, K. Zhivopisnaya Bolgariya.] <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/public/zhivopisnaya-bolgariya.htm> (20.01.2025)

Паустовский 1992: Паустовский, К. *Повесть о жизни.* [Paustovskij, K. Povest' o zhizni.] Москва: Современный писатель, 1992, т. 3.

Паустовский 1982: Паустовский, К. *Товарищам – писателям Болгарии.* [Paustovskij, K. Tovarishham – pisatelyam Bolgarii.] <http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/letters/letter-320.htm> (7.01.2026)

Ромащенко 2014: Ромащенко, Л. Тарас Шевченко, українські футуристи та російські письменники. [Romashhenko, L. Taras Shevchenko, ukraïns'ki futuristi ta rosijs'ki pis'menniki.] // *Наукові записки РОКМ*, 2014, вип. XII, ч. 1, 46 – 51.

Сюндюков 2018: Сюндюков, І. «Сестра моя, Софія». [Syundyukov, I. «Sestra moya, Sofiya».] // *День,* 2018, № 235 – 236. <https://day.kyiv.ua/article/den-ukrayiny/sestra-moya-sofiya> (21.10.2025).

Шабанина 2017: Шабанина, Л. *Солнечный Берег глазами Константина Паустовского Курорт сегодня.* [Shabanina, L. Solnechnyj Bereg glazami Konstantina Paustovskogo Kurort segodnya.] // <https://lyudmila-shabanina.ru/солнечный-берег-глазами-константина> (1.10.2025)

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c068

SŁOWIAŃSZCZYZNA I BAŁKANY W PISMACH TADEUSZA MICIŃSKIEGO W OKRESIE PIERWSZEJ WOJNY ŚWIATOWEJ

Marcin Bajko
Uniwersytet w Białymstoku

SLAVDOM AND THE BALKANS IN THE WRITINGS OF TADEUSZ MICIŃSKI DURING THE FIRST WORLD WAR

Marcin Bajko
University of Białystok

m.bajko@uwb.edu.pl

Tadeusz Miciński (1873 – 1918), a Polish modernist writer, spent time in the Balkans as a special correspondent for the Warsaw weekly “Świat”. He spent several weeks in Serbia (Belgrade) and then in Bulgaria (Sofia) from December 1912 to February 1913. This stay resulted in several lengthy articles. The themes explored in these articles were continued in the article *Поляки и Болгары*, published in Russia (Moscow) in 1915. During World War I, the writer repeatedly addressed the Bulgarian and Serbian issue. As a supporter of the Entente, he spoke positively of Serbia, occupied by Austrian and Bulgarian forces, but negatively of Bulgaria, which he held up as a model for Poles until the Second Balkan War.

***Key words*:** Poland, Bulgaria, Serbia, World War I, Slavdom, Polish-Bulgarian literary connections

- **Doświadczanie Bałkanów: Belgrad i Sofia**

W okolicach 1910 roku zainteresowania pisarza i poety, Tadeusza Micińskiego (1973 – 1918) zaczynają coraz wyraźniej oscylować wokół tematyki słowiańskiej. Fundament jego myślenia w tej kwestii stanowi wspólny rdzeń genologiczny i mitologiczny: pochodzenie, język oraz religia. Nie chodzi bynajmniej o chrześcijaństwo, podział doktrynalny,

czyli rozłam na katolicyzm i prawosławie, lecz o religię inną: wierzenia dawnych Słowian. Pogański politeizm, wspólni bogowie, tradycje, praktyki religijne – to wszystko łączyło Słowian w okresie przed powstaniem państw narodowych oraz we wczesnym okresie ich rozwoju. Po drugie, jak wierzył Miciński, scala te narody podobne doświadczenie historyczne: utrata państwowości, zniewolenie. Słowiańszczyzna południowa doświadczyła tego dużo wcześniej, bo już w XIV wieku, Słowianie Zachodni (pisarz ma na myśli głównie Polaków, gdyż na przykład historia Czechów jest bardziej skomplikowana) – zdecydowanie później, dopiero pod koniec wieku XVIII.

Kwestia niepodległości, konieczności samostanowienia narodów słowiańskich pojawiała się w pismach Micińskiego już przed I wojną światową, przybierając na sile zwłaszcza w tak zwanych korespondencjach z I wojny bałkańskiej (1912 – 1913), czyli szeregu artykułów powstałych na zamówienie warszawskiego tygodnika „Świat" i na bieżąco ogłaszanych na jego łamach. Obszerne teksty pisarza (kolejno: *Przy kotle austriackiej Walpurgii*, *Miasto pod Witoszą*, *Zmierzch Półksiężyca*), a także powstały po klęsce Bułgarii w II wojnie bałkańskiej *Cierniowy wieniec Bułgarii* (1914), kilkakrotnie wnikliwie analizowali badacze twórczości młodopolskiego pisarza (Stępnik 2011, Bajko 2020). Podobnież było z artykułem *Poeta Bałkanu* (opublikowanym w lutym 1913), a poświęconym pamięci wybitnego bułgarskiego poety, Penczo Sławejkowa (1866 – 1912), z którym Miciński zetknął się bardzo wcześnie, bo w 1895 lub na początku 1896 roku, w momencie, kiedy obaj przybywali w Lipsku (Bajko 2022: 127 – 139). W tym tekście poeta zamieścił też własne przekłady innej wybitnej poetki bułgarskiej – Mary Bełczewy (Miciński 2018: 223 – 232).

Należy odnotować, że polski poeta stworzył jeszcze jeden tekst na ten temat, już nie korespondencję wojenną, lecz coś w rodzaju analizy politycznej i kulturoznawczej. Chodzi o „blisko dwugodzinny" referat zatytułowany *„W oczekiwaniu Wojny" – pod wrażeniem położenia na Bałkanie*, wygłoszony 28 lutego 1913 roku (czyli kilka dni po powrocie z Sofii, którą opuścił 19 lutego udając się do Lwowa) podczas zebrania Towarzystwa Słowiańskiego w Krakowie. W owym odczycie, zreferowanym w wydawanym przez Feliksa Konecznego (1862 – 1949) miesięczniku „Świat Słowiański", Miciński stawia Bułgarów i Serbów, ich umiejętność zorganizowania się, zmyślność oraz świetne wyczucie polityczne, za wzór Polakom. Jak czytamy:

> P. Miciński już nie jako poeta, ale jako najtrzeźwiejszy polityk, roztrząsnął z całym spokojem wszystkie tzw. orientacje polityczne w obecnej chwili, a więc austriacką, pruską, rosyjską i – polską, wykazując bezpodstawność i zwodniczość trzech pierwszych, a przedwczesność – jeśliby miała od razu czynnie wystąpić – ostatniej. […]
>
> „Orientacja polska" musi być w dalszym ciągu p r z y g o t o w a w c z ą tylko, a nie wykonawczą już dzisiaj, na gorąco, a ślepo. Musi ona wyszkolić nasze społeczeństwo tak, jak wyszkoliły tajne, a potem jawne organizacje narodowe Serbów i Bułgarów w ciągu lat 50 zaledwie, przygotowując dzisiejszy Lozengrad i Kumanowo. Musi ona dążyć do najgłębszego zdemokratyzowania, zjednoczenia i z s u b o r d y n o w a n i a naszego społeczeństwa.
>
> (Koneczny red. 1913: 253 – 254)

Odczyt Micińskiego wedle zapowiedzi miesięcznika (powołującego się na zapewnienie autora) miał wkrótce zostać ogłoszony drukiem. W kolejnych numerach pisma próżno go jednak szukać. Wynikałoby z tego, że pisarz z bliżej nieznanych przyczyn zrezygnował z publikacji w „Świecie Słowiańskim". Nie ogłosił też swego odczytu w żadnym innym czasopiśmie, choć eksploracji tematyki bałkańskiej bynajmniej nie zaniechał, albowiem już kilka tygodni później, 3 kwietnia wygłosił w Warszawie prelekcję zatytułowaną *My a Bałkan*, o czym nazajutrz donosiła „Gazeta Warszawska" (1913 № 90, z dnia 4 kwietnia). Tytuł wystąpienia pisarza nieco inaczej, bo w brzmieniu: *My i Bałkany* podaje „Nowa Gazeta" z tegoż dnia, zamieszczając (w rubryce „Odczyty") obszerne streszczenie, które w tym miejscu warto przytoczyć w całości:

> „My i Bałkany". Odczyt pod powyższym tytułem wygłosił wczoraj w sali Muzeum przemysłu i rolnictwa znany literat i poeta, Tadeusz Miciński.
> Prelegent, który niedawno powrócił z podróży do krajów bałkańskich, na wstępie odczytu swego zaznaczył, iż chce poprowadzić dusze słuchaczów na Bałkany, gdzie spotkają źródła własnej duszy sprzed 2000 lat i tej, która może będzie u nas za lat 50. W pierwszej części odczytu swego p. Miciński skreślił syntezę dziejów historycznych Bałkanów, z uwzględnieniem specjalnym dziejów Słowian bałkańskich, gnębionych przez zwyrodniałego, zdemoralizowanego a okrutnego polipa tureckiego. Mimo ciężkiego jarzma, w narodach słowiańskich, szczególniej u Serbów, przetrwała do chwili odrodzenia się pieśń ludowa, która była tą krynicą ożywczą, z której samozachowawczy instynkt narodowy czerpał swe soki. Prelegent odczytał szereg utworów ze zbioru pieśni pt. „Weda słowiańska", które zebrał Werkowicz. Zbiór ten, obejmujący około 250 000 wierszy, zawiera szereg legend historycznych lub zabarwionych mitologią słowiańską, pełnych niezwykłego czaru i wdzięku.

> Rządy tureckie, które opierały się na systemie przekupstwa, symonii, wyciskania z narodu ostatnich groszy, na prześladowaniu chrześcijan, wywołały wśród narodów, zamieszkujących Bałkany, reakcje. Albańczycy urządzili szereg powstań, zadając ciosy poważne armii tureckiej. W Macedonii ciemiężona ludność bułgarska zaczęła tworzyć bandy, które zaczęły na własną rękę rządzić w poszczególnych okręgach. Zamieszki wewnętrze doprowadziły w Turcji do rewolucji, która na czoło rządu wysunęła młodoturków; zaczęli oni wprowadzać reformy, starając się zbliżyć Turcję ku Europie. Reformy te, wprowadzane w powolnym tempie, nie mogły uzdrowić rozkładającego się trupa, a w dodatku w interesie dyplomacji europejskiej leżało utrzymanie Turcji jako twierdzy reakcji. Dlatego też ludy słowiańskie Bałkanów postanowiły zakończyć z panowaniem Turków w Europie. Przed oczyma naszymi przesunęła się wspaniała fala zwycięstw narodów bałkańskich, które na drodze demokratyzacji w niespełna pół wieku zdołały wyrobić w sobie wysokie napięcie patriotyczne i żar walki odwetowej, uwieńczony pomyślnym skutkiem.
>
> Tylko silna wola całego narodu i głęboko rozwinięte poczucie krzywdy mogło wydać takie rezultaty. W ostatniej części odczytu swego prelegent poruszył sprawę stosunku Polaków do Bałkanów. Ogromne obszary, zdobyte przez państwa bałkańskie, potrzebują rąk do pracy; otwiera się tam pole dla zużytkowania wszystkich wolnych sił słowiańskich. Czesi już rozpoczęli, po uczynionych przysługach i poparciu Słowian bałkańskich, kierowanie wytwórczości swej ku krajom bałkańskim. Powinniśmy, broniąc sią sami przeciw komiwojażerom niemieckim, stawać im na drodze i w południowej słowiańszczyźnie. Prelegent zakończył ostrzeżeniem przed dwoma krańcowościami: wybujałym mistycyzmem i skrajnym materializmem, którym zanadto hołdujemy, nie potrafiąc zespolić idei z życiem.
>
> Prelegenta za barwny o wykwintnej formie literackiej odczyt, nagrodzono rzęsistymi oklaskami.
>
> („Nowa Gazeta” 1913 № 155, s. 4)

Znamienne, że prelegent posługiwał się – *Vedą Sloveną* (tom I: 1874, II: 1881) skompilowaną przez bośniackiego Serba, Stefana Verkovicia (1821 – 1893), na początku XX wieku powszechnie uważany za literacki falsyfikat. Najwidoczniej wcale mu to nie przeszkadzało lub uznał, że zgromadzona publiczność nie ma w tej kwestii żadnego rozeznania.

Korespondencje wojenne z Belgradu i Sofii, a także krakowskie i warszawskie odczyty wygłoszone po powrocie z Bułgarii, rozpatrując je całościowo, można uznać za najpełniejszą wypowiedź Micińskiego na temat słowiańskich narodów Bałkanów. Można je także potraktować jako

punkt odniesienia dla jego dalszych wystąpień, mianowicie tych z czasów wojny światowej, znacznie już skromniejszych w wątki słowiańsko-bałkańskie.

Micińskiego można nazwać pisarzem narodowym – wokół Polski i polskości obraca się stale jego myśl, a przez to i twórczość, zwłaszcza wtedy, gdy występował jako eseista lub publicysta. Należał, podobnie jak Mickiewicz, do grona filosłowian (Ławski 2010: 273), choć ze względu na to, iż w pewnym okresie swego życia zwrócił swe sympatie w stronę Rosji jako tego państwa, które miałoby stworzyć najlepsze warunki do rozwoju polskiej autonomii, a w ostatecznym rozrachunku zezwolić na stworzenie niezależnego państwa, kojarzono go ze słowianofilstwem, co nie było prawdą (Sobieraj 2016).

Zanim przejdę do krótkiego omówienia wojennych wypowiedzi autora *Wity* na temat narodów Południowej Słowiańszczyzny wspomnę jeszcze o dwóch intrygujących kwestiach. Pierwsza dotyczy domniemanego istnienia nieznanego tekstu Micińskiego, opublikowanego albo w Serbii, albo w Bułgarii. Wzmiankę o nim znajdujemy w liście z 13 lutego 1913 roku do Wilhelma Feldmana (1868 – 1919), redaktora warszawskiej „Krytyki", miesięcznika poświęconego sprawom społecznym, nauce i sztuce. Autor *W mroku gwiazd* pisał: „Mój artykuł *Św. Stefan* teraz dopiero wyszedł!!!". W żadnym innym miejscu nie ma odniesień, choćby wzmianki, na temat tekstu o tym tytule, co może świadczyć o tym, że chodzi o tekst ogłoszony w prasie serbskiej lub bułgarskiej. Tytuł odnosi się zapewne do narodowego węgierskiego arcysymbolu: Stefana I Świętego, pierwszego króla Węgier. Za publikacją w serbskiej prasie przemawia fraza „teraz dopiero wyszedł" z dodatkiem trzech wykrzykników, gdyż w Belgradzie Miciński przebywał w grudniu 1912, zaś serbskofilską i antywęgierską w wymowie korespondencję *Przy kotle austriackiej Walpurgii* opublikował w pierwszych dniach stycznia 1913. Niestety, dziwnym zrządzeniem losu nie zachował się żaden list Micińskiego do Feldmana wysłany do niego z serbskiej stolicy. Nie sposób uwierzyć, że takich listów, lub choćby jednej karty pocztowej, w ogóle nie było, ponieważ prowadził on z Feldmanem systematyczną korespondencję, zarówno bezpośrednio przed wyjazdem na Bałkany, jak i zaraz po przybyciu do Sofii.

Co ciekawe, ale niestety wciąż nie zostało potwierdzone, o Micińskim w czasie jego pobytu w Sofii miały rozpisywać się bułgarskie gazety. Otóż syn Micińskiego, Jarosław, w jednym z artykułów wspomnieniowych dotyczących ojca pisał, że po jego przyjeździe do bułgarskiej stolicy „cała prasa bułgarska pisała entuzjastyczne artykuły o przyjeździe polskiego

pisarza, uważając, że jest to dowód kulturalnego zbliżenia się dwóch bratnich słowiańskich narodów […]" (Miciński J. 1934: 16). Czy tak w istocie było, czy też Jarosław Miciński podkoloryzował rzeczywistość, a o autorze *Nietoty* napisała jedna lub dwie gazety, rozstrzygnąć trudno, gdyż konieczne jest przeprowadzenie pod tym kątem odpowiednich kwerend bułgarskiej, zapewne stołecznej, prasy z pierwszych tygodni 1913 roku.

- **Wielka Wojna i geopolityka**

W okresie I wojny światowej Miciński spoglądał na kraje bałkańskie poprzez pryzmat ich zaangażowania po jednej bądź drugiej stronie konfliktu. Obserwował, po której opowiedzą się stronie – Ententy czy Państwa Centralnych, a mówiąc językiem poety – po stronie francusko-angielskiej wolności czy „pruskiego" zniewolenia. W przypadku Serbii było to oczywiste, wszak to arcyksiążę Franciszek Ferdynand Habsburg zginął w Sarajewie, z ręki serbskiego nacjonalisty, co stało się główną przyczyną wybuchu wojny. Serbia znalazła się po stronie Ententy. Natomiast fakt, że Rosja w całej tej układance politycznej zajęła miejsce w szeregu państw koalicji, jako sojusznik Francji i Anglii, naturalnie czyniło ją w oczach Micińskiego krajem, któremu należało w jakiś sposób zaufać, dać szansę, mimo fałszywych kart, którymi grała. Te „fałszywe" karty to oczywiście imperializm i despotyzm. Jednak pisarz wierzył lub chciał wierzyć, że Rosja się wkrótce zmieni, pod wpływem swych zachodnich sojuszników ulegnie daleko idącym przekształceniom w kierunku demokracji parlamentarnej, co wydawało się szczególnie realne w 1917 roku, zaraz po wybuchu rewolucji lutowej, czyli w kilkumiesięcznym „karnawale wolności" w okresie tak zwanego Rządu Tymczasowego. Złudzenia polskiego pisarza prysły bardzo szybko, sceptycyzm pojawił się już późnym latem 1917 roku, zaś w listopadzie, wraz z przewrotem bolszewickim, jakikolwiek optymizm z tym związany zupełnie zniknął.

Jedyny znany tekst Micińskiego z okresu wojny światowej, który bezpośrednio odnosi się do tematyki bałkańskiej, to opublikowany po rosyjsku (prawdopodobnie istniała również wersja polska, być może pierwotna wobec rosyjskiej) tekst *Поляки и Болгары* (*Polacy i Bułgarzy*), ogłoszony w moskiewskim dzienniku „Утро России" („Utro Rosji") w październiku 1915 roku. Najkrócej mówiąc, jeśli w artykułach powstałych przed II wojną bałkańską pisarz wychwala oraz zachwyca się zarówno kulturą serbską (*Przy kotle austriackiej Walpurgii*), jak i bułgarską (*Miasto pod Witoszą*), to w *Cierniowym wieńcu Bułgarii*, wyraźnie już rozczarowany, ubolewa nad błędną polityką Bułgarii, boleje nad zdradą

słowiańskiego sojuszu. Kontynuacją tej tragicznej a opacznej drogi stało się zdaniem Micińskiego dołączenie Bułgarii w czasie I wojny światowej do sojuszu państw centralnych, wsparcie Niemców, Austriaków oraz Turków, a w konsekwencji zbrojne wystąpienie przeciwko bratniemu słowiańskiemu krajowi – Serbii.

Tego tematu dotyczy (poza pierwszoplanową a zaznaczoną w tytule paralelą Polska – Bułgaria) artykuł *Поляки и Болгары*, powstały w drugim roku Wielkiej Wojny. Powiedzmy tu dla ścisłości, że właściwie Bułgarii najeżdżającej Serbię zależało przede wszystkim o odzyskanie ziem utraconych (części tak zwanej Macedonii bułgarskiej) w wyniku wywołanej przez siebie II wojny bałkańskiej, co nie stanowiło dla niej w oczach Micińskiego żadnego rozgrzeszenia. Tym bardziej się dziwił, że przecież Rosja, przy pomocy której Bułgaria kilka dekad wcześniej stała się niepodległym państwem, w jednej chwili została wrogiem:

> Dlatego też, Bułgario, przesyłamy ci słowa głębokich wyrzutów. Straciłaś możliwość stworzenia świętego sojuszu na Bałkanach, aby móc dogodzić błahym ambicjom austriackiego lejtnanta, który zamyślił zostać cesarzem [chodzi o Ferdynanda Koburga, króla Bułgarii – M.B.]. Wolałaś wrócić do swoich hunowskich tradycji, zaskowyczeć jak wilk, rzucić się do gardła garści biednych serbskich Spartan i bezwstydnie sprzeciwić się Anglii, Francji, Italii i tej Rosji, która – czasami charcząca na innych – dla ciebie zawsze była aniołem z Północy.
>
> (Miciński 2019: 286)

W czasie wojny poza wymienionym artykułem zestawiającym los Polaków i Bułgarów, w którym poświęca się też sporo miejsca nie wymienionym w tytule Serbom, w kilku innych miejscach pisarz zaznaczył swój nad wyraz emocjonalny stosunek do narodów bałkańskich, a właściwie do Serbów, co nie może dziwić zważywszy na rozczarowanie, jakie w jego politycznych kalkulacjach sprawiła Bułgaria. Otóż Miciński jest autorem przekładu wiersza (*Consummatum*, zob. Miciński 2020: 659 – 660) serbskiego pisarza i poety Dragutina Ilicza (Драгутин Илић, 1858 – 1936). W syntetycznym, historiozoficznym poemacie dotyczącym toczącej się wojny światowej, a *nomen omen* zatytułowanej *Wojna*, Serbii poświęcono aż 13 wersów (utwór składa się ze 155 wersów), a wśród nich te podkreślające tragedię podbitego przez wojska austriackie i bułgarskie kraju, na pomoc któremu pośpieszyła sojusznicza Francja:

> Mąk niesłychanych, Serbio, twoich nie zapomnę,
> gdy, jakby konające orły, zasiedliście skały
> nad Adriatykiem, a bomby wroga nad wami się rwały,
> a wy wpiliście w bezkres oczy nieprzytomne –

wierzące – iż przyjdą bracia sojusznicy,
karmieni słońcem, nie mlekiem Wilczycy!…
Dali wam pomoc – Francuzi.

(Miciński 2020: 527)

Ponadto należy tu wymienić odmienne wersje – rosyjskojęzyczną *Замокъ королевича Марко* oraz drugą, napisaną po polsku *Zamek królewicza Marka* (styczeń/luty 1916) – przekładów i streszczeń serbskiej epiki narodowej (choć główny bohater, Marko Mrnjavcevic występuje również w bułgarskich oraz macedońskich pieśniach ludowych). Nie brak w nich aluzji do aktualnych wydarzeń z toczącej się wojny.

Promowana przez Tadeusza Micińskiego idea słowiańskiej jedności po 1914 roku nabrała nowego wymiaru. W perspektywie toczącej się wojny, która zawsze, prędzej czy później ma swój finał, można było mieć słuszną nadzieję na ukształtowanie się nowego układu granic międzypaństwowych. A także oczekiwać pojawienia się na mapach Europy zupełnie nowych lub starych-nowych krajów (czyli tych, które zostały, jak Polska, wchłonięte przez inne państwa). Analogie, które poeta wciąż miał w pamięci, stanowiły właśnie bliskie przypadki Bułgarii oraz Serbii.

Przyszły rozwój Polski wedle pisarza gwarantować miały wzajemne sojusze – nie tylko te z krajami zachodnimi, monarchiami parlamentarnymi, jak Wielka Brytania, czy republikami, jak Francja, lecz przede wszystkim z państwami słowiańskimi. Słowianie powinni się nade wszystko wspierać, zwłaszcza w obliczu wielkiej niepewności co do rzeczywistych intencji wschodniego brata – Rosji, która tylko na moment wyswobodziła się z carskiego panowania, by szybko popaść w bolszewickie jarzmo.

- **Podsumowanie. Słowiańszczyzna rozproszona – w oczach pisarza**

Bałkany wojenne: Serbia i Czarnogóra. To kraje wierne sprawie, słowiańscy męczennicy. Królestwo Bułgarii okazało się zaś zdradzieckie (o tym mowa jest w artykule *Polacy i Bułgarzy* z 1915 roku); choć nie sam naród i kultura bułgarska (literaci, artyści, których polski poeta poznał osobiście, których bardzo ceni, odwołując się zwłaszcza do pamięci swojego dawnego kolegi z czasów studiów w Lipsku – Penczo Sławejkowa) są temu winne. Wszystko przez proniemieckie bułgarskie elity polityczne (prusofilskiego Ferdynanda Koburga i realizujący ten kierunek rząd premiera Wasyla Radosławowa).

Rumunia, kraj w niewielkim tylko stopniu „bałkański", a ponadto zdecydowanie nie słowiański, pozostawał na marginesie zainteresowań pisarza, podobnie jak Albania. Słowiańscy Macedończycy pojawiają się z kolei w kontekście wojen bałkańskich, lecz w dyskursie Micińskiego, zarówno tym przedwojennym, jak i w czasie wojny światowej, potraktowani zostali raczej marginalnie.

Słoweńcy, Chorwaci – występują incydentalnie w korespondencjach wojennych jako narody uciskane i wyzyskiwane przez Węgrów (madziaryzm). Ale dostrzeżony zostaje też antagonizm, liczne przejawy międzysłowiańskich niesnasek, na przykład nie uszli uwadze Micińskiego Chorwaci nienawidzący Serbów, wspomniany przy okazji incydentu na granicy austriacko-serbskiej, opisanego w *Przy kotle austriackiej Walpurgii* (Miciński 2018: 584).

Wielkim wrogiem narodów bałkańskich Słowian są zatem przede wszystkim Węgrzy. „Madziaryzm" polityczny wspiera austriacką (silnie inspirowaną normami polityki pruskiej) *Realpolitik*. Dwa uprzywilejowane narody wielonarodowego państwa austro-węgierskiego tak naprawdę służą, jak sądzi Miciński, polityce pruskiej. Sytuacja ta bynajmniej nie ulega zmianie po wybuchu I wojny światowej, lecz wręcz się intensyfikuje.

Słowianie najbliżsi, sąsiedzi Polaków, czyli Czesi i Słowacy. Pierwsi są w dużo lepszej sytuacji, gdyż mają większą autonomię i nie odczuwają na swej skórze madziaryzmu, drudzy, Słowacy – są systematycznie madziaryzowani. Czechom (choć nie tylko im) w dużej mierze poświęcony został artykuł *Złota Praga*, „opis sokolskich uroczystości" w czeskiej stolicy, który ukazał się w lipcu 1912 roku (Miciński 2018: 375 – 387). Tematyka czeska w czasie wojny w pismach Micińskiego jest nieobecna, poza jednym wyjątkiem: sięgnięciem po postać czeskiego bohatera narodowego, przywódcy religijnego Jana Husa (1370 – 1415). Znajdujemy go w rosyjskojęzycznym fragmencie dramatycznym z 1916 roku zatytułowanym *Костёр Яана Гуса* (Miciński 2020: 576 – 579).

Ukraina i kwestia ukraińska w pismach Micińskiego, to zdecydowanie osobny, choć pozostający w kontekstach polskim i rosyjskim, temat. Rekonesansowo został niedawno zanalizowany (Bajko 2023). Stosunek Micińskiego do Ukraińców wydaje się ambiwalentny, z pewnością jest newralgiczny, aczkolwiek pisarz opowiada się za ukraińską autonomią, a nawet za istnieniem niezależnego państwa ukraińskiego – a trzeba powiedzieć, że stanowisko takie nie było wówczas wśród Polaków, w czasie I wojny światowej, czymś powszechnym.

Inaczej wygląda stosunek pisarza do Białorusinów, pozostających w dużo gorszej sytuacji, także tej „kulturowej", będąc zdecydowanie słabiej

zorganizowani, mniej zdeterminowani w kierunku samostanowienia, uniezależnienia się od włodarzy „Wielkiej Rusi". Nie bez znaczenia w myśleniu Micińskiego pozostawało także to, iż tereny współczesnej Białorusi na początku XX wieku, zamieszkiwała także ludność polska, przede wszystkim kresowa szlachta oraz inteligencja (skupiona w licznych majątkach ziemskich oraz ośrodkach miejskich, takich jak Mińsk, Mohylew, Bobrujsk, Witebsk, Homel). Trudno było więc myśleć o oddaniu tych ziem.

Na koniec niniejszego syntetycznego przeglądu powiedzmy o Rosji Jest to w przypadku pisarstwa Micińskiego tak zwany „temat rzeka". Istnieje spora literatura przedmiotu poświęcona wymienionemu zagadnieniu. Pisano głównie o wpływie rosyjskiej kultury i literatury na twórczość poety, a także o jego stosunku do rosyjskiej polityki, o wizytach poety w Rosji, w tym o pobycie najdłuższym, gdyż kilkuletnim (1915 – 1918), z którego już do Polski nie powrócił, zamordowany najpewniej przez bolszewików (lub z ich inspiracji) w kwietniu 1918 roku.

BIBLIOGRAFIA

Bajko 2020: Bajko, M. Od zachwytu do rozczarowania. Bułgarskie wątki w pismach Tadeusza Micińskiego. // *Диалогични Пространства. Сборник с доклади от Юбилейна славистична международна конференция Велико Търново, 13-14 май 2014 г.* В. Търново: Издателство „Фабер", 2020, 581 – 594.

Bajko 2022: Bajko, M. Penczo Sławejkow – Tadeusz Miciński: paralele. // *Bułgaria i Polska. Paralele literackie i kulturowe. Studia*. Red. M. Grigorova, J. Ławski, wstęp T. Ivanova. Białystok – Wielkie Tyrnowo: Temida 2, 2022, 127 – 139.

Bajko 2023: Bajko, M. Kwestia ukraińska w pismach Tadeusza Micińskiego w dobie pierwszej wojny światowej. // *Київські полоністичні студії*, t. 39, 2023, 11 – 26.

Koneczny red. 1913: Z „Towarzystwa Słowiańskiego" w Krakowie // *Świat Słowiański* 1913, R. IX. T. 1. Red. F. Koneczny, № 100, 253 – 254.

Ławski 2010: Ławski, J. *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*. Białystok: Trans Humana, 2010.

Miciński 2018: Miciński, T. *Pisma rozproszone*. T. II. Wstęp, oprac. i przypisy W. Gutowski, U.M. Pilch. Red. M. Bajko, J. Ławski. Białystok: Wydawnictwo Prymat, 2018.

Miciński 2019: Miciński, T. *Pisma rozproszone*. T. III. Wstęp M. Bajko, J. Ławski, oprac. i przypisy M. Bajko, A. Wydrycka, Ł. Zabielski. Red. M. Bajko, J. Ławski. Białystok: Wydawnictwo Prymat, 2019.

Miciński 2020: Miciński, T. *Pisma rozproszone*. T. IV. Wstęp J. Ławski, U. M. Pilch, oprac. i przypisy M. Bajko, U.M. Pilch, K.K. Pilichiewicz, P. Wojciechowski, A. Wydrycka. Red. M. Bajko, J. Ławski. Białystok: Wydawnictwo Prymat, 2020.

Miciński J. 1934: Miciński, J. Wspomnienia o Tadeuszu Micińskim // *Tęcza* 1934, № 3.

Sobieraj 2016: Sobieraj, S. Słowianofilstwo Tadeusza Micińskiego. // *Panslawizm – wczoraj, dziś, jutro*. Red. Z. Chyra-Rolicz, T. Rokosz. Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego UPH, 2016, 115 – 131.

Stępnik 2011: Stępnik, K. *Wojny bałkańskie lat 1912 – 1913 w prasie polskiej. Korespondencje wojenne i komentarze polityczne.* Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2011.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c079

PARADOKS RECEPCYJNY POWOJENNEJ LITERATURY EMIGRACYJNEJ A PERSPEKTYWA DŁUGIEGO TRWANIA KULTURY *CASUS* TYMONA TERLECKIEGO

Violetta Wejs-Milewska
Uniwersytet w Białymstoku

THE RECEPTION PARADOX OF POSTWAR POLISH ÉMIGRÉ LITERATURE AND THE LONG-DURÉE PERSPECTIVE OF CULTURE: THE CASE OF TYMON TERLECKI

Violetta Wejs-Milewska
University of Bialystok

v.wejs-milewska@uwb.edu.pl

Polish historical and cultural memory–understood as its ethos–was forged over centuries in a dramatic tension between periods of sovereignty (for example, the long existence of the Polish–Lithuanian Commonwealth) and experiences of political subjugation, beginning with the First Partition of Poland in 1772. In the narrow spaces of restricted freedom, efforts were undertaken to preserve cultural imponderabilia, providing a sense of relative cultural stability to a community deprived of statehood and political autonomy. This identity-forming experience, originating with the Christianisation of Poland in 966 and reinforced by both the Polish–Lithuanian Commonwealth and the interwar period of state sovereignty (1918–1939), shaped a distinctive modus operandi of Polish culture and produced a specific form of cultural activity resulting from an “interrupted” political and existential continuity–an activity marked by an inherent paradox. The Polish émigré diaspora of the twentieth century, active in major centres of Western Europe and the United States, not only preserved the legacy of the past but also significantly expanded it by introducing new forms, contents rooted in lived experience, and intellectual ideas. A paradigmatic example of such a culture- and memory-forming stance is provided by the biographical case of Tymon Terlecki (1905–2000)–a publicist, theatre scholar, socio-political writer, and an eminent figure acutely aware of the creative responsibility of the individual towards the

national and cultural community, a community that, as a result of post-1945 decisions by the great powers, became divided into émigré and domestic spheres.

Key words: Tradition, heritage, culture, emigration, censorship, memory

O fakcie kancelowania (innymi słowy mówiąc: wymazywania, zacierania, cenzurowania) polskiej kultury – w tym i literatury – napisano wiele w ostatnich trzydziestu latach, jak również wokół problemu oraz skutków działań wymazywania „nieprawomyślnych" treści, tytułów, nazwisk z obiegu publicznego, skupiały się liczne zespoły badawcze, poddające szczegółowej analizie to złożone, wielowarstwowe zjawisko inżynierii społecznej drugiej połowy XX wieku. Jej mechanizmy są dziś dość dobrze rozpoznane, a samo doświadczenie – ma dość powszechny charakter, zwłaszcza że identyczny model cenzury został narzucony wszystkim krajom zależnym od Związku Sowieckiego (Bułgarzy – jak można sądzić – również mierzyli się z jego oceną w kontekście własnej wspólnoty historycznej).

Momentem przełomowym – by w ogóle można mówić o cenzurze i jej skutkach dla polskiej kultury – był rok 1989, kiedy wskutek politycznych porozumień, do których doszło między częścią środowiska Solidarności a komunistami, Polska Ludowa przeobraziła się ustrojowo w liberalną demokrację; wtedy to została podjęta decyzja o zniesieniu tzw. cenzury prewencyjnej[1]. Oczywiście cenzura w PRL-u miała charakter totalny (i wykorzystywana jako narzędzie totalitarnego państwa), ponieważ jej wytyczne realizowane były nie tylko wobec b i e ż ą c e j produkcji kulturalnej, powstającej w latach 1946-1990 w kraju, a której wydźwięk wzmacniała propaganda, modelująca z punktu widzenia centralnej władzy treści pożądane, ale owe wytyczne obejmowały c a ł y dorobek wspólnoty polskiej – z dziedzictwem I Rzeczpospolitej włącznie, co znaczy, że starały się przełamać jej paradygmat wyobrażeniowy, ukształtować odmienną od zwyczajowej formułę palimpsestowej pamięci.

Podobnie komunistyczny reżim objął cenzurą spuściznę, która po 1945 roku powstawała równolegle w łonie emigracyjnej diaspory, skupionej

[1] 11 kwietnia 1990 roku Sejm uchwalił zniesienie cenzury; było to uchylenie ustawy o kontroli publikacji i widowisk, zniesieniu organów tej kontroli oraz o zmianie ustawy – Prawo prasowe. Decyzja kończyła 45-letni okres, w którym funkcjonowanie mediów (zatem i życia społeczno-politycznego) było kontrolowane przez komunistyczny reżim. Dekret o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk wszedł w życie 5 lipca 1946 roku, w 1981 – zastąpiony przez Ustawę o Kontroli Publikacji i Widowisk.

wokół polskiego rządu na uchodźstwie, jak również tam powstałych i działających instytucji. A trzeba w tym miejscu podkreślić, że intensywność aktywności Polaków spoza kraju w latach 1945-1990 była imponująca: chodzi bowiem o pracę szeregu instytucji, począwszy od polskiego szkolnictwa (z wyższym włącznie), o tworzenie sieci ośrodków wydawniczych i kulturotwórczych, powoływanie do życia tytułów, ośrodków wydawniczych oraz mediów radiowych – z Radiem Wolna Europa na czele (w przypadku rozgłośni radiowych należy wnieść zastrzeżenie, że nie były one *stricte* polskie, należały do władz kraju, z którego audycje były nadawane lub z filii których emitowano sygnał; niemniej zespoły te składały się z Polaków i od ich decyzji w przeważającej mierze zależała problematyka emitowanych treści kierowanych do kraju).

Szeroko zakrojone działania cenzury w okresie czterdziestolecia istnienia PRL-u skutkowały radykalną zmianą natury kulturowej – na szczęście nie do końca udaną – przekształcającą paradygmat aksjologiczny i estetyczny rodzimej kultury, jej wielowiekowy kod, ukształtowany przez pokolenia i zyskujący z czasem swoją odrębność wskutek naturalnego rozwoju cywilizacyjno-duchowego w obszar obcości i braku akceptacji dla narzuconego siłą sowieckiego modelu współżycia. Jedna z odsłon recepcyjnego paradoksu rodzimej kultury, dotyczy zatem przesunięcia cezur czasowych, za sprawą których mimo wszystko możliwe stawało się dotarcie do jej oryginalnych obiektów (wytworzonych na emigracji i wcześniejszych – m.in. przez nią przechowanych). W takich przypadkach zazwyczaj ostatecznie dochodziło do zapoznania konkretnych działań, dzieł, tytułów, nazwisk wybitnych postaci polskiego środowiska objętego anatemą, niemniej zawsze z dramatycznym dla jakości tej recepcji i jej dalekosiężnych skutków przesunięciem zarówno horyzontu czasowego, jak i międzypokoleniowego.

Ogromną rolę obok wspomnianego świadomego kancelowania o podłożu ideologicznym odgrywały dramatyczne (by nie rzec tragiczne) okoliczności losowe, jakie stały za wspólnotowym doświadczeniem Polaków: dramaturgia trzech rozbiorów, a w ich konsekwencji 123 lata życia w niewoli, tragiczne skutki pierwszej i drugiej wojny światowej, o czym również powiemy za chwilę kilka słów więcej.

By złożone zjawisko, zasugerowane w tytule zyskało na klarowności wypada przejść do konkretu, z którego wydaje się możliwe wyprowadzenie supozycji natury ogólniejszej. Konkret ów ma na tyle charakter reprezentatywny, że może posłużyć do zobrazowania sytuacji, w centrum której – powtórzmy – dramatyczne (i tragiczne) położenie rodzimej wspólnoty poprzez powtarzalność sytuacji oraz ich przeżyciową głębię stanowić będzie w istocie losową (z ducha historyczną) polską

wielopokoleniową i zarazem formacyjną normę. Wskutek splotu polityki – w tym wydarzeń historycznych o geopolitycznym wydźwięku – z polskim temperamentem narodowym i doświadczeniem kulturowej anihilacji, począwszy od zdarzeń wywołanych pierwszym rozbiorem kraju w 1772 roku na rzecz Królestwa Prus, Monarchii Habsburgów i Rosji, a który to stan trwał ponad wiek, ową normę wzmacniają kolejne przypadki już z XX wieku. Jeśli dodamy do tego próbę wyparcia tradycji, lub jej radykalnego przemodelowania w okresie PRL – co miało miejsce tuż po okresie dwudziestolecia międzywojennego, w którym dziedzictwo przechodziło swoisty proces restauracji i modernizacji, odświeżenia sensów i aplikacji wartości – to należy zauważyć, że polska kultura *en bloc,* jak również polska pamięć kulturowa i niejako naturalnie z praktyki współżycia społecznego wywiedziony *ethos* wspólnotowy, wykuwały się w nieustannym napięciu między poczuciem wolności a jej utratą, biologicznym trwaniem a fizyczną zagładą… A mimo to, wzory tradycji i wspólnotowa pamięć trwały nawet w okresach pełnego zniewolenia, choć mogły się one wyrażać jedynie w wąskich szczelinach reglamentowanej i koncesjonowanej swobody. Doświadczenie graniczne (Jaspers 1998: 13 – 15), doznane w obliczu śmierci (wojny i przemoc), jakie towarzyszyło od niespełna dwustu lat z małymi prześwitami samostanowienia, wytworzyło osobliwy *modus operandi* rodzimej kultury (w tym myśli historiozoficznej, stylistyki artystycznej i literackiej) wraz ze wszystkimi wynikłymi z tego faktu aktywnościami – ze specyfiką badawczą, nawykami myślowymi (stereotypami, kliszami), rodzajami krytyki włącznie, jakie praktykuje współczesna polska humanistyka.

Nas interesuje jednak na potrzeby szkicu przede wszystkim wiek XX, a w nim dwa ważne momenty historyczne i zarazem traumatyczne: 1) wybuch drugiej wojny światowej (1939) i jego konsekwencje dla biologicznego bytu Polaków oraz statusu kultury materialnej 2) *casus* emigracji, trwającej jako fenomen kulturowy od 1945 roku (należy dodać, że zjawisko to rozpoczęło się od momentu przegranej kampanii wrześniowej 1939) – do transformacji w roku 1989, ze wszystkimi skutkami, jakie z tego faktu wynikły.

Wychodząc od konkretu, tzn. stawiając w centrum humanistyki czynnik antropocentryczny, sensotwórczy i aktywistyczny, podążając śladami choćby diltheyowskiej koncepcji wybitności (Dilthey 1982) – docieramy z tego punktu widzenia do postaci kluczowej, tj. do osoby Tymona Terleckiego (1905-2000), którego aktywność nie tylko w obszarze rodzimej kultury, winna zostać wpisana w szeroki kontekst dorobku XX-wiecznego wychodźstwa – podobnie jak Wielka Emigracja polistopadowa

żołnierska i twórcza – zasilonego nie tylko masą żołnierską, ale i indywiduami ze sfery intelektualno-artystycznej. Dla społeczności wojennej Polski walczącej (Terlecki pełnił funkcję redaktora naczelnego pisma „Polska Walcząca") i zarazem powojennego wychodźstwa był niewątpliwie jedną z postaci centralnych i opiniotwórczych. Nie waham się nazwać Terleckiego osobowością wybitną, Figurą[2], którą należy postawić obok innych twórców i intelektualistów tamtego okresu, jak choćby obok: Jerzego Giedroycia (redaktora paryskiej „Kultury"), Jana Nowaka-Jeziorańskiego (dyrektora polskiej sekcji Radia Wolna Europa), Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (wybitnego pisarza i publicysty, współpracownika paryskiej „Kultury"), Józefa Mackiewicza (bezkompromisowego świadka mordu w Katyniu, autora wybitnej *Drogi donikąd*), Witolda Gombrowicza (autora *Trans-Atlantyku* i znakomitego *Dziennika*) czy Zygmunta Łakocińskiego (twórcy unikatowego archiwum świadectw złożonych przez więźniów lagrów niemieckich z siedzibą w Szwecji, opiekuna tej straumatyzowanej społeczności).

Aktywny zawodowo intelektualista, teatrolog podobnie jak wielu innych mu współczesnych, znalazł się poza okupowanym w 1939 roku krajem na Zachodzie, gdzie włączył się w pracę propagandowo-oświatową wojska i wojennego wychodźstwa. Zaraz po wojnie (w istocie przez Polskę przegranej) pozostał na emigracji w Londynie i jako uważny czytelnik dzieł Adama Mickiewicza, Cypriana K. Norwida czy Stanisława Brzozowskiego bez zwłoki podjął się rejestracji „strat ludzkich" wskutek wybuchu i trwania wojny. Tuż po jej zakończeniu, bez zwłoki w napięciu emocjonalnym i niezgodzie moralnej odnotowuje dla pamięci wspólnotowej liczne świadectwa nagłych śmierci. Rejestruje zaginionych, rozstrzelanych wskutek uczestniczenia w walkach na wielu frontach wojny twórców kultury, jak również tych, którzy stracili życie w dramatycznym pięcioleciu wojennej hekatomby zarówno w okupowanym kraju, jak i w kacetach, lagrach i łagrach rozsianych po Europie i Sowieckiej Rosji. W 1944 roku w Glasgow w dwu tomu ponad 1100 stronicowych pod jego redakcją oraz Adama Ordęgi [Jana Hulewicza] wychodzi publikacja pt. *Straty kultury polskiej* (na marginesie – podobny projekt ponad 500 stronicowy realizuje

[2] „Figura" wielką literą zapisana została, zgodnie z intencją Gillesa Deleuze'a przekierowania uwagi z figuratywności na figuracje, figury Te pierwsze współtworzą znane przedstawienia i scenariusze kultury, te drugie – Figury – pozostają jakby wyjęte z oczywistego narracyjnego kontekstu, obramowania zwyczajowego przesądzającego o ich interpretacji. W akcie dokonywania oglądu i przemyślenia Figur „na nowo" mają one szanse stanowić odsłony znaczeń bardziej autonomicznych, o osobnym potencjale afektywnym i związaną z tym relacyjnością i sprawczością. (Deleuze 2018).

Karol Estreicher: *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939*-1944 (1944), co tylko potwierdza, jak bardzo te spisy były ważne dla żyjących współtowarzyszy).

Terlecki zdaje sobie sprawę z ogromnej luki, jaka powstała wskutek nagłego i przedwczesnego odejścia autorów kilku równolegle żyjących i tworzących na piśmienniczym rynku pokoleń; nieprzerwanie rejestruje nowe przypadki dramatycznych śmierci, o których dowiaduje się na rozmaite sposoby: poprzez niepotwierdzone doniesienia, dzięki adnotacjom Czerwonego Krzyża, oficjalnym poszukiwaniom członków rodzin, epistolarnej cyrkulacji informacyjnej, świadkom śmierci osób trzecich. Terlecki w natłoku informacji sprzecznych i o niepewnym statusie stara się wydobyć to, co pewne i co ma znaczenie. Zapełnia stronice inwentarza strat kolejnymi nazwiskami i towarzyszącymi im wspomnieniami kolegów po piórze, przyjaciół czy też członków rodzin. Ów inwentarz, który nieprzerwanie tworzy, któremu oddaje się w poczuciu obowiązku wobec kultury i zbiorowej pamięci, o którego kontynuację zabiega, zlecając poszczególne noty wspomnieniowe coraz to innym autorom, to nic innego, jak „świecka litania", swoista modlitwa i szczególna forma lamentacji nad niepowetowaną osobistą stratą (…bowiem odeszli najbliżsi i przyjaciele), stratą pokoleniową (bo radykalnie przerwany został naturalny łańcuch pokoleniowej wymiany myśli i idei), wreszcie – powszechną (bo nagła śmierć, ów b r a k wpływa na powstawanie niemożliwych do zniwelowania wyrw w polskim krajobrazie kulturowym). Trzeba też w tym miejscu również podkreślić, że tuż po wojnie los poszczególnych osób (nawet najbliższych przyjaciół, z którymi Terlecki starał się utrzymywać kontakt korespondencyjny) nie był jeszcze dokładnie rozpoznany; nieścisłości i błędy w zapisach *Strat* były oczywiste i też intencjonalnie dopuszczalne. Musiał je bowiem wpisać w ryzyko tej pionierskiej pracy, która z dzisiejszej perspektywy stanowi wartość bezcenną – i nie tylko o znaczeniu sentymentalno-afektywnym. Terlecki czuł ogromną potrzebę rejestracji (utrwalenia dla potomnych) owych strat ludzkich, a wraz z nimi i ubytków materialno-duchowych poprzez niedokończone historie, nagle przerwane prace nad dziełami myśli. Cenił też zapis gorący, zależało mu bowiem na tym, aby nie zatarły się nawet mało wyraziste ślady obecności, szczegóły i imponderabilia; chciał zapobiec ryzyku, by z upływem czasu, pamięć świadka lub relacje osób trzecich nie zacierały faktów i nie zniekształcały rzeczywistości historycznej. Wiedział, jak zatem ważny jest z a p i s, utrwalenie w słowie pełnego spektrum doświadczenia własnej formacji, czyli jak ważne jest zmaterializowanie pamięci dla potomnych i dla jej transmisji. Zamysł wspomnień o konkretnych osobach, które były cenne

zarówno dla niego osobiście, jak i dla polskiej kultury, współgra z jego myśleniem o zasobach dziedzictwa, o formach jego kształtowania się w procesie społeczno-historycznym, tym bardziej, że wbrew myślowym totalistom, wyprowadzał on kształt i sens wspólnotowego *ethosu* z koncepcji personalizmu chrześcijańskiego, koncentrując się na sprawczej roli osoby wprzęgniętej w sieć międzyludzkich zależności, świadomie kształtującej makrosferę społeczno-kulturowego i sensotwórczego bytu.

Spisywany inwentarz *Strat kultury polskiej* z upływem czasu powiększał się i poszerzał o nowe obiekty kultury bezpośrednio utracone. Wydany w 1944 roku spis domagał się wciąż kolejnych not wspomnieniowych i następnych form lamentacyjnych. Obok bowiem wspomnień o tzw. swoich (chodzi o szkice ogłaszane w prasie emigracyjnej i wydane w zwartym tomie *Spotkania ze swoimi* dopiero po śmierci Terleckiego we Wrocławiu w roku 1999 i będące portretami twórców co najmniej trzech pokoleń, aktywnych jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym), utrwalających okoliczności ich śmierci, odnotowywał także fakt dramatycznego zaniku formacji intelektualnej, z której sam się wywodził i wobec której odczuwał emocjonalną więź. W szkicach objętych tytułem *Spotkania ze swoimi* nie szczędził odniesień do szczegółów, nie oszczędzał też odbiorcy nawet, jeśli były one przykre, nie stronił od emocji; ważne było wszystko, co dało się ocalić dzięki pracy pamięci, każdy okruch… Utrwalał zatem w *Stratach* jak i *Spotkaniach* możliwie pełną faktografię, mapował krajobrazy: pogorzeliska domostw, w których niegdyś wymienieni przezeń twórcy mieszkali otoczeni między pieczołowicie kompletowanymi księgozbiorami, obrazami, budzącymi sentyment przedmiotami, nadającymi ich przestrzeni swojskość oraz szczególne poczucie miejsca, owo *genius loci*; nawiązywał do instytucji kultury zamienionych w ruiny, do bibliotek, archiwów – ze wspomnieniem ich dawnej zawartości fotograficznej, audialnej i audiowizualnej, obróconych w popiół. Opłakiwał w istocie w ten sposób obiekty kultury materialnej, które w wyniku dywanowych bombardowań Warszawy oraz jej systemowego palenia, zamieniły się w ruinę i pozostałości, wyzwalając moc bolesnych wzruszeń.

Terlecki wprawdzie ocalił własne życie, jednakże niemal wszyscy członkowie jego najbliższej rodziny oraz liczne grono przyjaciół teatrologów i pisarzy zginęło wskutek „ślepych" działań wojennych oraz spersonalizowanego okrucieństwa zarówno Niemców, jak i Sowietów. Sam też stracił cały swój przedwojenny lwowsko-warszawski dom, a metaforycznie rzecz ujmując: warsztat pracy naukowej i krytycznej, do

którego pozostając na emigracji nieprzerwanie tęsknił. Po latach sam wspominał:

> Miałem przed wojną sporo książek – wspomina Terlecki – przeważnie z literatury pięknej, historii, historii literatury i nauk społecznych: kilka tysięcy we Lwowie, ponad tysiąc w Warszawie. Nie było tam nadzwyczajności poza miriamowskim wydaniem Norwida, kupionym u słynnego lwowskiego antykwariusza [Zygmunta] Igla i roztrzęsionego, ale pięknie drukowanego mszału, który przywiozłem z klasztoru na dalmatyńskiej wyspie Lopud. Miałem prawie wszystkie dzieła Georgesa Sorela, książki w zielonych okładkach, kupowane u Ribiere'a w Paryżu na Jacob. […] Razem z książkami przepadły rękopisy: spore studium o Strugu, szkic o Ortwinie, essay o poecie francuskim Oskarze Miłoszu (otwierałem z pasją jego wspaniałe nieraz hermetyczności, zanim we Francji przyszła na niego moda, trwająca do dzisiaj), duża rozprawa o powojennym teatrze polskim (odtworzyłem niemal wyłącznie z pamięci i w sposób tylko z daleka przybliżony w szwajcarskim wydawnictwie encyklopedycznym *Pologne 1919-1939*), prehistoria teatru, opracowanie „Teatr i dramat – dialektyka sporu", cykl odczytów o Gordonie Craigu i materiały do książki o nim, materiały o Sorelu i jego oddziaływaniu na Polskę (Żeromski), masa notat o literaturze krajowej w latach 1830-1850 (głównie o tzw. cyganerii warszawskiej), pełne teksty wykładów z historii dramatu światowego, obejmujące także dramat lub praformy dramatyczne w starożytnym Egipcie, Chinach, Japonii i Indiach (zacząłem je przerabiać na obszerny, kilkutomowy podręcznik, który planowałem według wzoru świetnej *Historii filozofii* Tatarkiewicza), wreszcie kilka oprawnych zeszytów z zapiskami: jedyny rękopis wywieziony z Warszawy (proza opowiadająca „Pamiętnik z wyspy") zginął podczas wojny w Paryżu. Z moimi własnymi zatraciły się skrypty cudze: pełny materiał do tomu „Sceny Polskiej" (liczyła ona zazwyczaj 300-400 stron druku; Stanisław Michalski, który miał swoje, dość niepoważne powody, aby nie lubić tego pisma, nazywał z przekąsem jego tomy „materacami"). Pamiętam, że wśród przygotowanego do składania materiału był monograficzny zarys Krystyny Estreicherówny-Grzybowskiej o teatrze krakowskim pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego.
>
> (Terlecki: 1952)

Przewrażliwiony i przeczulony na stratę, doświadczający kruchości własnego warsztatu, o którym z ogromna precyzją pisał do „Wiadomości", odpowiadając na „niewinną" ankietę londyńskiego pisma, Terlecki wiedział, że bolączkę polskiej tradycji stanowi osobliwa „nieciągłość" jej obiektów, jak również stojących za nimi idei. Jej specyfiką stają się „zapadliska" – jak pisze po latach wybitny krytyk powojenny Tomasz Burek za Wilchelmem Machem (Mach 1954) – owe „wilcze doły" niebytu, „dzieła myśli niedokończonej",

„dzieła przerwane", „niedopowiedziane", poronione, „spękane", „chimeryczne" itp. To m.in. skutek nagłego przerwania linii życia. Chodziło Burkowi zwłaszcza o świetnie zapowiadających się w swoim czasie młodych autorów, którym z nakazu losu dojrzenie późnych owoców pracy intelektualnej i pisarskiej (artystycznej) nie było dane (*vide casus* Gajcego, Baczyńskiego, Strzemińskiego…).

Terlecki zdaje sobie sprawę, że powrót do emocji i materii świata przedwojennego nie jest możliwy, ale jednocześnie wie i to, że hermeneutyczna koniektura wypełniająca luki (zarzucająca pomosty nad owymi „wilczymi dołami") dla świadomego procesu podtrzymywania transmisji międzypokoleniowej jest tak samo ważna, jak praca własna albo praca dla siebie, czyli skupienie się na autonomicznym pisarstwie, na jego długim oddechu i pozaczasowości. Dlatego z pieczołowitością, mimo oddalenia od kraju (także dzięki takiemu usytuowaniu poza krajem, które pozwoliło ominąć instytucjonalną cenzurę PRL), zajmuje się utworami nie wydanymi za życia pisarzy, którzy tworzyli na wychodźstwie i tam zmarli. Ci, którzy spoczęli na cmentarzach w Wielkiej Brytanii, USA, Kanadzie, doświadczyli bowiem wielopoziomowego unieważnienia: najpierw utraty własnego przedwojennego archiwum (podobnie jak Terlecki) wraz z naturalnym kontekstem kulturowym i środowiskowym, w jakim niegdyś funkcjonowali. Oni sami, jak i ich artystyczne dzieło wyrosłe z emigracyjnej gleby narażone było bowiem na 1) niedostosowanie wynikające z oddalenia od polskiego odbiorcy 2) zapis w kraju, czyli cenzurę trwającą do 1990 roku, z krótkimi przerwami podczas tzw. odwilży między rokiem 1955-1956. Z tych m.in. powodów wydał Terlecki pośmiertnie utwory Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Herminii Naglerowej, jednocześnie wznawiał utwory Wielkich Romantyków, by zarzucić pomost między XIX-wieczną tradycją wychodźstwa polskiego a jego własną współczesnością.

Ponadto poza bieżącą publicystyką literacką, kulturalną, teatralną i polityczną zbierał materiały do dwutomowej, wydanej w latach 1964-1965 publikacji *Literatura polska na obczyźnie* (ponad 1200 stron!), która szczegółowo odnotowywała działalność literacką i piśmienniczą poza krajem – i to na wszystkich kontynentach, gdzie drukowano polskie słowo. Dziś to bezcenna encyklopedia szerokiego spektrum emigracyjnych form kultury, z których część z pewnością ma status dzieł oryginalnych i ponadczasowych.

Na początku lat 80. XX wieku jako niemłody już badacz, podejmuje inicjatywę kolejną, z wymienionych tu po kolei: 4) tj. utworzenia w Bibliotece Polskiej w Londynie archiwum pisarzy emigracyjnych, których autorskim zbiorom groziło rozproszenie lub zniszczenie. Terlecki

pośredniczył też w umieszczaniu archiwów ego-dokumentalnych w londyńskich instytucjach emigracyjnych, w polonijnych – np. w Stanach Zjednoczonych, jak również w zasobach innych (np. uniwersyteckich), by w tych właśnie miejscach miały szansę przetrwać ewentualne kolejne potencjalne hekatomby mogące się wydarzyć na polskiej ziemi (tu należy wspomnieć o utracie warszawskiego archiwum Terleckiego oraz spektakularnym zniszczeniu zasobów konfederackich Wielkiej Emigracji przekazanych przed wojną do Polski przez Muzeum Polskie w Rapperswilu; zbiory te spłonęły we wrześniu 1939 roku podczas dywanowego bombardowania Warszawy).

Paradoks tych wszystkich zabiegów tym większy, że rozgrywający się z daleka od kraju objętego w tym czasie dominacją sowieckiej ideologii, poddanego radykalnej korekcie kulturowej, z którym możliwy był jedynie kontakt dyskrecjonalny (np. listowny). W konsekwencji tego stanu rzeczy amputacja kultury dokonywała się w ramach tych dwu obszarów: cenzurowania artystycznej i naukowej produkcji w kraju oraz kancelowania publikacji emigracyjnych, co dawało ów osobliwy efekt „wyspowości", tj. specyficznej „niekompletności" tegoż zbioru w świadomości obu stron społecznego odbioru. W rezultacie tylko w przeciągu omawianego powojennego czterdziestolecia doszło do nietypowego pulsowania treści tradycji między ich implozją, wywołaną przez instytucjonalny nakaz milczenia (przemilczania) a wysiłkiem rekonstrukcji, będącej w stanie permanentnego „niedokonania".

Pewną równowagę wobec takiego właśnie stanu rzeczy wprowadzały publikacje emigracyjne, ogłaszane w PRL-u jedynie dzięki zatarciu autentycznego autorstwa. Poza tym dotarcie przez żelazną kurtynę dorobku piśmienniczego wychodźstwa do kraju (w tym prac Terleckiego) okazywało się możliwe dzięki publikatorom niszowym lub ich przemycanie drogą dyskrecjonalną. Udawało się je przewieźć w bagażu, a czasem przesłać pocztą z nadzieją na przeoczenie służb granicznych i celnych, a po 1980 roku w okresie Solidarności i stanu wojennego do dyspozycji pozostawał tzw. drugi obieg wydawniczy w kraju, który miał już znacznie szerszy zasięg recepcyjny.

Wszystkie te zabiegi nawiązania kontaktu z krajem, próby podtrzymania cyrkulacji kulturalnej Polaków z kraju, z emigrantami, potwierdzają to, jak daleko od normy wyobrażeniowej czy też postulowanej, kształtowała się polska tradycja kulturalna (literacka, artystyczna, badawcza), jak jej treści istotne „obijały się" o wertepy historii, kanalizowały w bocznych drogach, dróżkach, ścieżynach ledwie wydeptanych przez ostatnie pół wieku XX stulecia… Straty, które w ten sposób powstały, mimo podjętych m.in.

prac literaturoznawczych rekonstruujących dziedzictwo, zdają się być już nie do nadrobienia.

I paradoks bodaj ostatni w tej liczbie podjętych wątków dotyczy decyzji i działań samego Terleckiego: nie oparł się bowiem twórca przesądom wobec stosowania klauzul prekluzyjnych, czyli cezur dopuszczających czytelnika (i potencjalnego profesjonalnego badacza) do konkretnych zespołów archiwalnych po wyznaczonym w nich czasie. Obrazuje ten fakt trwający dekadę epizod związany z zawartością archiwum Kazimierza Wierzyńskiego i koncepcją jego złożenia – zdaniem Terleckiego i wskutek jego osobistych negatywnych doświadczeń, a także z powodów politycznych (był to czas PRL-u i stanu wojennego) tylko poza Polską, ponadto z zastrzeżeniem nieudostępniania jego korespondencji z poetą liczonym na 25 lat od śmierci krytyka. Biorąc pod uwagę śmierć Wierzyńskiego w 1969 roku i Terleckiego w 2000 – nie trudno zauważyć, że realna cezura dostępu do zespołu epistolograficznych archiwaliów, to kolejne pół wieku. A – jak wiadomo – listy i inne korpusy ego-dokumentalne stanowią niezwykle istotny czynnik wspomagający rozumienie kultury niejako od jej korzenia…

Sumując – w tej ostatniej odsłonie decyzji podjętych przez Terleckiego objawia się w pełni ironia naszego zbiorowego losu; zastrzeżenia poczynione ze zrozumiałych powodów, podjęte są jednak ze stratą dla żywej dyskusji wewnątrzpokoleniowej i międzypokoleniowej, bowiem pewne w świetle takiej decyzji treści nie mają szansy zaistnieć wcześniej (albo w swoim czasie), nie mogą wejść w bardziej naturalny i interesowny estetycznie czy ideowo kontekst, trafić w horyzont oczekiwań, zbliżonych emocji i wrażliwości, czy też podobnego wyczucia stylu. To, co mogło stać się treścią żywej kultury, zaczynem zażartych dyskusji o sprawach pierwszorzędnych w ich czasie na temat formatu dzieł, ich estetyki, idei, form kreacji, plastyczności języka, współgrania lub nie z *ethosem* itp., oryginalności, kompletności czy intrygującego profetyzmu, stanowi dziś, tzn. po wielu latach i n w e n t a r z zasobów kulturowych, z których można i oczywiście należy czerpać. Ale czy właśnie ów inwentarz zakrzepłych w dziedzictwie przeszłości form ma szansę wywołać jeszcze zachwyt? Poza pasjonatami, badaczami wąskich specjalności – czy przygodny, bezinteresowny (tj. niezawodowy) odbiorca zechce się nim zainteresować jako li tylko zjawiskiem historycznym, mimo to z jakichś dla niego tajemniczych powodów ważnym? Ufam – rzecz ujmując minimalistycznie – że okazjonalnie tak.

Być może stanie się to możliwe na fali powracającej mody? Może arcydzielności? Uniwersalizmu? Pragmatyki?

Ten z natury rzeczy dość szkicowy wywód, mający charakter analizy studium przypadku prowadzi jednak do następującej konstatacji: otóż można przyjąć, że swoistą normą wspólnotowego dziedzictwa polskiego stało się owo zanikanie myśli własnej (Terlecki określał ją jako „samowłasną"), jej nieciągłość, zrywanie się wątków, przemienność okresów intensyfikujących implozję, co sprawia, że mimo wysiłków generacji nas poprzedzających, mamy stale do czynienia ze słabą znajomością własnego dziedzictwa *on mass.* Właśnie dlatego też stajemy w obliczu dziejów przed nieustającą potrzebą pogłębionej repetycji. Ten sam postulat odnosi się w równym stopniu do przygodnych konsumentów kultury, jak i badaczy. *A propos* jeden z nich, wybitny krytyk Tomasz Burek w szkicu o *Rozmytych tradycjach* napisanym w latach 80. XX wieku, znakomicie tę powinność uzasadnia, dedykując tym wszystkim, dla których los polskiej kultury, jej nieprzerwane trwanie potwierdzane atrakcyjnością i empatią, nie jest i nie może być obojętny. Konstatacja Burka wyznacza obszary koniecznej eksploracji, wskazując na miejsca nieostre naszej badawczej percepcji, na momenty w niej „prześlepione" i pominięte, a za sprawą losowych koincydencji zlekceważone i roztrwonione. Zachęca też do wysiłku podtrzymywania tego, co najcenniejsze, bo zawód krytyka winien być zajęciem szlachetnym i byłoby dobrze, byśmy brali za jego uprawianie odpowiedzialność, byśmy zachowali powagę:

> Od jakże wielu lat mamy bowiem do czynienia z pogłębiającym się procesem zanikania ciągłości myśli literackiej w Polsce – pisze Tomasz Burek – ze zjawiskiem, nad którym bolał ongiś Irzykowski, zjawiskiem nieustannego rwania się wątków, przedwczesnego ucinania sporów i dyskusji, gubienia osiągniętych rezultatów, deformowania i spłaszczania tradycji, w sumie zaś słabej znajomości dziedzictwa. Powody, dla których pomimo rozlicznych i cennych przedsięwzięć naukowych czy edytorskich żywa tradycja nowoczesnej krytyki literackiej nie może się u nas wykrystalizować i ustalić, są zbyt dobrze znane, aby się nad nimi dłużej zatrzymywać. Niepowetowane i niewymierne straty, wyrwy i szramy, poczynione w osobowej i moralnej tkance kultury przez ostatnią wojnę oraz przez inne wstrząsy i kataklizmy dziejowe (nazwiska [Rafała] Blutha, [Stefana] Napieralskiego, [Stefana] Kołaczkowskiego, [Leona] Pomirowskiego, [Ignacego] Fika, [Ludwika] Frydego, [Konstantego] Troczyńskiego, [Włodzimierza] Pietrzaka – czołowych krytyków średniego i młodszego pokolenia – widnieją na liście okupacyjnych ofiar); rozbicie życia literackiego na „krajowe" i „emigracyjne"; powtarzające się w kraju okresy wypaczeń politycznych tudzież poważnych ograniczeń swobody słowa drukowanego; […] młode siły, energie i zdolności

> niewykorzystywane w pełni, nierzadko marnowane, talenty powstrzymywane w rozwoju, ugorujące, przedwcześnie przywiędłe; wreszcie utrata wiary w sens uprawiania krytyki, rezygnacja – oto co składa się na obraz naszej głównej tradycji krytycznej w oczach historyka
>
> (Burek 2022: 198 – 199)

Prowizorium stać się zatem winno naszym literaturoznawczym rachunkiem sumienia i zachętą do kulturowej eksploracji.

BIBLIOGRAFIA

Burek 2021: Burek, T. *Pamięć głęboka,* wybór, wstęp i opracowanie Zbigniew Mentzel. Warszawa: Więź, 2021.

Burek 2022: Burek, T. *Niezależność i powinność, Szkice krytycznoliterackie.* (*Rozmyte tradycje, Kazimierz Wyka, Dramat wielkiej krytyki*). Kraków: Instytut Literatury, 2022.

Burek 2025: Burek, T. *Autoportret z okruchów.* Warszawa: PIW, 2025.

Dakowicz 2015: Dakowicz, P. *Afazja polska 1.* Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2015.

Dakowicz 2016: Dakowicz, P. *Afazja polska 2.* Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2016.

Dakowicz 2016: Dakowicz, P. *Kwatera zmartwychwstałej pamięci.* Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2017.

Deleuze 2018: Deleuze, G. *Francis Bacon. Logika wrażenia,* tłum. Z. Jaksender, posłowie J. Tercz, red. K. Jaksender, J. Tercz, Kraków: Eperons-Ostrogi, 2018 .

Dilthey 1982: Dilthey, W. *Pisma estetyczne,* przeł. K. Krzemieniowa, oprac., wstęp i komentarz Z. Kuderowicz. Warszawa: PWN, 1982.

Elzenberg 2005: Elzenberg, H. *Pisma estetyczne // Wartość i człowiek. Rozprawy z humanistyki i filozofii. // Etyczny charakter sztuki. Estetyka jako dyscyplina wartościująca. Osobowość twórcza artysty. Nauka o literaturze czy krytyka literacka? W sprawie podstaw krytyki literackiej*. Lublin: KUL, 2005.

Jaspers 1998: Jaspers, K. Wprowadzenie do filozofii, Dwanaście odczytów radiowych // *Sytuacje graniczne*, tłum. A. Wołkowicz. Warszawa: Wydawnictwo Siedmiogród, 1998, 13 – 15.

Mach 1954: Mach, W. *Doświadczenia i przypadki. Opowiadania, eseje, reportaże i felietony 1945 – 1953.* Warszawa: PIW, 1954.

Terlecki 1952: Terlecki, T. Ankieta „Wiadomości". Co czytają członkowie Rady Narodowej i Rady Politycznej. // *Wiadomości.* 1952, Nr 20.

Terlecki 2003: Terlecki, T. *Emigracja naszego czasu.* Red. N. Taylor-Terlecka, J. Święch. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003.

Terlecki 1999: Terlecki, T. *Spotkania ze swoimi.* Red. J. Degler. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.

Terlecki red. 1944: Red. Terlecki, T., Ordęga, A.. *Straty kultury polskiej 1939 – 1944.* T. 1-2. Glasgow: Książnica Polska, 1944.

Terlecki red. 1965: Red. Terlecki, T. *Literatura polska na obczyźnie 1940 – 1960.* Londyn: B. Świderski, 1964 – 1965.

Wejs-Milewska 2012: Wejs-Milewska V. *Wykluczeni – wychodźstwo, kraj: studia z antropologii emigracji polskiej XX wieku (idee, osobowości, instytucje).* Białystok: Wydawnictwo UwB, 2012.

Urbanowski 1997: Urbanowski M. *Nacjonalistyczna krytyka literacka.* Kraków: Arcana, 1997.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c093

PROZA POLSKIEJ PROZY LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH XX WIEKU. CODZIENNOŚĆ NAUCZYCIELA

Maciej Krzemiński
Państwowa Akademia Nauk Stosowanych, Włocławek, Polska

THE PROSE OF POLISH PROSE FROM THE 1960S. THE DAILY LIFE OF A TEACHER

Maciej Krzemiński
State Academy of Applied Sciences, Włocławek, Poland

maciej.krzeminski@pans.wloclawek.pl

The article discusses phenomena characteristic of the 1960s Polish prose, in which the issue of everyday life is expressed through realistic narrative. The topic outlined in the title is exemplified by novels written by authors associated with the so-called *little realism* movement illustrating the everyday lives of young teachers beginning their professional careers. The presentation of the protagonists' fates in the discussed prose serves to depict everyday life as a form of existence oriented toward the present moment, survival, and, in a certain sense, as a mechanism limiting individual freedom.

Key words: prose, small realism, everyday life, teacher

W artykule wieloznaczność słowa proza zostanie zaprezentowana na przykładzie twórczości wybranych polskich pisarzy. Zostanie także podjęta próba przedstawienia realiów codzienności, obecnych w prozie, rozumianej jako forma wypowiedzi (w tym wypadku niewielkich rozmiarów powieści) z czasów określanych jako „mała stabilizacja”. Czasów zdominowanych tzw. „prozą życia”. Okres ten obrazowo i syntetycznie scharakteryzował Piotr Kuncewicz „Było skromnie, ale ani głośno, ani chłodno” (Kuncewicz 1994: 166).

Kategoria codzienności w refleksji badawczej pojawia się od dawna. O początkach odkrywania codzienności jako istotnego zjawiska opisującego

życie człowieka, znakomicie pisze Grażyna Borkowska. Badaczka dokonuje wnikliwego przeglądu zakresu semantycznego słowa codzienność, co między innymi, prowadzi ją do konkluzji związanej ze znaczeniem codzienności jako synonimu „przygnębiającej prozy życia, jak i przestrzenią miłej sercu swojskości" (Borkowska 2007: 30). Borkowska dostrzega zbieżność czasu, w którym w kulturze europejskiej pojawiła się tematyka życia codziennego, autobiografii, indywidualizmu i kwestia związana z pojęciem wolności, zarówno osobistej, jak i społecznej. W takim ujęciu, przywołanych zagadnień, codzienność wyraża sposób istnienia podmiotu w świecie. Istnienia prowadzącego zarówno do realizacji narzucanych wzorców, jak i aktywnego stosunku do otoczenia (Borkowska 2007: 38). Z kolei Błażej Brzostek opisując codzienność kobiet w czasach Polski Ludowej definiuje ją jako powszechnie znany i powtarzany układ zdarzeń komponujący „się we wzory, które dość trudno przypisać do pojęcia wolności" (Brzostek 2025: 17). Codzienność układa się zatem w pewien wzór, który nie tylko rytmizuje kolejne zajęcia i czynności ale także ograniczającą siatkę zajęć. Ta siatka, a nawet pajęczyna, prowadzi do zniewolenia bowiem uwikłanie w codzienny rytm, ma w sobie swoistą formę opresyjności, wynikającą z konieczności wykonania określonych czynności, konieczności, które w istocie są zabieganiem o przetrwanie.

Proza „małego realizmu" to proza dnia codziennego, której atrybutami są powtarzalność, regularność i rutyna. A wszystko to zdominowane przez rytm fizjologiczny, a więc sen, odżywianie i wypróżnianie, wysiłek fizyczny, przemieszczanie się, wykonywanie niezbędnych czynności: ubieranie, mycie, czy przygotowanie posiłku lub łóżka do spania. Powtarzalność wyznacza także praca zawodowa wykonywana w określonych godzinach i w określonych zakresach czynności. Równie powtarzalne są sposoby spędzania wolnego czasu, lub czasu wolnego od pracy (zarówno zawodowej, jak i tej koniecznej do minimum egzystowania). Słuchanie radia, muzyki, wizyty w lokalach gastronomicznych lub u znajomych czy spacery to niektóre z najbardziej z oczywistych przykładów. Nie zawsze codzienność musi implikować zwyczajność, te same czynności i rytm stają się nieco inne wówczas gdy w życie ludzkie wkraczają silne uczucia (zakochanie, nienawiść) lub niespodziewane wydarzenia.

Na potrzeby niniejszego opracowania przyjmuję, że opisany w realistycznych, zazwyczaj niewielkich rozmiarów, utworach prozatorskich (mini powieść lub długie opowiadanie[1]) świat codzienności wyznaczają następujące elementy: powtarzalność rytmu dnia, wielokrotne przywoływanie

[1] Marian Stępień użył określenia pół-powieści, pół-opowiadania, zob. (Stępień 1967: 104).

i opis tych samych czynności (na przykład śniadania, obiady, podróże do pracy), niewielka perspektywa czasowa – trwanie w teraźniejszości z rzadka przywołanymi odniesieniami do przeszłości (jedynie ogólnikowe refleksje) z zaledwie zarysowanym i nieodległym horyzontem przyszłości. Inne istotne elementy to dający odtworzyć się świat materialny otaczający jednostkę, pozwalający ocenić jej warunki bytowe, zarówno w przestrzeniach publicznych, jak i miejscach prywatnych. Elżbieta Tarkowska w swoich rozważaniach na temat codzienności dochodzi do wniosku, że jest w niej element trwałości, i doprecyzowuje, że jest „to trwałość i powtarzalność teraźniejszości; jakkolwiek mocno oparte na przeszłości, życie codzienne jest domeną teraźniejszości. Specyfika codzienności to – odtwarzanie, stabilność, ciągłe trwanie" (Tarkowska 1992: 69). Powyższe uwagi dotyczą opisu dnia codziennego, lecz aby precyzyjniej wskazać jaki typ utworów stanowi zbiór, o którym w dalszej części będzie mowa, warto zawęzić go do pojęcia codzienności wyrażonej realistyczną prozą.

Codzienne stabilizowanie trwania

O okresie „małej stabilizacji" wypełnionym zmaganiami z dniem codziennym w Polsce Ludowej mówi się, że był to czas Gomułki (od nazwiska I Sekretarza PZPR Władysława Gomułki). Wspomniany okres otwiera przełom z 1956 roku, zamyka dramatyczny grudzień 1970 roku. Piotr Kuncewicz w opisie lat sześćdziesiątych XX wieku w PRL używa sformułowania „martwota polityczna" i, w odniesieniu do literatury, stwierdza, że została

> całkowicie wyzwolona z serwitutów politycznych […] Pisać można, o czym kto chce i jak chce, byle to nie zawierało jakichś bezpośrednio krytycznych akcentów pod adresem władzy i oficjalnej ideologii.
>
> (Kuncewicz 1994: 166)

Bezpieczeństwo obywatela było pozorne, ale jeśli nie przekraczał dozwolonych przez ówczesną władzę zachowań, mógł w miarę spokojnie egzystować, najlepiej zanurzony w krąg spraw codziennych. Marian Stępień o literaturze w latach sześćdziesiątych XX wieku pisał:

> Powieści środowiskowe, ów współczesny «mały realizm» z bohaterem «w miarę normalnym», powinny przyciągać uwagę socjologa. Znajdzie on w nich obiektywizację pewnych postaw, wynik przemyśleń młodego pokolenia pisarzy, obraz wysuwanych przez nich ideałów.
>
> (Stępień 1967: 103)

Debiuty, literatura i realia

Egzemplifikację tematyki artykułu, a zatem przegląd utworów odwołujących się do realiów codzienności, małych perspektyw, zwyczajnych zdarzeń, stanowić będą teksty pisarzy debiutujących po 1956 roku. Byli to twórcy wchodzący zarówno w literacką profesję, jak i w dorosłe życie. Spośród bogatego zbioru powieści i opowiadań opisujących, „rzeczy i sprawy codzienne, zwykłe i mało interesujące" jak wskazuje w definicji prozy *Słownik języka polskiego* PWN[2] w artykule zostaną przywołane utwory Adama Augustyna (określonego przez Piotra Kuncewicza papieżem „małego realizmu"), Ryszarda Miernika i Emila Bieli, czyli pisarzy zaliczanych do nurtu „małego realizmu"[3]. Wybór powyższych twórców nie jest przypadkowy, ich debiuty książkowe miały miejsce w zbliżonym czasie *Matoł* Ryszarda Miernika i *Orzeł i orzełek* Adama Augustyna to rok 1964, *Pasaże*, Emil Biela, opublikował w 1967 roku. Ten ostatni z przywołanych pisarzy był też najmłodszym, urodził się bowiem w 1939 roku, Adam Augustyn w 1936, zaś Ryszard Miernik w roku 1929. Wszyscy także ukończyli filologię polską i pochodzili z rodzin robotniczych. Pracowali w szkole jako nauczyciele i związali swoje losy, a często też twórczość z określonymi miejscami Miernik z Kielcami, Augustyn Krakowem zaś Biela z Myślenicami i Krakowem[4].

Nauczycielski dzień w migawkach literackich

Osią podjętych rozważań będzie motyw codzienności wyrażony realistyczną prozą. Analiza zostanie dokonana na podstawie kompilacji historii i losów nauczycieli – zwyczajnych i niepozornych bohaterów powieści, pochodzących z różnych środowisk Polski Ludowej lat sześćdziesiątych XX wieku. W odniesieniu do wybranych utworów zostanie podjęta próba rekonstrukcji przebiegu jednego dnia powszedniego.

W debiutanckich powieściach Miernika, Augustyna i Bieli, główni bohaterowie – nauczyciele, w swoich relacjach biegu spraw zawodowych oddają realia pracy w szkole ale także koloryt związany z funkcjonowaniem otoczenia, w którym istniała dana placówka dydaktyczna. W powieści *Matoł* Ryszarda Miernika bohater został skierowany do pracy w szkole średniej (Kuźnica) na etat języka polskiego. Nie lubi kierownika szkoły, co zresztą

[2] https://sjp.pwn.pl/slowniki/proza.html (dostęp:12.12.2025).
[3] Mieczysław Orski wymienia tych pisarzy w jednym z najważniejszych opracowań na temat „małego realizmu", zob. (Orski 1973).
[4]Informacje biograficzne dotyczące omawianych pisarzy zob. https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/ (dostęp: 10.01.2026).

jest widoczne także w relacjach z przełożonym, bohaterów powieści *Pasaże* i *Orzeł i orzełek*. Przyczyny takiego traktowania kierowników szkół tkwią zapewne w konflikcie pokoleń (młody dobrze wykształcony początkujący nauczyciel konfrontuje się z szefem kończącym swoją zawodową karierę). Nie bez znaczenia są również ambicje, zdobycie stanowiska i większa pensja (*Pasaże* i *Orzeł i orzełek*) oraz zmieniająca się rzeczywistość czyli kończący się okres pionierski (odbudowa kraju, odtwarzanie szkolnictwa po wojnie). Nie bez znaczenia jest też wykształcenie bohaterów połączone z brakiem doświadczenia i młodzieńczą skłonnością do buntu i opowiadania się za tym, co nowe lub nowatorskie. Konflikty z kierownikami szkół bohaterów wspomnianych powieści wiązały się także z ich skłonnością do częstej i niekiedy szyderczej krytyki innych nauczycieli. Jednak powyższa uwaga nie dotyczy uczniów, niezależnie od tego jak się o nich wyrażają („obrzucają mięsem" *Matoł*), są zainteresowani ich wychowaniem i postępami w nauce.

Sytuacja materialna bohatera powieści Miernika jest trudna. Zamieszkuje w pokoju z oknem, wybielonymi ścianami i piecem z okapem, nie ma wiele, nawet miednicy czy ciepłej wody. Marzy o żonie, o bezpiecznej egzystencji, ładnie urządzonym mieszkaniu. Lecz to tylko marzenia. Bohater *Pasaży*, trzy lata po ślubie też z nauczycielką, żyje niemal na granicy ubóstwa. Swoje małe mieszkanie określa jako gołębnik. Bohatera powieści *Orzeł i orzełek* nie stać na kupno ani wynajęcie mieszkania, mieszka zatem u rodziców.

Akcja *Pasaży* toczy się w podkarpackim miasteczku i wsi Ciemiężyce, to tutaj znajduje się murowana piętrowa szkoła z cegły. W powieści *Orzeł i orzełek* bohater w zastępstwie za nauczycielkę pracuje w szkole podstawowej w Zagorzałach nieopodal Krakowa. Szkoła jest mała, składa się z dwóch sal szkolnych i pięciu klas (lekcje były łączone, druga klasa uczy się wspólnie z trzecią, czwarta z piątą). Szkoła w powieści Miernika znajduje się w małym mieście, w którego centrum „stały kioski z piwem, przy których stali mężczyźni z kuflami w ręku. Po chodniku spacerowały kobiety z dziećmi. Przed gospodą rechotała z fasonem paczka wyrostków" (Miernik 1964: 12). Najlepiej (pod względem technicznym) wypada budynek szkolny (szkoła średnia) w powieści *Matoł*, który, jak na ówczesne czasy, spełniał podstawowe wymogi stawiane takim obiektom.

Emil Biela w powieści *Pasaże* przedstawia obraz środowiska nauczycielskiego. Ukazuje nie tylko proces dydaktyczno-wychowawczy ale także realia otoczenia, w którym funkcjonowała szkoła. Błotniste drogi wiejskie, którymi bohater często podąża, niewielkie gospodarstwa rolne rozsypane wśród pól uprawnych, lasów i łąk. W powieści jest też sporo realiów obyczajowych tamtego czasu . Nauczyciel robi drobne interesy –

kupuje na wsi po kilka dolarów, które sprzedaje z zyskiem w mieście. Działa także społecznie, na polecenie kierownika, prowadzi kwestę po wsi na budowę Szkół Tysiąclecia (program oświatowy, którego celem było zbudowanie nowoczesnych placówek szkolnych na tysiąclecie istnienia państwa polskiego). Inne ważne migawki z życia nauczycielskiego małżeństwa oddają codzienny klimat rytmu ich życia. O szóstej rano żona budzi bohatera słowami „Wstawaj, bo nie zdążysz! Codziennie jedno i to samo […]" (Biela 1967: 8). Później wspólnie jedzą chleb posmarowany dżemem, przygotowują kanapki na drugie śniadanie (często kupują jedzenie w barach – zupa grochowa, kopytka, ruskie pierogi). Jadą autobusami do swoich szkół, po pracy wracają do domu. Wieczorami siedzą na dwuosobowym fotelu, słuchają radia, prowadzą rozmowy na różne tematy. Dzień kończą słowa żony, że czas się kłaść spać, mówi: „Jutro mam sporo lekcji. Nie mam siły nawet ich przygotować, taka jestem senna. Chodź, kładziemy się spać" (Biela 1967: 59). Rutynę i monotonię codzienności urozmaicają (również rutynowo przebiegające) święta wpisane w cykliczny bieg zdarzeń powtarzanych w każdym roku – Dzień Nauczyciela (zabawa w kawiarni „Sabina") czy Dzień Kobiet.

W poczynaniach bohatera wyraźnie dominuje chęć osiągnięcia sukcesu finansowego. Za swój cel zawodowy stawia zdobycie stanowiska kierownika szkoły. Narzeka na brak pieniędzy (zarabia niewiele ponad tysiąc czterysta złotych), marzy o kupnie telewizora, nie stać go na kupno mieszkania. Aby polepszyć swoją sytuację materialną podejmuje pracę w biurze, jednak po krótkim czasie chce wrócić do szkoły. Codzienność nauczyciela skonfrontowana z pracą biurową, wydaje się bohaterowi atrakcyjniejsza. Mówi „Koniec tej ogłupiającej harówki nad porządkowaniem sobie papierków, cyfr, krzyżówek w zestawieniach itp." (Biela 1967: 114). W końcu zostaje pełniącym obowiązki kierownika szkoły, której budynek powstaje w ramach budów „tysiąclatek".

Tytułowy bohater powieści *Matoł,* młody nauczyciel, angażuje się w życie szkoły, z pasją prowadzi lekcje języka polskiego. Doskwiera mu jednak brak podobnego podejścia do pracy innych nauczycieli, którzy robią drobne geszefty – dyrektor, wykorzystuje uczniów do pracy przy robieniu pustaków. Nauczyciel żyje skromnie, wręcz ubogo, często niedojada. Bywa, że je raz na dzień np. kawał kiełbasy z dwoma kromkami chleba i musztardę, mówi: „Jest to moje śniadanie, obiad i prawdopodobnie kolacja" (Miernik 1964: 87). Bohater często przytacza cytaty ilustrujące jego los, na przykład refleksję Adolfa Dygasińskiego dotyczącą wpływu rutyny na codzienność zawodu nauczycielskiego: „Jest to bowiem praca najwszechstronniej

nerwowa, a kto jej sobie nie ulży jakimś schemacikiem, rutyną, ten rychło sam ginie na posterunku" (Miernik 1964: 28 – 29).

Bohater powieści *Orzeł i orzełek* pewny siebie zadufek, uważa innych za gorszych. Popołudnia spędza na wędrówkach po krakowskich knajpach. Początkowo nie traktuje zbyt poważnie swojej pracy, ale z czasem podoba mu się coraz bardziej. Wcześniej zmieniał kilka razy zajęcie i mówi, że były za łatwe „po kilku dniach zdawałem sobie sprawę, że jutro i pojutrze bez wątpienia będzie to samo co wczoraj i przedwczoraj, przychodziła męcząca i trudna do zniesienia nuda" (Augustyn 1964: 15). Podobnie, jak w powieści *Matoł* kierownik szkoły, wykorzystuje pracę dzieci, w tym wypadku w ogródku szkolnym. Doświadczenia zdobyte w pracy, kontakty z uczniami, ich problemami ale także radość z postępów dzieci w nauce sprawiają, że odkrywa pozytywne strony profesji pedagoga. Po wizytacji zarządzonej przez kuratorium oświaty, dochodzi do wniosku, że:

> Trzeba tylko z uporem egzekwować te drobne cząstki materiału, które dzieci powinny przygotować na określony dzień, trzeba tylko podejść do nich w aspekcie dzisiejszego dnia, a nie w aspekcie wieczności.
>
> (Augustyn 1964: 141)

„Dzwonek wpycha belfrów do klas" (Miernik 1964: 75) w rytm tego prostego mechanizmy funkcjonuje szkoła. Codziennością placówek dydaktycznych dającą się uchwycić w omawianych powieściach są także inne mechanizmy. Przerwy międzylekcyjne, hospitacje lekcji, rady pedagogiczne, wizytacje szkoły i zajęć prowadzonych przez nauczycieli. Wizytowana lekcja, mówi bohater powieści Miernika, często staje się przedstawieniem. „Nauczyciel-reżyser siedzi za stołem i wyciąga uczniów-aktorów. Uczniowie grają swoje role lepiej lub gorzej" (Miernik 1964: 78). W podobnym tonie, odbiera wizytowanie swoich lekcji bohater powieści Augustyna. Ciekawie (i chyba ponadczasowo brzmią także opisy przerw między lekcjami). Zwłaszcza tzw. duża/długa przerwa traktowana była jako czas na posiłek. Wtedy też, jak opowiada bohater *Pasaży*:

> Schodziliśmy się wszyscy w szkolnej kuchni, aby zjeść drugie śniadanie. Za drzwiami szumiało jak w gigantycznym ulu. My siadaliśmy gdzie popadło, na stole, na rurze od centralnego ogrzewania czy wreszcie na stojąco jedliśmy kawałek chleba posmarowanego amerykańskim masłem i popijaliśmy kawą sporządzoną dla nas w oddzielnym garnku. Byłą słodsza niż kawa dzieci.
>
> (Biela 1967: 50).

W powieści Augustyna opis długiej przerwy brzmi następująco:

> W niewielkiej chałupce obok szkoły, kawałek za placem zabaw, znajdowała się kuchnia, w której pani tercjanka gotowała dla dzieci składkowe mleko. Nauczyciele oczywiście mieli prawo do bezpłatnego korzystania z mleka.
>
> (Augustyn 1964: 15)

Wnioski

Astrid Erll podkreśla wiele funkcji pamięciowych, jakie pełni literatura, wśród nich wymienia

> kształtowanie wyobrażeń o minionym świecie społecznym, przekazywanie obrazów historii, negocjowanie konkurencyjnych pamięci oraz refleksja o procesach i problemach pamięci kulturowej.
>
> (Erll 2018: 224)

Znaczenie literatury realistycznej (w tym literatury „małego realizmu") w zapisaniu wieloaspektowego wymiaru obrazu życia lat sześćdziesiątych XX wieku, jest właśnie jednym z obrazów historii, kształtującym pamięć o tamtych czasach w Polsce. Wiarygodność tych opowieści tkwi w biografiach autorów. Ryszard Nycz podkreśla: „Dzisiejsi opowiadacze „muszą być w środku, tego o czym opowiadają" – aby móc opowiadać" (Nycz 2001: 69). Dotyczy to w dużej mierze narracji powyżej omawianych powieści. Te historie, wyrażone w pierwszoosobowej formie wywołują (co oczywiste) sugestywne, niekiedy ponadczasowe, a nawet sensualne (zapach gotowanego mleka) doznania rysujące, a może negocjujące fragmentaryczny obraz jednego z ważniejszych okresów Polski Ludowej w jego prozaicznej i codziennej odsłonie.

BIBLIOGRAFIA

Augustyn 1964: Augustyn, A. *Orzeł i orzełek*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964.

Biela 1967: Biela, E. *Pasaże*. Warszawa: Czytelnik, 1967.

Borkowska 2007: Borkowska, G. Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans). // *Codzienność w literaturze XIX (iXX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*. pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur. Opole: wnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2007, 27 – 38.

Brzostek 2025: Brzostek, B. *Życie codzienne kobiet w PRL*. Warszawa: PIW, 2025.

Erll 2018: Erll, A. *Kultura pamięci. Wprowadzenie*. tłum. A. Teperek. Warszawa: Wydawnictwo UW, 2018.

Kuncewicz 1994: Kuncewicz, P. *Proza polska od 1956*. t. V. Warszawa: Graf-Punkt, 1994.

Miernik 1964: Miernik, R. *Matoł*. Warszawa: Czytelnik, 1964.

Nycz 2001: Nycz, R. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas, 2001.

Stępień 1967: Stępień, M. O „małym realizmie" młodej prozy. // *Czy „mały realizm"?*. wyb. i opr. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa: Iskry, 1967, 89 – 107.

Orski 1973: Orski, M. *Zmowa obojętnych i inne szkice*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1973.

Tarkowska 1992: Tarkowska E. *Czas w życiu Polaków. Wyniki badań, hipotezy, impresje*. Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN, 1992.

https://sjp.pwn.pl/slowniki/proza.html (dostęp: 12.12.2025).

https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/ (dostęp: 10.01.2026).

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c102

ИДЕНТИЧНОСТ И БРАК – СЪВМЕСТИМОСТ ИЛИ КОЛИЗИВНОСТ? (В НЯКОИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ОЛГА ТОКАРЧУК)[1]

Димитрина Хамзе
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

IDENTITY AND MARRIAGE – COMPATIBILITY OR COLLISION? (IN SELECTED WORKS BY OLGA TOKARCZUK)

Dimitrina Hamze
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

hamzed@uni-plovdiv.bg

The communicative fabric of identity subjects the individual to a constant trial, as communication is an inherently demanding process that initially involves separation and differentiation of the self, followed by an inevitable rapprochement both with one’s other self and with the Other as a communicative partner. This communicative dynamic becomes particularly complex within marriage, since marital communication is responsible not only for harmony in marital relations but also for the preservation and development of personal identity. The aim of the present study is to examine how certain characters in the works of Olga Tokarczuk cope with their marital roles and how their marital experiences influence the formation, transformation, or destabilization of their identities. The research employs analytical, cognitive-psychological, and comparative methods.

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

[1] Изследването е осъществено в рамките на международния договор проект между Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ (България) и Държавната академия за приложни науки във Влоцлавек (Полша) *Култура и комуникация в славянските страни. Минало – настояще – бъдеще (с акцент върху полската и българската култура),* BR.078.2.2025.

Диалектиката на идентичността има комуникативна природа. За да се самоидентифицира, да открие представата за собствената си идентичност, субектът общува на няколко нива: със самия себе си; с Другия като Друг – нещо непознато, чуждо и плашещо, но и нещо свое, интуитивно усещано като потенциалност и резерв в собственото психично пространство, но още „неизровено“ и неизвадено на светло, т.е. моя друг Аз; с Другия пак като Друг, но с презумпцията за постоянен спътник в живота. Съжителството с този Друг е само по себе си сериозно изпитание за идентичността, която е призвана да поеме по нов път в зоната на брака. Интересно е да се проследи дали и доколко героите на полската писателка се справят с тази нова роля.

Бракът е едно от двупосочните пътувания – към себе си и към Другия. Съвместността с Другия дава възможност да се сблъскаш със собствената си реалност, да надникнеш в пластовете на несъзнаваното и да извадиш на светло част от тъмните му страни, за да започнеш упорита и непрекъсната работа по плодотворното им преработване и префункционализиране в полза и на двамата партньори във връзката.

1. Любовта като първопричина на идеята за свързване в брак и създаване на семейство

Българският философ Лидия Денкова забелязва, че хората от най-дълбока древност до днес имат нужда от вълнения, затова търсят техния извор – дълбинен, разтърсващ, метафизичен. И намират този извор в любовта – тя не само променя начина на мислене и битието на човека, но и събужда желанието му да пресъздаде изживяното в изкуство (Денкова 2002). Изграждането и поддържането на стабилен брак и здраво и щастливо семейство е най-трудното изкуство.

Любовта е метафора на двата пола едновременно, тя по същество е равнопоставяща, дори възвисяваща партньора. Обичащият вече е избрал най-ценното за себе си. Оттук нататък стои въпросът дали тази новопридобита ценност ще се потвърди в пределите на брака, дали ще издържи на изпитанията му и дали ще продължи да се разпознава като такава. Тук възниква и въпросът какво трябва да се прави в бъдеще, за да не се обезцени значимото и то да не изгуби блясъка си.

Българският философ и психолог Кирил Василев казва, че любовта е всеобхватно чувство, което съединява два индивида – мъжа и жената. Създадени един за друг, те са едновременно субекти и обекти на любовта. Тази форма на общуване е преди всичко дълбоко интимна (Василев 1982: 68). Отношението към дадено същество

като към субект и обект въплъщава първото раздвояване на личността и я поставя пред сериозни изпитания от психично естество. Човешката структура е изтъкана от антиномии. Може да се каже, че битието на човека се основава на бинарни опозиции и се осмисля чрез тях. Това съвсем не означава, че на субекта му е лесно да живее с полярността на собствената си същност, въпреки че тя е негова изконна даденост. Той е „размятан“ между две крайности, а непрекъснато му се налага да прави избори, т.е. да извършва решаващи, често съдбоносни действия (без значение дали са само ментални, или фактологични), които налагат балансирано съвместяване на крайностите. И тук изплува болезненият за индивида парадокс – априорно присъщото за него някак си му е „чуждо“, вечно предизвикателно и неусвоено, вечно несигурно и рисково, дори опасно. В отношенията с Другия, особено ако този Друг е избран за брачен партньор, нещата още повече се усложняват. И тук се намесва второто раздвояване (в мисловния ракурс на Кирил Василев) във вътрешното пространство на личността – тя иска да бъде едновременно зависима от любимия си човек и да запази своята персонална независимост и неприкосновеност. Това естествено раздвояване не може да не бъде конфликтогенно. Самото третиране на някого като обект, независимо от това, че може да е породено от най-възвишени и завладяващи чувства, принизява и игнорира неговата субективност, а стремежът към зависимост (доброволна самообективация) на свой ред принизява и игнорира собствената субективност, подкопава собствената независимост. Тези противоположни вектори като противодействащи енергии безспорно причиняват душевен дискомфорт. Те се изтласкват на заден план, „натъпкват се“ в подсъзнанието, откъдето действат „под прикритие“ като криптокомуникативни сигнали. Тези сигнали пораждат определени експлицитни езикови формации, които служат за камуфлаж на бушуващите под капака им тъмни емоционални талази, заплашващи да пометат (и често помитат) бленуваната хармония на отношенията.

Сходни са и мислите на Ерих Фром. Той говори за *продуктивната любов* и мислене. Според него човек може да преодолее самотата и откъснатостта си от света и същевременно да запаси своята уникалност и цялостност, ако разгърне силите си във взаимоотношения с другите хора. „Парадоксът на човешкото съществуване е в това, че човекът търси едновременно и близост, и независимост, и единство с другите хора, и запазване на своята особеност и уникалност“ (Фром 2005: 112). Отговорът на този парадокс и на самия нравствен проблем

е в продуктивността, защото всеки човек притежава способността да обича, но не всеки може да я осъществи. Продуктивността обхваща и майчината любов към детето, и еротичната любов на мъжа и жената. Тя се отличава с общи свойства, като *загриженост*, *отговорност*, *уважение* и *знание*. Тези свойства означават, че любовта е дейност, а не страст, която поглъща човека, или афект, който го е „приклещил“ (срв. Фром 2005: 114). Любовта изисква и удоволствие от тишината, една способност да се радваш на това *да бъдеш*, а не *да правиш*, *да имаш* или *да използваш* (Фром 2006: 219).

Поредното раздвояване в човешката психика е между емоционалната и рационално-амбициозната страна в човешката психика. Ако те са в дисбаланс, субектът не се чувства удовлетворен. Следващото раздвоение се отнася до желанието (на несъзнателно равнище) да запазиш принадлежността си към материнската цялост отпреди раждането с нейната безметежност, сигурност и блаженство и желанието да напуснеш това единство, да се обособиш като индивидуалност и да започнеш да се адаптираш към изискванията на обществото. Следващото раздвоение е свързано с желанието за страстна, неугасваща любов и чувството за отговорност, за дълг към партньора, задължението за морална подкрепа. Друго раздвоение засяга потребността ни да живеем във връзка и нуждата ни да я разкъсваме, поне от време на време... Всички тези душевни разкъсвания са трудно съвместими, а в някои случаи се оказват несъвместими.

Героите на Олга Токарчук в повечето случаи директно пропадат в процепа на драстичния дисбаланс, търсейки панически панацея в една от крайностите, но така или иначе всяка от тях води до едно и също – до пропадане.

Любовта безспорно е най-силното, всеобхватно чувство, което дава смисъл на живота. То се разгъва в извънредно широк диапазон – от обичта, която изпитваме към близките си, до тази, която откриваме, когато изберем да се обвържем с някого и да прекараме живота си с него. Изразяването на любовта, която чувстваме, обаче е нелеко изпитание. Понякога дори влюбването като вид заслепяване и опиянение може да попречи на любовта да се развие. В разказа „Глицинията“ от сборника с разкази *Музика от много барабани* майката и дъщерята са избрали един и същи мъж. Майката е влюбена в зет си – съпруга на дъщеря ѝ. Пламенните срещи не чертаят светла перспектива и всъщност нямат бъдеще. И двете жени усещат, че този общ мъж е двойно „мъртъв“: веднъж – за едната, веднъж – за другата. Те го използват единствено като обект и дори след като го съживяват, когато

им изглежда мъртъв, искат да си го запазят като обект възможно най-дълго.

Така продължи до пролетта, когато трайността на добре пресметнатата конструкция стана непоносима. В един и същи ден в моето и в нейното кафе втората лъжичка не сипа захар. И понеже стана в един и същи ден, и двете разбрахме, че дъщерите са част от своите майки и майките са част от дъщерите си. Не можеше да има друго обяснение. Така че той умираше два пъти. Беше два пъти мъртъв. Веднъж за мене, веднъж за нея (*ММБ*, 230).

Влюбването в крайни случаи може да бъде дори отрицание на любовта. Немската психоложка Щефани Щал установява, че по време на първоначалната влюбеност проектираме собствени копнежи и блянове в партньора/партньорката ни. Виждаме в обекта на чувствата си онзи, който ще удовлетвори всичките ни желания, а това има много малко общо с любовта (Щал 2017: 10). Любовта има субективно жизненоважна роля като „пазителка“ на самочувствието на личността; тя е главен фактор за самосъхранението ни като идентичности. Без нея нашите идентичности са непълни. Въпросът е обаче дали тези идентичности се развиват в брачното пространство, или се губят, рушат. Усещането за „споделена“ идентичност присъства в изрази като: „Ти си част от мен“, „Без теб не мога да живея“. В този контекст Щ. Щал отбелязва следното: „Ние, хората, сме генетично предопределени да живеем във връзка, в кланове. Затова и загубата на връзка, загубата на свързаност се усеща на много дълбоко, екзистенциално равнище като нещо силно застрашително“ (Щал 2017: 12 – 13). За да се развие влюбеността в любов, тя трябва да прерасне в доверие и принадлежност.

2. Съвместими ли са бракът и страстта?

В книгата си „Любовта и Западът“ Дени дьо Ружмон разкрива патологията на страстта (като самоцел или безпрекословна доминанта), вдъхновена от келтския мит за Тристан и Изолда (но и изопачена от неразбирането и изкривяването му) като отрицание на активния принцип на истинската любов. Тази щедро възпявана от литературата страст оставя траен отпечатък върху структурата на психиката на западноевропееца. Швейцарският изследовател я характеризира по следния начин: „Аналогията с дрогата обаче ни кара да почувстваме властно солипсисткото, нарцисисткото и сегрегативно естество на страстта. Тези, които „пътуват“, са винаги сами. Страстта им не стига

до реалността на другия и обича всъщност представата за него“ (Ружмон 2003: 396).

Страстта, която черпи сокове от авантюрата (приключението) и се основава на екзалтиращи рискове и екстремни изживявания, се оказва пряко зависима от модата и рекламните статистики, а този тип междусубектна свързаност не вещае просперитет на брачната институция. Защо се получава така? Защото в съзнанието на европееца е дълбоко заседнал полузабравеният и преиначен мит за Тристан и Изолда. С хипертрофията на чувственото съдържание на тяхната история субектът се опитва да поддържа един неадекватен, фантасмагоричен образ на „невъзможната“ любов, която единствена разпалва страстта му. Той се опитва да смаже всяко покълващо чувство на привързаност, трайност, спокойствие, стабилност, защото то ще попари страстта. За да поддържа огъня ѝ, постоянно отдалечава в мислите си, отблъсква любимата. Целта е да не допусне тя да попадне в примката на рутината, а всеки път да я преоткрива отново и отново чрез подновяване на препятствията, битките и болките. Това, разбира се, е непосилно бреме и за двамата и не може да не завърши трагично. Екстремният режим, в който е вкарана психиката, струва твърде скъпо. Страстта се оказва принудително „благо“, което ни прави в известна степен едновременно мазохисти и садисти – искаме да страдаме и караме другите да страдат.

Страстта като пречка в брачното единство идва преди всичко от профанирането и пресемантизацията на въпросния мит (за Тристан и Изолда). Изолда е била само символ на лъчезарното желание, а отвъд него е обожествяващата смърт, която е избавление от земните връзки (срв. Дьо Ружмон 2003: 283). В този смисъл според нас страстта е била нуминозно преживяване[2], жизненонеобходимо и важно особено за съвременния човек – за поддържането на психическото му равновесие, силно застрашено от свръхсъзнателното обслужване на социалните ултиматуми. Лишена от мистичната си „подплата“ обаче, страстта се превръща в деструктивна самоцел. Това нуминозно преживяване е мостът към отвъдното, отвъд живота. Затова смъртта от любов е била желана, била е осъществим блян за издигането на любовта на най-високото стъпало и сливането ѝ с Божествената, а тя е безкрайна.

[2] Нуминозното е термин на Карл-Густав Юнг и означава приповдигнато състояние на духа в резултат на екстатично преживяване и мистично усещане за нещо необичайно, свръхестествено, тайнствено и мистериозно. Подобни преживявания може да ни даде най-вече изкуството, но освен това митологичното, религиозното, природното и т.н.

Следователно мистичната страст е трансформативна за личността – тя е път към нейната трансцененция. Именно това отличава мистичната страст на Тристан от плътското желание – нейната безвъзвратна вечност, в която изчезва страдащото съзнание. За съвременния човек, уви, „вечното завръщане“ е равно на перманентно разочарование и деградация. Днешната страст не води към възземане на душата, а към изневярата. А ревността във всичките ѝ степени и разцветки само налива масло в огъня, превръщайки се в допинг за страстта.

Д. дьо Ружмон казва следното за съвременния човек: „Изгубил е единственото необходимо нещо: чувството за вярност, защото ето какво е верността: решително приемане на едно същество в себе си, ограничено и реално, което приемаш не като претекст за екзалтация или като „обект“ за съзерцание, а като несравнимо и автономно съществуване до себе си, изискване на дейната любов“ (Дьо Ружмон 2003: 285). За жалост, ние сме прекалено подвластни на илюзиите си. Съвременният човек е до голяма степен безпомощен в усилията си да съчетае любовта и брака, защото той не знае смисъла на страстта (някога освобождаващ) и вече не умее да разчита символите ѝ. Философът констатира, че цялата еволюция на Запада се движи от мъдростта на племето към риска на индивида (Дьо Ружмон 2003: 293). В такава психологическа ситуация идентичността на субекта е изложена на сериозен риск – тя се размива и самозаличава.

Истинската, взаимна любов изисква и създава равенство на хората, които се обичат. „И мъжът засвидетелства любовта си към една жена, отнасяйки се към нея като към пълноценна човешка личност – не фея от легендите, полубогиня, полувакханка, блян и секс“ (Дьо Ружмон 2003: 311). Тази любов обаче е много трудно постижима, особено за европееца. Тук обаче се изправяме пред въпроса какво изобщо разбират хората под понятието любов. Оказва се, че различните народи и култури я разбират различно. Японците например не свързват любовта с брака – в тяхната менталност това са две напълно независими сфери. Европеецът е объркан – той се опитва да ги съчетава, но не знае как, чувства се изтощен и предаден. Това, което за японеца например е съвсем естествено и се разбира от само себе си, за европееца е раняващо и травмиращо. Омаломощеният от психически катаклизми субект изпада в състояние на апатия, безразличие; рутината го поглъща и това слага край на брака – фактологически или психологически. Историята на един от героите на О. Токарчук – Куницки – от романа *Бегуни*, илюстрира този факт. Нищо не е в състояние да реанимира вече приключили (само формално крепящи се)

отношения. Дори преживеният ужас от евентуалната загуба на най-близките – съпругата и детето, се оказва прелюдия към предстоящата загуба на връзката, която е изчерпана много преди шокиращото събитие в повествованието. Семейството е на почивка в Хърватия, когато внезапно съпругата изчезва с малкия при неизвестни обстоятелства. Усилията на бащата да ги издири, са напразни. Едва след повече от месец майката с детето се връщат в семейния дом в Полша и съвместният живот на семейството потича по рутинния, формален начин, който само илюстрира и потвърждава факта, че този брак е приключил и от него няма какво повече да се очаква. Един ден тя си събира багажа и заедно с детето си тръгва. Метафоричният израз на емоционално изпразнения брак е моментното усещане на Куницки, че жена му е мъртва.

> За момент го порази усещането, че тя е умряла – че вижда нейния труп, празното, изсъхнало тяло, от което душата отдавна е отлетяла. […].
>
> Минава (Куницки – допълн. мое – Д. Х.) през собственото си жилище като дух, струва му се, че прониква през стените. Стаите са празни. Куницки е око, което си играе на кръстословица […]. Нали палтото ѝ го няма на закачалката, нито шала, нито якето на малкия, нито колекцията от обувки (останали бяха само осиротелите му пантофки), нямаше го и чадъра. Детската стая изглеждаше съвсем опустяла, всъщност тук са останали само мебелите. На килима лежи една количка, като отломка след невъобразима космическа катастрофа[3].
>
> (B, 374, 402)

Подобна е брачната крива и на съпрузите от разказа „Кончето“ (*Музика от много барабани*), макар и в по-различна „сценография“. Бракът им отдавна е посивял, изпразнил се е от съдържание, но някак си се крепи по навик. Съпрузите се опитват да го поддържат изкуствено кога с чаша вино, кога с партия шах. Затова, когато една от шахматните фигурки (кончето) се изгубва по неизвестни причини, те са като попарени. Но когато кучето им я намира, изхвърлена от морето, и им я носи в уста, моментното им облекчение не променя нещата. Бракът просто продължава да тлее. Ето как О. Токарчук описва бавната му агония:

> – Още вино? – попита, но тутакси осъзна, че още една бутилка може да взриви постепенно стабилизиращия се порядък, че ако я изпият, ще се появи добре познатата досада, усещане за тежест, задуха, за безсмислието на човешкото говорене и желание за бягство. Необ-

[3] Прев. е мой – Д. Х.

ходимост от разговор, който след няколко изречения губи смисъла си, защото би трябвало още веднъж отначало да се дефинират всички използвани думи. Сякаш бяха останали без езици.

– Да не прекаляваме, а? – отвърна тя неестествено весело.

Така че той извади шаха. […].

Играеха винаги мълчаливо, размишлявайки, бавно, една партия за няколко дни. Той взе черните – играеше само с черните, тя запали цигара и него веднага нещо го уболе: мразеше да пуши вкъщи. Нищо не каза. Нищо не се случи.

(ММБ, 180 – 181)

Интимната гравитация вече е невъзможна. Съвместното живеене е само навик, проста механика на съществуването, подправено с редки моменти на междучовешка емпатия. И нищо повече...

Полът изчезна, вече нямаше значение, че този някой е жена, неговата жена – беше като брат, другар по болка, съучастник в страданието. Чужд, но и близък. Някой, който е наблизо, стои и гледа през оградата, някой, комуто махаме на влизане у дома си.

Това откритие беше толкова ненадейно, че той чак се засрами. Желанието изчезна. Той се отпусна и легна до нея. Притегли я на ръката си, зави я с одеялото. Тя плачеше. Каза нещо за коня, че изчезнал. Той реши, че се е напила.

(ММБ, 192)

Заключението е ясно:

Може би тази гранична точка, от която вече животът само се спуска надолу, е дори тук, днес, на този плаж, и от сега нататък в него ще участват само мътни копия, неточни репродукции, ординарни фалшификати, лошокачествени ерзаци.

(ММБ, 196).

Когато бракът не върви, загубата за идентичността е двойна, защото не се постига обогатената с личността на Другия идентичност, но се губи и собствената отпреди брака. За неопределено време не знаеш кой си и накъде вървиш.

Човешката психика е сложен ребус, в който се преплитат архетипови наноси, религиозни и историко-културни наслоения от множество предишни генерации, както и личностни особености, носещи отпечатъка на индивидуалните истории на субекта. В много случаи той (най-вече европеецът) е враг на собствената си психика. Европеецът (по принцип се говори за западноевропеецът, но днес географското разграничение не важи, защото Европа е монохромна като психологическа постановка за брачни очаквания) е разпъван между две

крайности – между тяло и душа, и тази крещяща амплитуда причинява всичките му терзания и болки. Полярното разбиране на любовта, разцеплението ѝ на любов страст и любов дълг, отговорност, грижа, които някак си не могат да се съвместят, прави от нея непосилно бреме. Субектът се оказва „заклещен“ между два морала, които в сблъсъка си деморализират съзнанието му: морала на ортодоксалната църква, който осъжда и отхвърля плътта, и морала на ересите, който не проповядва разврат, но приема тялото и чрез метафоричния си език го превръща в символ на духовното и възвишеното. За съжаление, този език се възприема едностранчиво и пристрастно, а до наши дни достига напълно профаниран и изкривен. От една страна, еротичната любов е чужда на задръжките, от друга страна, бракът има преди всичко утилитарна функция и се основава на задръжки.

Д. дьо Ружмон отбелязва, че брачната институция се е базирала на три групи ценности, които са я снабдявали със своите „задръжки“:

1. Културни задръжки. Бракът у езическите народи винаги е бил обвързан с конкретни ритуали. Те са се запазили дълго в нашите институции: ритуали на откупа, на отвличането, на търсенето и на заклинанието. В наши дни зестрата загубва значението си поради икономическата нестабилност.

2. Социални задръжки. В демократичните общества въпросите за ранг, произход, семейни интереси и дори за пари минават на втори план. Следователно индивидуалните предпочитания започват да доминират в избора на съпруг/съпруга. Това обаче се оказва нож с две остриета. Всеки очаква от Другия да реши критичните му казуси и да го избави от тях. В тази своя претенциозност и настойчивост му стоварва проекциите си, а това неизбежно води до разрив.

3. Религиозни задръжки. Доколкото съвременното съзнание все още разграничава християнството от културните и социалните задръжки, то ги отблъсква ужасено. Религиозната обвързаност е поета *завинаги*. Тя не се влияе от промените в темперамента, характера, вкусовете и външните условия, които настъпват рано или късно в живота на съпружеската двойка. А от всичко това зависи „шастието“ на съвременните хора (срв. Дьо Ружмон 2003: 277 – 278). В разказа „Той и Тя“ от романа *Дом дневен, дом нощен* (2022) двамата обсебени един от друг влюбени (брачна двойка) живеят като в безкраен вълшебен роман, дори не желаят деца и старателно се пазят, за да не допуснат някой да им развали идилията. Твърде скоро обаче тя се пръска като сапунен мехур от неумолимия ход на времето и открития тумор (рак) при Нея (женската половинка в брака). Тогава гладните души на от-

резвелите партньори сякаш изравят на повърхността дълбоките митологични залежи, т.е. архетиповите образи на любовта с мистичен ореол. В живота и на двамата за кратко се появяват същества от съответния противоположен пол – за Него – момиче на име Агни, за Нея – младо момче със същото име (Агни на санскрит означава пламък, огън и е ключово индуско божество, посредник между Небето и Земята, вечно млад и безсмъртен). Тези същества са като персонифицирана ирония на драстичната и цинична профанация на мита в битието на съвременния човек. Съпрузите преживяват опияняващи мигове с тези същества, а когато те внезапно си тръгват, изпадат в трайна депресия и се чувстват като корабокрушенци, при това ограбени и обречени. После продължават да съжителстват като автомати, напълно чужди и отегчени до болка един от друг. Изводът е, че самоцелната страст се превръща в тягостна самота, сивота и безчувственост. В един момент се оказва, че двете състояния – на върховно опиянение и смазваща апатия – са тъждествени – просто с обратен знак. Тази история откроява три неща:

1. Маниакалната концентрация върху телесното (плътското) без одухотворяващата, извисяващата сила на мистичното преживяване (нуминозното) е аларма за неизбежна деградация;

2. Потъването в еротичното без противотежест, като себевглеждане, здрава индивидуация и заявяване на личностна автономия, трови отношенията.

3. Соматичната обсебеност води до съдбоносна загуба на идентичност, до тотално уподобяване един на друг (персонажите дори нямат имена – просто са *Той* и *Тя* – дори фонетично са почти едно и също нещо, единствената разлика е полът, но и тя постепенно се заличава). Тези субекти не постигат разширяване на идентичността, те просто я губят.

Според Д. дьо Ружмон щастието е в битието, не в притежанието. Всяко щастие, което искаме да изпитаме, което искаме да държим на разположение, вместо да го изживяваме като милост, се превръща в непоносима липса (Дьо Ружмон 2003: 279). Да основеш брака върху подобно „щастие“, означава способност за „скука“, болезнена за съвременния човек. Точно тази скука е белег на липса на идентичност или на изгубена идентичност. Модерната представа за щастие разчита на алтернативата: или страст, или овче отегчение. А това води до разпадане на брака като институция, дефинирана чрез стабилността (срв. Дьо Ружмон 2003: 279). Изход от положението все пак има и той се съдържа в думите на швейцарския философ:

> Целият ми морал, цялата ми еротика и цялата ми политика се съдържат всъщност в принципа на съчетаване на противоположните полюси. […]
>
> Съпружеската двойка е първичната социална клетка, чиито съставни сили са две същества със собствени закони, различни, но които са избрали да образуват единство без сливане, без разделяне и без подчинение един на друг, както е казано за единството на двете природи на Исус Христос, като междувременно конфликтът между Ерос и Агапе прави по-интересни дните и мечтите им.
>
> (Дьо Ружмон 2003: 399)

Това, разбира се, не е лесно постижимо. Защо? Добър отговор на въпроса дава Джеймс Холис: „Един от най-тревожните човешки феномени е, че независимо колко скапан е резултатът или колко проблемни са мотивите, винаги имаме „добра“ причина да направим това, което правим“ (Холис 2024: 136). Винаги имаме готово оправдание за собствените си грешки. Американският психоаналитик констатира:

> Хората са известни с това, че се влюбват в собствените си умопостроения, запленени от метафорите си. […]
>
> Много хора обичат повече образа на любовта, отколкото хората, които всъщност обичат. Някои обичат повече фантазията си за брака, отколкото реалните си партньори.
>
> (Холис 2024: 74, 181)

3. Аз, Другият и идентичността – (не)възможното трио в брака?

Всеки от нас носи архаични образи на Другия в психиката си. От една страна, имаме вътрепсихичен образ на магическия Друг, който ще оправи живота ни, ще бъде дълго търсеният перфектен родител, ще отговори на нуждите ни и ако просто сме късметлии, ще ни спести времето на порастването. А от друга страна, човек често търси да възпроизведе капризите на съдбата в избора си на партньор, да повтори насилието, съзависимостта, трудната задача, която върви заедно с това да живееш с родители с тежки рани (срв. Холис 2024: 139 – 140).

Какво трябва да се направи срещу всичко това? Да се изваждат на повърхността (най-добре с помощта на терапевт) вътрепсихични образи и да се започне работа по надрастването на психичните матрици и жестоките програми на субектите. Когато съумеем да погледнем вътре в себе си и да видим скрития материал, тогава имаме шанс да го свалим от плещите на партньора си. Така минаваме от романтиката, прелъстяването и т.н. към действителната любов, с която обгръщаме

партньора си. Каквото успеем да му спестим от своето психическо бреме, го превръщаме в любов в действие. „Работата никога не спира, защото имаме толкова много психични отломки и утайки в трюма на кораба, с който плаваме“ – казва Дж. Холис (Холис 2024: 140).

Ние сме родени в радикално и травматично отчуждение от Другия чрез конвулсивното събитие, наречено раждане. Голи, беззащитни и безпомощни, ние копнеем да се озовем отново на топло, сигурно и безопасно място. Тази архаична надежда остава у нас, независимо колко големи порастват телата ни или колко се разширяват психиките ни. Тя присъства в известна степен във всички човешки връзки. Зрелите хора могат да ги държат на една ръка разстояние, дори да не знаят какво точно удържат. Незрелите хора обаче, както и всеки човек, подложен на голям стрес, не успяват. Затова очакваме Другият да се погрижи за това вместо нас. Но дори и да го направи, връзката остава инфантилна; тя обременява Другия и често се превръща в източник на мъка, гняв и раздори. Да пораснем, означава да приемем собствената си отговорност. Ако не го направим, връзката е разочароваща и за двете страни. Ако си зададем въпроса *Какво искам от Другия, което трябва да направя сам за себе си*?, ще можем да поемем риска да обичаме Другия, да направим любовта си действена и да се освободим от романтичните фантазии (срв. Холис 2024: 140 – 142).

Ако искат да имат сполучливи бракове, персонажите на О. Токарчук непременно трябва да си зададат тези въпроси. И трите героини от романа *Последни истории* (Параскева, Ида и Мая – баба, майка и дъщеря) – са имали нещастен брак или нещастна връзка, а Мая може и да не се е омъжвала, въпреки че има син, от страх, че ще се провали като майка си и баба си, че ще стане жертва на тази наследствена „болест“, че ще бъде изоставена. И трите не са се справили с изпитанието на брака. Ето как възприема мъжа си Ида:

> Така мисли за мъжа си, винаги по фамилия: Николин – някога това звучеше свойски, някога, значи тогава, когато бяха млади и носеха еднакви джинси, еднакви прически. Сега „Николин“ звучи така, както трябва да звучи, отговарящо на фактите – като фамилия на познат. […] Той е като пиле, пораснало до невъобразими размери, но изгубило способността си да напусне гнездото. И колкото повече благодарност имаше в усмивката му, колкото повече му се услаждаше супата, толкова по-голяма ярост обземаше Ида. […] Хората се срещат само за да разберат колко много се различават един от друг. С тези, които са най-различни от тях, остават най-дълго. Като че ли животът искаше да им покаже всичко, което не са те. […] Всяка лю-

> бов е кич, няма нови форми за любовта, защото всички форми са вече употребени. Няма форми, следователно няма и любов[4].
>
> (*ОН*, 58, 60, 61, 63)

Симон дьо Бовоар забелязва, че обикновено браковете се сключват не по любов. Тя се позовава на констатацията на Зигмунд Фройд, че съпругът винаги е нещо като сурогат на обичания мъж, а не самият този мъж.

> В това разединение няма нищо случайно; то произтича от самата природа на брачната институция, чиято цел е да се превърне икономическият и сексуален съюз на мъжа и жената в колективен интерес, а не да се осигури индивидуалното щастие на двойката. […] Социалният аспект на брака изключва всякакви сантиментални или еротични прищевки.
>
> (Бовоар 2020: 558)

Френската мислителка е убедена, че стабилният и перспективен брак не разчита на романтичното опиянение. Тя подкрепя своята позиция с наблюденията на мислители като Монтен и Балзак. Монтен смята, че най-бързо се разпадат онези бракове, които се сключват заради красотата на любовните желания: бракът има нужда от по-солидни и постоянни основи и от много благоразумие. „Добрият брак, ако има такъв, отхвърля наличието на любов“ („Опити“, книга III, гл. V) (цит. по Бовоар 2020: 561). А Балзак разсъждава така:

> Голяма част от мъжете преследват чрез брака именно съхранение на рода, опазване на собствеността или детето, ала нито съхранението на рода, нито опазването на собствеността, нито детето съставляват щастието.
>
> (Цит. по Бовоар 2020: 562)

Накрая С. дьо Бовоар заключава така: „Нелепо е да се иска любов в името на закона, краля и правосъдието“ (Бовоар 2020: 562).

Илюзията за пламенна любов може да възникне при мимолетни, недълготрайни връзки, констатира Карен Хорни (Хорни 1996: 61 – 62). Хората обикновено си мислят, че високите изисквания в брака (към съпрузите взаимно) се дължат на силата на чувствата. Но не е така. Това е само Егото, което безогледно фалшифицира фактите заради демонстрирането на една цялостна нагласа в отношенията, които са толкова важни в живота. В основата на всичко стои Едиповият комплекс. Изискването за вярност между съпрузите е подсъзнателно

[4] Прев. е мой – Д. Х.

повторение на четвъртата Божия заповед – „Почитай родителите си...“. Да не се обича съпругът, става също толкова грешно, колкото нарушаването на заповедта по отношение на родителите. Потискането на омразата и преувеличаването на любовта е равно на принудителното възпроизвеждане на детския опит (срв. Хорни 1996: 62).

Да се върнем отново към въпроса за идентичността. За да се избегне разривът вследствие на разкъсващото противоречие между чувства, задължения и претенции към Другия и да се изгради здрава брачна идентичност, най-напред трябва да се постигне добра индивидуация. Идентичността е динамичен и развоен феномен. Тя е система (комплекс) от изконно индивидуални и придобивани елементи в процеса на общуване и функциониране на личността както в обществото, така и в семейството.

4. Заключение

Брачните съдби на героите на О. Токарчук, независимо от това дали са щастливи, или не, предизвикват ценни размисли по въпросите на брака, които биха намерили ефективно приложение. Комуникативният тандем в рамките на брачния съюз провокира всеки от партньорите да надникне в собствената си другост, т.е. да открие непознатото в собственото си несъзнавано, да го извади на светло, да го преработи творчески и да го трансцендира, за да може да се подготви за „здравословен“ диалог с Другия и да го приеме с благодарност такъв, какъвто е, а не такъв, какъвто го е нарисувала фантазията на влюбения. Ако субектът постигне хармония със собствената си психика, ще успее да се справи и с едно от най-сложните отношения в брачната двойка – отношението към партньора едновременно като към субект и обект. Само продуктивната любов може да разреши това противоречие. Влюбеността е нещо прекрасно, но тя може и сериозно да попречи на добрия брак, ако не се развие в любов, основана на доверието, отговорността и принадлежността. Лишената от духовен подем страст се превръща в деструктивна сила, в реална заплаха за идентичността и брака. За да постигнем солидна брачна идентичност, трябва преди това да сме постигнали добра индивидуация.

Преувеличаването на ролята на Другия в живота ни води до обедняване на личността, но Другият може да бъде стимул, който да даде възможност на субекта да види широтата на своята душа и да разшири своята идентичност.

Персонажите на писателката и техните истории ни учат да възприемаме Другия като цялостна личност, а не с отделни негови качества; да не изискваме от него да глорифицира нашите потребности и изяви в етичен, духовен и социален план, да не го идеализираме и сакрализираме, да не го караме да изпитва угризения и несигурност заради несправяне според въобразени очаквания. И да не се огъваме, нито отчайваме пред конфронтацията с другостта на Другия. Тя често е болезнена, но е неизбежен етап в индивидуалния растеж.

Списък на съкращенията

Д – „Дом дневен, дом нощен“
ММБ – „Музика от много барабани“
В – „Bieguni“
ОН – „Ostatnie historie“

Ексцерпирани източници

Токарчук 2006: Токарчук, О. *Музика от много барабани*. [Tokarczuk, O. Muzika ot mnogo barabani.] Прев.: Силвия Борисова. София: издателство „Весела Люцканова“, 2006, съкр. *ММБ*.

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

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

Токарчук 2019: Tokarczuk, O. *Bieguni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019.

Литература

Бовоар 2020: дьо Бовоар, С. *Вторият пол*. [de Beauvoire, S. Vtoriyat pol.] Прев.: Евгения Грекова. София: Колибри, 2020.

Василев 1982: Василев, К. *Любовь*[5]. [Vasilev, K. Lyubov’.] Москва: Прогресс, 1982.

[5] Българското издание е следното: **Василев 1985:** Василев, Кирил. *Любовта*. София: Наука и изкуство, 1985.

Денкова (съст.) 2007: Денкова, Л. *Философският ерос. Големите текстове на платоническата любов*. [Denkova, L. (comp.). Filisofskiyat eros. Golemite tekstove na platonicheskata lyubov.] София: РИВА, 2007.

Ружмон 2003: дьо Ружмон, Д. *Любовта и Западът*. [de Rougemont, D. Lyubovta i Zapadat.] Прев.: Лилия Сталева. София: ИК „Лик“, 2003.

Фром 2005: Фром, Ерих. *Човекът за самия себе си*. [Fromm, E. Chovekat za samiya sebe si.] Прев.: Росен Ангелов. София: „Захарий Стоянов“, 2005.

Фром 2006: Фром, Ерих. *Любов, сексуалност и матриархат*. [Fromm, E. Lyubov, seksualnost i matriarhat.] Прев.: Росен Ангелов. София: „Захарий Стоянов“, 2006.

Холис 2024: Холис, Д. *Счупеното огледало. Пречупените отражения на самите нас.* [Hollis, D. Schupenoto ogledalo. Prechupenite otrazheniya na samite nas.] Прев.: Гергана Манолова. Плевен: Леге Артис, 2024.

Хорни 1996: Хорни, К. *Женска психология*. [Horney, K. Zhenska psihologiya.] Прев.: Елиана Владимирова. София: Евразия, 1996.

Щал 2017: Щал, Щ. *Да, ама не*. [Stahl, S. Da, ama ne.] Прев.: д-р Антон Даракчиев. София: издателство „Алгафари“, 2017.

DOI 10.69085/ntf2026c119

“POLISH LEGENDS” BY ALLEGRO AS AN EXAMPLE OF USING STORYTELLING REFERRING TO FAIRY TALES, MYTHS AND SLAVIC LEGENDS IN THE ADVERTISING OF A CEE E-COMMERCE LEADER

Patryk Ciechanowski
State University of Applied Sciences in Wloclawek (Poland)

patryk.ciechanowski@pans.wloclawek.pl

The article examines *Polish Legends* by Allegro as an example of storytelling based on fairy tales, myths, and Slavic legends used in the advertising of a CEE e-commerce industry leader. The campaign shows how culturally embedded narratives can be adapted to contemporary digital formats to build brand meaning and emotional engagement. The analysis refers to storytelling theory, including the Significant Objects experiment, and to the author’s own research on storytelling and brand attractiveness. The article suggests that the campaign’s success may be linked to the activation of a Polish cultural code centred on courage and resilience and raises questions about the cross-cultural effectiveness of such narratives.

Key words: storytelling, e-commerce marketing, cultural branding, narrative persuasion

Introduction

Over the last decade, the Polish e-commerce market has experienced dynamic growth and structural change, accelerating particularly during the COVID-19 period. According to the report A Decade of Polish E-commerce published by the Chamber of Digital Economy, by the end of 2020 the value of the Polish B2C e-commerce market exceeded 100 billion PLN, while the B2B segment reached 447 billion PLN (IGE 2023: 9). Analyses conducted by PwC indicate that in 2021 approximately 150,000 Polish enterprises were engaged in online sales through their own websites or via marketplace platforms, most notably Allegro (PwC 2021). Official statistics confirm this trend, showing that 18,3% of enterprises conducted sales through computer

networks in 2024 (GUS 2025: 416). These data position e-commerce as one of the most dynamically developing sectors of the Polish economy (IGE 2023: 9).

The post-pandemic stabilisation of the e-commerce market has not reduced its attractiveness or competitive intensity in Poland. Forecasts suggest that by 2027 the number of Polish e-consumers will grow by approximately 3,4 million, accompanied by an additional 100,000 online sellers (Strategy&/PwC 2022: 6). As competition intensifies, international platforms such as Amazon, AliExpress, and Temu have expanded their presence in Poland, relying primarily on scale, logistics, and aggressive pricing strategies (IGE 2023: 32; IAB Polska 2025: 29). This development increases pressure on domestic platforms to differentiate beyond price and functional efficiency. As a result, long-term competitiveness depends increasingly on perceived value shaped by emotional, symbolic, and cultural factors.

In this context, storytelling has gained prominence as a form of marketing communication capable of shaping perceived value through meaning and emotional engagement, particularly when narratives draw on shared cultural references. Allegro's Legendy Polskie campaign (2015–2017) illustrates this approach through five short films and an accompanying e-book that reinterpret Slavic myths within a contemporary narrative framework, emphasising cultural continuity over transactional communication. Although the *Polish Legends* preceded the most recent phase of intensified competition, it represents an early use of cultural storytelling to strengthen brand identity and perceived value. By embedding the platform in narratives rooted in national heritage, Allegro positioned itself as a culturally embedded brand rather than merely a marketplace.

Building on this perspective, the article examines storytelling as a tool for enhancing perceived brand value in e-commerce and addresses the question of whether the use of storytelling in marketing is related to the perceived value of an e-commerce platform brand. In addition to its marketing dimension, the campaign is analysed as a cultural phenomenon. The study therefore treats *the Polish Legends* series as a narrative text that activates shared cultural codes, mythological figures, and symbolic meanings rooted in Polish collective memory.

1. Storytelling in Marketing

1.1. Storytelling – Definition and Essence

Storytelling is deeply embedded in human culture and has long served as a fundamental means of sharing experience, knowledge and meaning. From a narrative perspective, a story may be defined as "an oral or written performance involving two or more people interpreting past or anticipated

experience" (Boje 1995: 1000). This definition highlights the interpretative and relational nature of storytelling, in which meaning emerges through interaction between narrator and audience.

Across historical periods, emotions have constituted a central component of storytelling, enhancing memorability and engagement. As Hajdas observes, stories enable not only the transmission of complex ideas but also the activation of emotions that make messages more enduring than purely rational communication (Hajdas 2011: 117). This emotional dimension explains the persistent persuasive potential of storytelling.

Advances in media technologies have expanded the reach of storytelling, making it an important tool in marketing communication among information noise and competition for attention.

In this context, storytelling may be understood as a strategic approach to brand communication that relies on narrative and emotional engagement rather than direct persuasion. By presenting the brand through emotionally engaging stories, organisations are able to convey values, build meaning and foster closer relationships with audiences, particularly in competitive and digitally mediated environments (Wibowo et al. 2024: 346; Fluhrer 2025: 16).

From a linguocultural perspective, storytelling operates not only as a persuasive marketing technique but also as a mechanism of cultural sense-making, in which narratives organise experience through culturally shared symbols, values, and archetypal figures.

Empirical research indicates that emotionally engaging brand stories can foster consumer–brand identification by immersing audiences in the narrative (Delgado-Ballester 2020: 9–13).

1.2. The Anatomy of a Good Story

Research in narrative theory and communication studies indicates that effective stories evoke emotions through identifiable structural components and recurring narrative frameworks.

The Storytelling Triangle

The first of the elements mentioned above is the so-called storytelling triangle, which consists of three interconnected components (McDowell 2021: 1224):

- The Story – comprises the core message (moral), conflict, characters, and plot (Fog, et al 2010: 32-34, Gottschall 2013: 117 – 118).

- The Storyteller – shapes the form, tone, and perspective of the narrative.
- The Audience – determines how the story is interpreted and received.

The Core of the Story – Four Fundamental Elements of Storytelling

Analogous to the four cardinal directions or classical elements, storytelling is structured around four core elements forming the foundation of effective narratives (Fog et al. 2010: 32–34), each of which performs a distinct function:

- Message (moral) – represents the central idea of the story and defines its primary meaning. From a branding perspective, it determines what should remain in the audience's mind after exposure to the narrative.
- Conflict – introduces tension and drives the narrative forward by confronting the protagonist with a challenge. It provides the dynamic force that sustains audience engagement.
- Characters – serve as carriers of meaning and values within the story. Through identification with characters, audiences emotionally engage with the narrative, which may facilitate the transfer of emotions to the brand.
- Plot – organises events into a coherent structure, linking message, conflict, and characters into a meaningful sequence that guides interpretation.

1.3. Archetypes in Brand Storytelling

Before developing a brand story, it is necessary to define a brand persona as a narrative expression of brand personality. The persona provides a foundation for storytelling and ensures coherence between what a brand communicates and how it acts. As Herskovitz and Crystal (2010: 21) note, effective brands are built around "a strong, well-designed, and easily recognisable persona" that connects brand actions with brand messages.

Brand personas play a central role in maintaining narrative coherence and long-term brand interpretation. A clearly defined persona allows a brand to function beyond a single narrative, offering audiences a stable framework for interpretation. Through the persona, consumers can recognise brand values, anticipate behaviour, and develop long-term identification (Herskovitz & Crystal 2010: 21). In this context, archetypes serve as culturally embedded symbolic models that facilitate meaning-making.

Rooted in Jungian theory, archetypes represent recurring patterns that structure perception and interpretation.

Archetypes function in branding as symbolic frameworks that enhance recognisability and emotional resonance. Their effectiveness depends on consistency with brand values, market context, and audience expectations, while misalignment may weaken credibility rather than strengthen it. One of the most influential frameworks for applying archetypes in branding was proposed by Mark and Pearson, who identified twelve recurring archetypal figures (Table 1) appearing across narratives and brand communications. This classification provides a structured tool for designing brand personas and is referenced in the subsequent analysis (Hajdas 2011: 117).

***Table 1**. Archetypes and brands*

Archetype	Brand examples
Innocent	Ivory, Philips, Coca-Cola, Volkswagen Beetle
Explorer	Jeep, Wrangler
Sage	CNN, Vichy, The Economist
Hero	Nike
Rebel	Harley-Davidson, Jack Daniel's, Apple
Magician	DreamWorks
Everyman	Nescafé, Visa, Saga
Lover	Chanel, Alfa Romeo, Häagen-Dazs
Jester	Pepsi, Fanta, Chupa Chups
Caregiver	Johnson & Johnson, Volvo
Creator	Lavazza, Absolut, LEGO
Ruler	Mercedes-Benz, Microsoft

Source: Hajdas (2011: 119), based on Mark and Pearson (2001)

1.4. Storytelling and Culture-Oriented Marketing

Brand-oriented marketing differs from direct marketing in that it focuses on meaning, belief, and long-term relationships rather than immediate transactional effects (Godin, 2005: 86). In this context, storytelling functions as a key mechanism through which brands communicate values that extend beyond functional product attributes and support emotional engagement over time. Kotler, Kartajaya, and Setiawan emphasise that effective storytelling in marketing depends on relevance to consumers' everyday lives. In conditions of information overload, narratives must address consumers' anxieties and desires and remain consistent with

the brand's character and codes in order to function as a bridge between brand meaning and audience experience (2017: 128).

This interpretation is consistent with the logic of cultural branding, according to which brand meaning develops through engagement with existing myths, symbols, and narratives and embedding themselves within shared systems of cultural interpretation (Holt 2004). The effectiveness of such storytelling depends on cultural codes – deeply rooted systems of meaning that shape emotional response and interpretation – allowing brands to function as carriers of collective identity rather than mere product signifiers (Rapaille 2006).

2. Allegro as a CEE E-commerce Industry Leader

The rapid development of e-commerce in Central and Eastern Europe has led to the emergence of dominant platform-based marketplaces that shape both market structures and consumer practices. Within this context, Allegro occupies a distinctive position as the leading e-commerce platform in Poland and one of the most frequently visited online marketplaces in the CEE region (Similarweb, 2024).

Owing to its scale, longevity, and deep cultural embedding, Allegro functions not only as a market leader but also as a symbolic reference point for online shopping in Poland. For a significant share of consumers, the brand name itself has become synonymous with e-commerce transactions, which distinguishes Allegro from international competitors operating primarily on the basis of logistical scale and price competition.

2.1. Allegro's Market Position

Market leadership in e-commerce is reflected in both quantitative indicators and qualitative dimensions of brand perception, which is clearly visible in the case of Allegro.

Key market indicators:

- Over 20 million monthly active users in Poland, making Allegro the country's largest e-commerce platform (Reuters 2025).
- The most visited shopping platform in the CEE region, with operations in Poland, the Czech Republic, Slovakia, and Hungary (Allegro 2026).
- Approximately 160,000 active merchants across the region (Allegro 2026).

Competitive context:

- In Poland, Allegro has successfully maintained its dominant position (38,8% market share at the end of 2024) despite the presence of global competitors such as Amazon (3,9%), AliExpress (3,4%), Temu (1,5%) (Reuters 2025).
- Its strength lies not only in logistics and assortment, but also in strong brand recognition and local market understanding.

In Poland, Allegro has become synonymous with online shopping, functioning as a default entry point to e-commerce for many consumers.

This symbolic position is reinforced by recent corporate communications, which highlight the growing importance of marketplace platforms in the Polish e-commerce landscape. Following the publication of *the Customer Journey 2025* report prepared for Allegro by Minds & Roses, Allegro CEO Marcin Kuśmierz noted:

"Almost half of Polish buyers start their online shopping journey on marketplaces, an 11 ppt increase since 2022. What's even more satisfying, seven out of 10 of them start with Allegro.1 Our third-quarter results confirm that the Allegro team knows how to take care of this consumer interest effectively, and that we are the No.1 place to boost sales for merchants. We're finishing the year with a full pipeline of new innovations, introducing new products and win-win partnerships. What's more, we've just launched tests of the breakthrough AI Assistant, which will surely revolutionise how customers search on Allegro. You can bet that there is more to come, so we're enthusiastically looking forward to new prospects in the coming quarters. We're now in the hottest period in e-commerce, and we're up for the challenge" (Allegro 2025).

Taken together, these statements indicate that Allegro's market leadership extends beyond economic dominance into the symbolic sphere, where the platform functions as a culturally embedded brand rather than a purely transactional service.

2.2. Storytelling in Allegro's Marketing Strategy

Storytelling constitutes a central element of the marketing strategy of Allegro. Over the past decade, the brand has systematically shifted away from functional, product-oriented advertising toward emotionally driven and narrative-based communication. This change is particularly evident in Allegro's use of long-form audiovisual formats, which resemble short films rather than conventional commercials and prioritise narrative progression over direct sales messages.

A clear illustration of this approach can be found in is the long-running series of Christmas campaigns commonly referred to as "Allegro for Christmas". These campaigns consistently address themes such as family relationships, intergenerational bonds, loneliness, empathy, and perseverance – values deeply embedded in Polish cultural experience. One of the most internationally recognised examples is the 2016 campaign "English for Beginners", which depicts an elderly man learning English in order to communicate with his granddaughter. In this narrative, the Allegro platform appears only indirectly, functioning as an enabling background rather than the focal point of the message (Allegro 2016).

In addition to its seasonal communication, Allegro has also developed independent storytelling projects that extend beyond everyday social narratives. One such initiative is the *Polish Legends* campaign (2015–2017), a series of short films inspired by Slavic myths and Polish folklore (Brand24 2017; Wirtualne Media 2017). This project marks a shift from contemporary, realistic storytelling toward more symbolic and culturally grounded narratives. Together, these initiatives indicate that Allegro applies storytelling consistently across its communication strategy, emphasising human experience over transactional benefits. Such an approach aligns with the principles of culture-oriented marketing, in which brands operate as carriers of meaning and identity rather than merely as platforms for exchange (Holt 2004). Within this strategic context, *Polish Legends* represents a further development of Allegro's storytelling practices and forms the focus of the following chapter.

3. "Polish Legends by Allegro" as a Case Study of Cultural Storytelling

3.1. Methodological Framework of the Case Study

Qualitative case study methodology is particularly suitable for examining complex, context-dependent phenomena embedded in cultural, social, and symbolic frameworks (Yin 2018). In line with this approach, this chapter analyses the *Polish Legends by Allegro* campaign as an example of cultural storytelling in contemporary brand communication. Rather than aiming at statistical generalisation, the case study enables an in-depth exploration of meaning-making processes and narrative strategies within a specific empirical context.

The case was selected due to its scale, cultural specificity, industry recognition, and relevance to theories of storytelling and cultural branding discussed in previous chapters. The analysis draws on multiple sources of qualitative data, including:

- the audiovisual content of the campaign (five short films released between 2015 and 2017),
- industry reports and expert commentaries,
- audience reception indicators such as view counts, engagement patterns, and user-generated content.

The study focuses on narrative structure, cultural references, and symbolic positioning, rather than on direct causal measurement of sales effects.

3.2. Description of the "Polish Legends" Campaign

Campaign was launched between 2015 and 2017 as a series of five high-quality short films inspired by Polish and Slavic myths and legends. The project reimagined well-known legendary figures – such as *Pan Twardowski* or *Bazyliszek* – within a contemporary, futuristic, and often science-fiction or fantasy-oriented aesthetic. The films were distributed primarily through digital channels, especially YouTube, and supported by social media communication.

The campaign also employed multiple narrative formats beyond audiovisual content, including an official e-book, which presented literary retellings of the stories (Wierzbowska 2019: 195-196; Brand24 2016; Wirtualne Media 2015). This multi-format approach contributed to the coherence and durability of the campaign's narrative universe.

3.3. Narrative Structure and Cultural References

The Polish Legends campaign is an example of cultural storytelling rooted in Slavic mythology and Polish folklore. Rather than reproducing traditional legends in their original form, the campaign reinterpreted them through modern genres, visual effects, and narrative conventions associated with global popular culture. This strategy enables familiar cultural motifs to be translated into a form accessible to modern audiences, particularly younger, digitally oriented viewers (Wirtualne Media 2015).

The narrative structure of the films draws on classic storytelling patterns discussed in Chapter 1, including clearly defined heroes, conflicts, and moral frameworks. These elements are embedded in culturally specific symbolic codes. The protagonists consistently embody values such as courage, cleverness, and independence, which are deeply rooted in Polish cultural narratives and collective memory.

Rather than operating at a didactic level, the reinterpretation of legends functions symbolically. The campaign does not explicitly explain the

meaning of myths; instead, it activates cultural recognition and emotional resonance through visual and narrative cues. This approach reflects the logic of cultural branding, as described by Holt (2004), where brands become meaningful by engaging with existing myths, symbols, and identity narratives rather than by creating entirely new ones.

The symbolic function of *Polish Legends* is further evident in its relationship to brand mythology. The campaign does not narrate the origins of the Allegro platform itself. Instead, it constructs a symbolic cultural myth of the brand, positioning Allegro as a narrator of Polish cultural identity. In this sense, Allegro assumes the role of a cultural storyteller – one who "knows the audience's stories" and participates in their everyday cultural experience.

3.4. Cultural and Linguistic Codes in the "Polish Legends" Narrative

The Polish Legends campaign can be interpreted not only as a branding initiative but also as a contemporary cultural text understood as a structured system of signs operating within a shared cultural framework (Lotman 1990: 9-14). From this perspective, the campaign reactivates and reinterprets mythological and folkloric narratives deeply embedded in Polish cultural memory, translating them into modern audiovisual forms.

Drawing on figures such as Pan Twardowski or the Jaga (Baba Jaga), the campaign mobilises recognisable narrative structures, archetypes, and symbolic oppositions that function as cultural codes. These characters act as condensed carriers of meaning, enabling immediate recognition and emotional engagement based on shared cultural competence rather than explicit explanation. As Barthes observes, myth functions through the naturalisation of culturally constructed meanings, presenting them as familiar and self-evident (Barthes 1972: 130–131; Rapaille 2007: 7–9).

The reinterpretation of legendary figures does not serve merely as narrative ornamentation. Instead, traditional characters are relocated into contemporary genres and visual conventions, such as science fiction and fantasy, preserving recognisable cultural codes while adapting their meanings to contemporary sensibilities.

From a narratological perspective, these figures also fulfil archetypal functions. Characters such as Pan Twardowski correspond to the archetype of the rebel hero, structuring narrative expectations and guiding interpretation without the need for explicit exposition (Hajdas 2011; Gottschall 2013). Through this mechanism, the campaign situates itself

within a broader narrative tradition while remaining anchored in culturally specific material.

In line with the logic of cultural branding, Polish Legends does not construct a self-referential brand myth but engages with pre-existing symbolic systems shared by the audience (Holt 2004). Allegro thus assumes the role of a cultural narrator, embedding the brand within a wider symbolic universe that transcends transactional communication.

3.5. Campaign Effects and Reception

The effectiveness of the *Polish Legends* campaign can be assessed through indicators of reach, engagement, and cultural impact. The five films generated over 60 million views on YouTube, accompanied by thousands of positive comments, viral shares, fan-created artworks, memes, and active discussions on online forums (Brand24 2016; Wirtualne Media 2015).

Audience engagement with the campaign extended beyond standard patterns of media consumption, producing a distinct transmedia effect. Viewers expressed demand for continuation and expansion of the narrative universe, indicating a level of involvement that exceeded passive reception. This response suggests that the campaign succeeded in establishing a coherent and compelling story world (Wierzbowska 2019: 197).

The cultural and creative value of the campaign was also recognised within the advertising industry. *Polish Legends* received multiple awards, including repeated recognition at the IAB MIXX Awards in categories such as Branded Content, Video, and Digital Campaign. Industry commentators described Allegro's role in the campaign as that of a "patron of culture", highlighting the brand's contribution to contemporary reinterpretations of cultural heritage (IAB MIXX Awards 2017; Wirtualne Media 2016, Brand24 2016).

While these indicators do not provide direct evidence of sales impact, they offer qualitative support for the effectiveness of the campaign as a storytelling-based branding initiative. The implications of these findings are discussed in the following chapter.

4. Discussion and Conclusions

4.1. Comparison with the Author's Own Research on Storytelling and Brand Attractiveness

The interpretation of the *Polish Legends* by Allegro campaign gains additional explanatory power when compared with the author's earlier empirical research presented in *Storytelling as a Tool for Increasing Brand*

Attractiveness (Ciechanowski 2017). That study sought to answer the research question of whether the presence of a brand story influences the perceived attractiveness of a brand. Using an experimental design, respondents were divided into a control group and an experimental group, both exposed to a neutral description of a fictional watch brand. Only the experimental group received an additional narrative describing the brand's symbolic origins and values.

Empirical analysis confirmed the main hypothesis that brands accompanied by a narrative are evaluated as more attractive than brands without a story. Statistical analysis using an independent-samples t-test revealed significant differences between the groups in overall brand attractiveness, as well as in multiple dimensions related to emotional engagement, such as interest, prestige, willingness to recommend and purchase intention. Importantly, no statistically significant differences were observed in evaluations of rational product attributes such as quality, durability, or precision.

A similar pattern emerges from the Allegro case study. In both instances, storytelling primarily influenced emotional and symbolic brand perceptions rather than functional assessments. This convergence supports the conclusion that storytelling operates as a mechanism of affective and symbolic mediation, shaping how brands are perceived without necessarily altering judgments related to technical performance.

4.2. Reference to the Significant Objects Experiment: Perceived vs. Actual Value

A useful theoretical point of reference for interpreting both the Allegro campaign and the author's experimental findings is the Significant Objects experiment conducted by Rob Walker and Joshua Glenn. In this project, the researchers purchased approximately 200 ordinary objects from flea markets and online auctions at an average price of around one US dollar per item. Each object was then accompanied by a short fictional story written by professional writers and journalists, describing its imagined emotional or historical significance. When resold on eBay with these narratives, the objects achieved an average increase in price exceeding sixtyfold, generating total revenue of over 3,600 USD from an initial investment of approximately 128 USD (Walker & Glenn, 2012).

One important implication of this experiment concerns the distinction between material and perceived value. Storytelling and brand meaning do not alter the material properties of an object, but can substantially transform its perceived value. This distinction between factual and perceived value is

illustrated by classic blind taste tests of Coca-Cola and Pepsi: when brand information is absent, preferences are mixed and driven mainly by sensory input; when the Coca-Cola brand is revealed, perceived enjoyment and preference increase markedly, demonstrating how culturally embedded brand meaning reshapes perception (McClure et al., 2004).

A comparable mechanism can be observed in the case of Allegro's *Polish Legends* campaign. Storytelling enhances brand value by adding symbolic meaning rather than functional benefits. Allegro does not change the mechanics of its platform through the campaign; instead, it reframes how the brand is experienced and interpreted. Storytelling thus operates as a mechanism that increases perceived value through narrative and cultural association.

4.3. Cultural Codes, Courage, and Brand Meaning

The effectiveness of storytelling observed in both the Allegro campaign and the author's research appears to be closely connected to the activation of culturally embedded narrative codes. Cultural codes function as shared interpretative frameworks that shape how audiences understand stories and attribute meaning to them. In the Polish context, values such as those identified in Section 3.3 – courage, cleverness, and independence – occupy a prominent place in collective memory and cultural narratives. The *Polish Legends* campaign draws on Slavic myths and national legends, reinterpreted through contemporary genres familiar to younger audiences. Rather than explicitly explaining cultural meanings, the campaign relies on recognition and emotional identification. A similar mechanism was observed in the author's experimental study, in which a brand narrative centred on courage and return proved effective in enhancing perceived brand attractiveness (Ciechanowski 2017).

Such an interpretation corresponds with the logic of cultural branding, which emphasises that brand meaning emerges through engagement with existing cultural narratives rather than through self-referential origin stories (Holt 2004). In this context, *Polish Legends* illustrates how a brand may function as a cultural narrator without constructing a story about its own origins.

4.4. Limitations and Directions for Further Research

Several limitations should be acknowledged when interpreting the presented findings. The analysis is based on a single campaign embedded in

a specific cultural context, which restricts the scope for broader generalisation.

Another limitation concerns the nature of the available audience data. Responses to the *Polish Legends* campaign are examined primarily through secondary indicators such as reach, engagement, and industry recognition, rather than through controlled experimental measurement.

The transferability of the findings is further constrained by the culturally specific nature of the analysed narrative codes. Values such as courage, cleverness, or independence may operate differently across societies, limiting the applicability of the conclusions beyond the Polish context.

Finally, the analysis is restricted by the lack of publicly available information on the campaign's production and distribution budget. This limitation prevents a systematic assessment of economic efficiency in relation to cultural and symbolic impact. The announced but subsequently abandoned full-length feature film project further underscores the need for research into the relationship between large-scale cultural storytelling initiatives, budget allocation, and long-term strategic outcomes.

Future research may address these limitations by adopting comparative cross-cultural designs and experimental approaches involving culturally differentiated samples. In addition, longitudinal studies could contribute to a better understanding of the long-term effects of meaning-centred branding on consumer trust, loyalty, and brand attachment.

From a linguistic and cultural perspective, the analysed campaign demonstrates how brand storytelling may function as a form of cultural narration, where marketing communication intersects with myth, language, and collective memory.

4.5. Practical Recommendations

The combined evidence from *the Polish Legends by Allegro* case study, *the Significant Objects* experiment, and the author's empirical research indicates that storytelling plays a crucial role in building brand meaning and attractiveness. When narratives are culturally embedded and aligned with shared values, they enable brands to move beyond functional communication and become meaningful participants in cultural discourse.

The analysis presented in this study allows for the formulation of several practical recommendations for practitioners:

- Focus on meaning rather than products. Storytelling is most effective when it communicates values and ideas, not merely functional benefits (Godin 2005; Sinek 2009).
- Embed brand narratives in cultural context. Narratives aligned with shared cultural codes are more likely to generate emotional resonance and identification.
- Separate emotional and functional communication. Storytelling enhances emotional brand attributes but does not replace rational evaluation of product quality (Ciechanowski 2017)
- Adopt the role of narrator rather than seller. Brands that act as cultural storytellers may achieve stronger long-term engagement.
- Evaluate cultural transferability cautiously. Strategies effective in one cultural environment may not yield similar results elsewhere.

REFERENCES

Books and Academic Articles

Barthes 1972: Barthes, R. *Mythologies*. London: Jonathan Cape, 1972.

Boje 1995: Boje, D. Stories of the storytelling organization: A postmodern analysis of Disney as "Tamara-Land". // *Academy of Management Journal*, № 4. Briarcliff Manor: Academy of Management, 1995, 997–1035.

Ciechanowski 2017: Ciechanowski, P. *Storytelling jako sposób na zwiększenie atrakcyjności marki.* Praca magisterska, Warszawa: Akademia Leona Koźmińskiego, 2017.

Delgado-Ballester 2020: Delgado-Ballester, E. Effect of underdog (vs topdog) brand storytelling on brand identification: Exploring multiple mediation mechanisms. // *Journal of Product & Brand Management*, № 4. Bingley: Emerald Publishing Limited, 2020, 586 – 602.

Fluhrer 2025: Fluhrer, P. The role of storytelling in the branding of SMEs. // *Journal of Brand Management*, № 1. Bingley: Emerald Publishing Limited, 2025, 1 – 18.

Fog et. al. 2010: Fog, K., Budtz, C., Yakaboylu, B. *Storytelling: Branding in Practice.* New York: Springer, 2010.

Godin 2005: Godin, S. *All Marketers Are Liars: The Power of Telling Authentic Stories in a Low-Trust World*. New York: Portfolio, 2005.

Gottschall J. 2013: Gottschall J, *The storytelling animal: how stories make us human*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2013.

Hajdas 2011: Hajdas, M. Storytelling – nowa koncepcja budowania wizerunku marki w epoce kreatywnej. // *Współczesne Zarządzanie*, № 1. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011, 116 – 123.

Herskovitz, Crystal 2010: Herskovitz, S., Crystal, M. The essential brand persona: storytelling and branding. // *Journal of Business Strategy*, № 3. Leeds: Emerald Group Publishing, 2010, 21 – 28.

Holt 2004: Holt, D. B. *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Boston: Harvard Business School Press, 2004.

Kotler P., Kartajaya H., Setiawan I. 2017: Kotler, P., Kartajaya, H., Setiawan, I. *Marketing 4.0: Moving from Traditional to Digital*, Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2017.

Lotman 1990: Lotman, J. *Universe of the Mind: A Semiotics of Culture*. London: I. B. Tauris, 1990.

McClure et al. 2004: McClure, S. M., Li, J., Tomlin, D., Cypert, K. S., Montague, L. M., Montague, P. R. Neural correlates of behavioral preference for culturally familiar drinks. // *Neuron*, № 2. Cambridge, MA: Cell Press, 2004, 379 – 387.

McDowell 2021: McDowell, K. Storytelling wisdom: Story, information, and DIKW. // *Journal of the Association for Information Science and Technology*, № 72(10). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2021, 1223 – 1233.

Rapaille 2007: Rapaille, C. *The Culture Code: An Ingenious Way to Understand Why People around the World Live and Buy as They Do*. New York: Crown Currency, 2007.

Sinek 2009: Sinek, S. *Start with Why: How Great Leaders Inspire Everyone to Take Action.* New York: Portfolio (Penguin Group), 2009.

Walker, Glenn 2012: Walker, R., Glenn, J. (eds.). *Significant Objects: 100 Extraordinary Stories About Ordinary Things*. New York: Fantagraphics, 2012.

Wibowo et. al. 2024: Wibowo, S. E., Aksenta, A., Hartanto, S. The strategic role of brand storytelling in enhancing marketing management and brand awareness on social media platforms. // *Proceedings of the International Conference on Business and Management*. 2024, 340 – 352.

Wierzbowska 2019: Wierzbowska, M. K. „Legendy Polskie Allegro" jako narracja transmedialna. // *Panoptikum*, 22 (29). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019, 190 – 208.

Yin 2018: Yin, R. K. *Case Study Research and Applications: Design and Methods*. Thousand Oaks: Sage, 2018.

REPORTS

Customer Journey 2025: Minds & Roses. *Customer Journey 2025. Report prepared for Allegro*. Warsaw: Minds & Roses, 2025.

IGE 2023: Izba Gospodarki Elektronicznej, *Dekada polskiego e-commerce,* <https://eizba.pl/premiera-raportu-e-izby-dekada-polskiego-e-commerce/> (accessed: 24.01.2026).

GUS 2025: Główny Urząd Statystyczny, *Rocznik Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej 2025*, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/roczniki-statystyczne/roczniki-statystyczne/rocznik-statystyczny-rzeczypospolitej-polskiej-2025,2,25.html> (accessed: 24.01.2026).

Strategy&/PwC 2022: Strategy&/PwC, *Perspektywy rozwoju rynku e-commerce w Polsce 2018-2027,* <https://www.strategyand.pwc.com/pl/pl/publikacje/2022/perspektywy-rozwoju-rynku-e-commerce-w-polsce-2018-2027.html> (accessed: 24.01.2026).

IAB Polska 2025: Związek Pracodawców Branży Internetowej IAB Polska, *Raport strategiczny Internet 2024/2025*, <https://raportstrategiczny.iab.org.pl/> (accessed: 24.01.2026).

ONLINE SOURCES

Allegro 2026*:* Allegro. *At a glance.* <https://about.allegro.eu/who-we-are/at-a-glance> (accessed: 25.01.2026).

Allegro 2025: Allegro. *Allegro grows at twice the pace of Polish retail sales and accelerates revenue in Q3.* <https://en.media.allegro.pl/435765-allegro-grows-at-twice-the-pace-of-polish-retail-sales-and-accelerates-revenue-in-q3> (accessed: 08.02.2026).

Allegro 2016: Allegro, *English for beginners | Czego szukasz w Święta?*. <https://www.youtube.com/watch?v=tU5Rnd-HM6A> (accessed: 25.01.2026).

Brand24 2016: Głowacka, A. „Legendy polskie" od Allegro, czyli content marketing na światowym poziomie. <https://brand24.pl/blog/legendy-polskie-od-allegro-czyli-content-marketing-na-swiatowym-poziomie/> (accessed: 25.01.2026)

IAB MIXX Awards 2017: Zwycięzcy MIXX Awards 2017. <https://mixx-awards.pl/zwyciezcy-2/> (accessed: 25.01.2026).

PwC Polska 2021: PwC Polska:. *W ciągu 5 lat rynek e-commerce w Polsce osiągnie wartość 162 mld zł*, <https://www.pwc.pl/pl/media/2021-02-

09-analiza-pwc-prognoza-rozwoju-rynku-ecommerce-w-polsce.html> (accessed: 24.01.2026)

Reuters 2025: *Reuters. E-commerce company Allegro goes local to stand out from Asian competitors.* <https://www.reuters.com/business/retail--consumer/e-commerce-company-allegro-goes-local-stand-out-asian-competitors-2025-05-22/> (accessed: 25.01.2026)

Similarweb 2026: Similarweb, Top Websites Ranking in Poland for December 2025 https://www.similarweb.com/top-websites/poland/ (accessed: 25.01.2026)

Wirtualne Media.pl 2015: *Branża reklamowa o „Legendach Polskich" Allegro: jako mecenas realizuje nowy sposób narracji o marce – opinie*. <https://www.wirtualnemedia.pl/branza-reklamowa-o-legendach-polskich-allegro-jako-mecenas-realizuje-nowy-sposob-narracji-o-marce-opinie,7171946861049473a> (accessed: 25.01.2026)

Докторанти



ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c139

ОСТРОВИТЯНИТЕ НА Е. И. ЗАМЯТИН И МЯСТОТО ИМ В НЕГОВОТО ТВОРЧЕСТВО

Димитър Карагеоргиев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

E. I. ZAMYATIN'S ISLANDERS AND THEIR PLACE IN HIS LITERARY FICTION

Dimitar Karageorgiev
St. Kliment Ohridski University of Sofia

dkarageorg@uni-sofia.bg

This article deals with the semantic links between the earliest works of E. I. Zamyatin and his "English prose", notably "Islanders" and "The Fisher of Men" – satires on the life of British middle-class society. The article emphasizes their importance as the author's first attempt to portray foreign (in the sense of non-Russian) reality. Their role as propellers of the themes elaborated upon in the famous dystopian novel "We" is analyzed in detail. The tendency to represent human psyche on a global philosophical scale rather than depict local characteristics that starts with "Islanders" is traced up to the final notable work of E. I. Zamyatin – the historical novel "The Scourge of God".

Key words: English prose, global, human psyche, parallel, order

Достатъчно литературни изследователи са обръщали и продължават да обръщат оправдано внимание на ролята, която изиграва в творческото развитие на Е. И. Замятин неговият почти двугодишен престой в Англия – от март 1916 до септември 1917 г. Там писателят е командирован като специалист по корабна архитектура от правителството на Николай II в разгара на Първата световна война, за да инспектира строежа на първите руски ледоразбивачи – в онзи момент този тип плавателни съдове са жизненонеобходими на Русия в борбата за контрол над морските пътища. Очевидна е тематичната връзка на написаната почти

изцяло в Англия повест „Островитяни“[1] 1917 г. с определяния като най-забележителното литературно постижение на Замятин роман „Ние“ 1920 г., завършен около три години по-късно. Интересът към английската сюжетна линия в творчеството на Замятин и свързаните с нея произведения в литературоведското пространство обаче е съсредоточен върху темата за противостоянието между отделната личност и социума, разбиран и като официална държавна структура с действащ институционален апарат, и като общност със строго определени поведенчески стереотипи. Някак встрани от всеобщото внимание остава друг важен художествен компонент – същностните промени на литературния персонаж, които настъпват още в първото произведение от така наречения „английски цикъл“, и развитието им през по-нататъшните творчески етапи на писателя.

Настоящата статия цели да изясни колкото може повече аспекти на проблема, съсредоточавайки се върху съпоставянето на отделните литературни образи от едно произведение, разглеждани като част от обща социокултурна и относително еднородна в йерархично отношение среда. Основен фактор при тази съпоставка ще е начинът на взаимодействие на отделния персонаж с останалите представители на общността. Когато това е уместно, ще се правят паралели между героите от различни произведения. Този подход е целесъобразен с оглед на поставената задача, защото конфронтацията на междуличностно ниво е базов сюжетообразуващ елемент в цялото творчество на Замятин, за разлика от опозицията отделен индивид или група от индивиди – държавен апарат/управляваща система.

Според общоприетото схващане английският цикъл на Е. И. Замятин се състои само от повестта „Островитяни“ и разказа „Ловец на хора“ („Ловец человеков“, 1918 г.). Първото произведение е започнато и завършено още в Англия, а второто – веднага след завръщането на автора в родината му. Видният руски литературовед Т. Т. Давидова обаче в своята монография „Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века“ (Давидова 2021: 150), задълбочено изследваща литературното наследство на писателя

[1] В текста на статията при първото споменаване на заглавие на произведение към превода му на български език се добавя и оригиналът на руски само ако при превода то е било творчески преработено. В тези случаи оригиналното заглавие се посочва веднъж в скоби, след това до края на статията присъства само българският му вариант. Всички заглавия на коментираните в статията произведения на Е. И. Замятин, заглавия на отделни глави, както и цитираните откъси от художествени и критически текстове са в мой превод освен в случаите, където е отбелязано друго – Д. К.

от гр. Лебедян, напълно оправдано обявява английския цикъл за тетралогия, като добавя пиесата „Сдружението на почетните звънари“ („Общество почетных звонарей“, 1926 г.), която е драматургичната версия на „Островитяни“, и филмовия сценарий „Подземните галерии на Гунтон“ („Подземелье Гунтона“, 1931 г.). Освен че и четирите коментирани творби са опит за изобразяване на впечатленията на автора от Англия, в тях са налице достатъчно други тематични сходства, за които ще стане дума по-долу.

Повестта „Островитяни“ е първият опит на Е. И. Замятин да осмисли чужда, неруска действителност. Това закономерно довежда до важни преобразувания, засягащи и персонажната система. Героите на „Островитяни“ са по-скоро носители на общочовешки (в смисъл на наднационални) истини, отколкото на регионални характерни особености. Литературните образи тук имат ясно съзнание за мястото си в заобикалящия ги свят, самоопределили са се по един или друг начин и конфронтацията между тях е предопределена от иманентната за човешките взаимоотношения диалектика. Тази тенденция се запазва и в по-нататъшното творчество на Е. И. Замятин, в което героите са надраснали импулсивното търсене на житейски ориентири, характерно за такива протагонисти от ранната проза на писателя, като самоубиващия се заради любовни терзания политически затворник в разказа „Сам“ – 1908 г., младата дама от разказа „Девойката“ – 1910 г. (Замятин 2018: 17), отчаяно бореща се с безизходицата на своето самотно съществуване; студента неудачник от „Пройдохата“ (Замятин 2018: 34) („Непутевый“, 1913 г.), избрал да загине на барикадите, проявявайки поскоро неоправдано от обстоятелствата упорство, отколкото нужен на делото героизъм; селянката от разказа „Утроба“ („Чрево“, 1915 г.), убила деспотичния си съпруг, защото се е превърнал в заплаха за нейния живот и този на любовника ѝ; влюбената в съученика си гимназистка от разказа „Април“ (1915 г.), готова на всичко, за да види отново любимия; героинята от „Писмо“ („Письменно“, 1916 г.), напуснала омразния си съпруг, но избрала да се върне при него, за да го подкрепя морално, когато последният е осъден на каторга.

Изброените току-що разкази, и най-вече първите повести на Е. И. Замятин, представляват естетизирана картина на руския бит с неговите несъвършенства, суеверия и романтика, на чийто фон е представена психологията на средностатистическия поданик на Руската империя, израснал далеч от носещите отпечатъка на съвременността урбанистични центрове. В паметта веднага изникват образите на безименното градче в повестта „Провинция“ („Уездное“, 1912 г.), донесла на

Замятин национална известност преди революцията, както и на забуления със загадъчното очарование на народните приказки Алатир от едноименната повест „Алатир“ („Алатырь“, 1914 г.). В „Накрай света“ („На куличках“, 1913 г.), друга ранна повест на Замятин, създадена почти едновременно с „Алатир“, войскова част от репрезентативни за Русия в онзи исторически момент персонажи е разположена географски на границата на познатия по онова време свят, явяваща се и граница на империята. Откъснатото от цивилизацията съществуване позволява да се проявят до крайност някои скрити аспекти на руската душевност, вероятно всъщност не толкова чужди и на човешката психика изобщо. Съществена е разликата между топоса на действие в изброените творби и написаните в края на този ранен творчески период на Е. И. Замятин „Островитяни“ и „Ловец на хора“, с които започва неговият така наречен английски цикъл. В разказа действието се развива в Лондон, като името на английската столица е пряко назовано. Приема се за неоспорим факт, че в повестта зад топонима Джесмонд стои град Нюкасъл – в началото на XX в. и в наше време Джесмонд е негово предградие – там Замятин прекарва по-голямата част от престоя си в Англия. Освен това в текста са дадени достатъчно добре разпознаваеми ориентири. Този пристанищен град, макар и провинциален, все пак е важен обществен и икономически център със своите световноизвестни корабостроителници и стратегическо географско положение близо до границата на страната с Шотландия. Това е предпоставка за космополитен и богат на всякакви събития обществен живот. Дори само епизодът с боксовия мач в повестта – глава 7. „Повредено кормило“ („Руль испорчен“) – говори достатъчно красноречиво в полза на подобен извод: в града гостува самият шампион по бокс на Англия за двубой с местен съперник.

Могат да се правят различни паралели между четирите свързани с Англия творби и останалото творчество на писателя, но най-осезаеми и в тематичен план, и по отношение на персонажната система като че ли са сходствата между „Островитяни“ и нейната драматургична версия „Сдружението на почетните звънари“ с повестта „Север“ – 1918 г., и романа „Ние“, създадени в първите години след задграничната командировка на автора. В двете повести и в пиесата сюжетната интрига е изградена върху противостоенето на герои, представители на една и съща общност, но носители на взаимно отричащ се светоглед. Основните литературни образи в „Островитяни“ могат да бъдат разпределени в две двойки, поставени в антиномична зависимост една с друга: викария Дюли – м-р Кембъл, от една страна, и адвоката О’Кели – танцьорката Диди Лойд, от друга. Животът на първата двойка герои е сведен

до следване на строги разпоредби в духа на християнския морал и неписаните правила в английското общество. Алюзия за същността на викария се съдържа дори в името му, което фонетично напомня английското наречие duly, в превод на български – „както се полага“, „според установения ред“. Той е ключова фигура в своята енория. Съчиненото от него дидактично произведение „Завет за принудително спасение“ („Завет принудительного спасения“) представлява разписание, обвързващо дори най-обикновената човешка дейност с точно определен ден от седмицата и час от денонощието. М-р Кембъл е млад потомък на обеднял аристократичен род. За разлика от викария той поражда симпатия у читателя както със своето душевно благородство, така и с комичната комбинация от богатирска физика и детинска наивност, допълващи този литературен образ.

Двата току-що описани персонажа в началото си приличат по своята консервативна нагласа. Но постепенно повествованието извежда на преден план и съществените разлики между тях. Дюли е олицетворение на крайния, доведен до гротескови мащаби прагматизъм, а при Кембъл утилитарният мисловен модел е по-скоро унаследена от социалната среда черта на характера, по-силна от която се оказва емоционалността на героя. В крайна сметка неподвластните на разума чувства го изправят срещу догмите, наложени от общественото му положение – той предлага брак на Диди Лойд, въпреки че на аристократ не подобава да се ожени за момиче от простолюдието. Затова почетната общност на Джесмонд го заклеймява още преди да извърши убийството на своя съперник.

Другата двойка в тази антиномия – адвокатът О’Кели и танцьорката Диди Лойд – са носители на бунтовно-дионисиевското начало. Тяхната хедонистична житейска философия е контрапункт на пуританския морал на джесмондските лейди и джентълмени. Противопоставянето е подсилено не само от начина на живот на героите, но и от тяхната външност – огненорижите коси на О’Кели, буйното му жестикулиране и разпалена реч, физическата привлекателност на Диди, съчетана с нейния облик на „момиче момче“, който се дължи на късата ѝ прическа и по момчешки спортната фигура. Но и в тази двойка от сходни по темперамент персонажи се наблюдават различия. Въпреки че м-с Лойд не следва „правия път“, нейните пориви към щастието са нематематически праволинейни, тоест проявяват се като изцяло подчинени на чувствата и представата ѝ за почтеност в човешките взаимоотношения. О’Кели е антипод на младата танцьорка в това отношение.

Един от житейските уроци, преподадени от адвоката на м-р Кембъл, гласи:

> Ясно е като бял ден: животните не познават лъжата; ако попаднете на нецивилизован остров, ще видите, че островитяните туземци казват само истината, но това ще продължи, докато не опознаят достатъчно добре европейската култура.
>
> (Замятин 2003: 401 – 402)

Тоест за него лъжата е обичайна практика, репрезентативна за западния, рационално мислещ свят културологема. Със самото си появяване в повестта адвокатът манипулира всички около себе си и когато Диди се увлича по Кембъл и се съгласява да стане негова съпруга, добронамерeността на О'Кели към младоженеца е само средство за приспиване на бдителността му. Крайната цел на адвоката е да прелъсти красивата танцьорка. Тя се поддава, но сама възприема изневярата си като проява на слабост (угризенията на героинята са много подробно пресъздадени в пиесата „Сдружението на почетните звънари").

Кембъл и Диди Лойд са до голяма степен литературни предшественици на Д-503 и I-330 от „Ние". Д-503 следва очертаните от Часовите Скрижали на Всеобщата Държава вектори на човешко съществуване в началото на своите записки конспекти, също както английският аристократ Кембъл – етикета на висшето общество. Диди Лойд е отдадена на желанието да се наслаждава на всеки изживян миг. Тя се опитва да поквари своя „праведник", въвличайки го в емоционално-чувствените измерения на човешкия живот, които предполагат духовна и физическа свобода. Викарият Дюли от своя страна може да се приеме като литературен предшественик на Благодетеля, тъй като под фанатичната му набожност се крие опит да наложи на хората около себе си онзи начин на живот, който на него му е удобно те да водят. Концепцията за „математически съвършеното щастие" във Всеобщата Държава е всъщност естествено логическо продължение на определението, с което авторът характеризира житейската философия на викария в част 5 на „Островитяни" – „Относно порцелановия мопс" („О фарфоровом мопсе"). Там героят „…води своята армия от бели якички към спасението по математически правилен път" (Замятин 2003: 406). В пиесата „Сдружението на почетните звънари" викарият Дюли изразява своето философско верую пред съмишлениците си с думи, които подсказват участта на отделния индивид във Всеобщата Държава от романа:

> ...човекът не е създаден веднъж, той се създава ежедневно, изменя се заедно с обкръжаващата го природа. Природата в днешно време, това са машините...
>
> (...) от брака на хората с машините възниква ново, съвършено племе, което с механическа точност ще отведе човечеството право към неговата цел...
>
> (Замятин 2004: 267)

В схващанията на ментора на джесмондското висше общество на пръв поглед има скрито противоречие: от една страна – те впечатляват с доведен до гротескови мащаби рационализъм, от друга – с утопична наивност. „Принудителното спасение“, което викарият проповядва, изглежда насочено към глобално преобразяване на човечеството, а подобно начинание е абсурдно. Утопичният модел на света, изработен от джесмондския духовен водач, е изобличен в несъстоятелност от фаталната развръзка на сложната сюжетна ситуация в повестта. Кембъл убива О'Кели, след като разбира от викария Дюли и неговите приближени за изневярата на своята съпруга. На защитилия семейната си чест убиец е наложено сурово наказание и праведната джесмондска общност приема този факт без каквато и да било загриженост за осъдения, превърнал се изведнъж за тях в обикновен злосторник. Така става ясно, че онова, към което всъщност се стремят авторът на „Завет за принудително спасение“ и неговата „армия от бели якички“, е защита на собствения им, лишен от каквито и да било неочаквани обрати и предизвикателства начин на живот. Финалът на романа „Ние“ с принудителната мозъчна операция, отнемаща от поданиците номерà изконната природна функция на човешкото съзнание – фантазията, също не оставя място за съмнение относно истинската цел на Благодетеля и пазителите на неговата Всеобща Държава: те, привилегированото управляващо малцинство, искат пълен контрол над мнозинството управлявани номерà. Без въображение човешкото съзнание живее само в сегашния момент и възприема неговите непосредствени реалии като единственото възможно състояние на нещата. Това прави промяната на съществуващото статукво, без значение колко несправедливо е то, не просто ненужна, а немислима. За автора на световноизвестната антиутопия, който добре знае, че „няма последно число“ (Замятин 2016: 155), животът без промени е пълен абсурд. Думите на френския русист Н. А. Струве: „В романа „Ние“ (...) Замятин разобличава прекалено рационалната житейска философия, която превръща човек в бездушен механизъм“, са еднакво съотносими и към това произведение, и към повестта „Островитяни“ (Струве 2014: 535).

Темата за двуличната праведност, иначе казано – за манипулативната двойственост, която достига своята кулминация в романа „Ние“, намира интересна интерпретация и в разказа „Ловец на хора“. Главният персонаж в това произведение – мистър Крагс – има безупречна репутация в очите на обществеността, но в крайна сметка се оказва, че води скрит живот. Тайно дебне влюбени двойки в парковете на Лондон и ги глобява за непристойна размяна на ласки на обществено място, воден не от дидактични, а от меркантилни съображения.

Мъжки литературен образ с истинска месианска нагласа откриваме в повестта „Север“ – произведение, заемащо междинно положение спрямо „Островитяни“ и романа „Ние“ и в хронологичен, и в тематичен план. В тази повест еквивалент на двойките Кембъл – Диди, Д-503 – I-330 са руският богатир Марей и саамката Пелка (с етнонима „саами“ се означава коренното население на някои северни области на Европа и Русия). Марей много напомня Кембъл със своята благородна наивност и неопитност в човешките взаимоотношения. Но докато светогледът на английския аристократ е ориентиран към битовите измерения на човешкото съществуване, мисленето на Марей е подчертано утопично. Осъществяването на неговата фикс идея да измайстори фенер, който да подобри значително условията на живот в далечното северно селище по време на полярната нощ, би било от голяма полза за всички. Грандиозността на замисъла обаче и пренебрегването на практическата му страна, дори на въпроса осъществим ли е той, го изтласква в сферата на утопичното. Марей, посветен изцяло на своя проект, напълно забравя любимата си съпруга Пелка и така я подтиква към изневяра. И при ловеца от далечните северни региони на Русия неумението за правилен избор на приоритети, фиксацията върху не толкова съществен при конкретните обстоятелства аспект на реалността, съчетани в разглеждания литературен образ с утопично визионерство, имат пагубни във всеки един смисъл на думата последици. Друго сходство между „Север“ и „Островитяни“ е „скритата пружина“, довела до сюжетния обрат – антагонистът на Марей в повестта, Михаил Кортома. Той е търговец на стоки и продукти, от когото зависи северното селище. Много важна негова особеност е неудържимото влечение към жените. Именно той индиректно внушава на наивния Марей идеята за изобретението, която води до разрив между двамата съпрузи и в крайна сметка до изневярата на Пелка. Във фабулата на „Север“ женкарят Кортома е еквивалент на коварния адвокат О’Кели от английската повест.

Истински силен мъжки образ в английския цикъл на Замятин предлага сценарият „Подземните галерии на Гунтон“. Това е главният

герой, миньорът комунист Том Дрери. Той съчетава в себе си упоритостта и социалната ангажираност на Марей, прагматичната нагласа на Кембъл, благородството и силната воля на двамата, с лидерски умения, проницателност и психологически усет, напомнящи за I-330. Неговата победа над антагониста му Джек Гартли, друг функционер на работническия синдикат, сключил тайно от своите другари сделка със собствениците на въгледобивната мина, изглежда закономерна, макар и донякъде идеализирана. „Подземните галерии на Гунтон“ е написан непосредствено преди емиграцията на Замятин от Съветска Русия. Това е единственото произведение от коментираните в настоящата статия, което има недвусмислен happy-end. Съществува хипотезата, че с този сценарий писателят се опитва да се помири с официалната власт след наложената през 1929 г. забрана на творчеството му в Русия заради публикуването на идеологически неудобния роман „Ние“ извън страната. Така или иначе помирение не е постигнато.

Ако споменатата антиутопия се разгледа съобразно принципа, използван при анализа на „Островитяни“, а именно – през призмата на бинарната опозиция, могат да се обособят две противостоящи си двойки герои: строителят на интеграла Д-503 и любвеобилната, но лишена от право на майчинство заради липса на особени способности О-90, от една страна, и непримиримата бунтарка I-330 и казионният на пръв поглед поет R-13, от друга. Всички тези персонажи освен I-330 претърпяват съществено развитие в хода на повествованието. Д-503 от номер конформист, каквато е и влюбената в него О-90, под въздействие на I-330 достига другата поведенческа крайност, като става самопожертвователен противник на режима. R-13 в началото също прилича на апологет на математическия „рай“ от вътрешната страна на зелената стена, но признаци на недоволство от системата при него се забелязват по-скоро, отколкото при Д-503. Като творец поетът не може да приеме пълното отричане на изкуството на миналото и изобщо намесата на държавата в тази интимна сфера на човешкия живот – творчеството. Замятин достатъчно ясно дава да се разбере, че I-330 е въздействала с физическото си очарование и силата на интелекта си и на него в нужната на каузата ѝ посока, но у R-13 „заболяването“, наречено „душа“, преди това е било в много по-напреднал стадий, отколкото у инженера на Интеграла. Просто той успешно е изобразявал външно съгласие с наложената му действителност – нещо, което по феноменален начин прави и I-330. В края на романа дори летаргично примирената с всичко около себе си О-90 се разбунтува срещу системата, но този бунт е затворен в рамките на собствената ѝ съдба. Тя решава да има дете от лю-

бимия си мъж, въпреки че това означава смъртна присъда за нея. Героинята се съгласява да избяга от Всеобщата Държава в името на бъдещия живот, който ще даде, и успява в това свое начинание. Д-503 остава в пределите на Всеобщата Държава и оцелява, но е превърнат отново във верен на Благодетеля номер. Жертва на режима в буквалния смисъл на думата стават само I-330 и R-13, което е недвусмислено доказателство, че те са истинската заплаха за Всеобщата Държава, в същността си – нейни непримирими врагове.

Главната героиня изкусителка от романа „Ние“ изисква специално внимание. Тя със своите еретични възгледи и непримирим бунтарски дух е стопроцентово въплъщение на създадения в цялото творчество на Замятин идеал за пълноценна човешка личност. До голяма степен I-330 представлява събирателен образ на разглежданите досега женски протагонисти, но за разлика от тях притежава лидерски качества и способността да управлява волята на хората около себе си. Това я сродява донякъде дори с О'Кели, викария Дюли, Том Дрери и може би повече от всички тях – с Благодетеля, макар в идеологическо отношение той да е неин пълен антипод. В нея дори богатирският дух на Марей от повестта „Север“ грациозно се съчетава с изисканото двуличие, което в коментираните тук произведения на Е. И. Замятин е отличителен белег на британския манталитет. Не би било преувеличение да се твърди, че тази героиня е литературна загадка, най-сложният художествен образ в творчеството на Е. И. Замятин.

При съпоставката на ранните повести и разкази на Е. И. Замятин (до 1916 г.) с по-късните негови творби трябва, разбира се, да се има предвид, че в „Провинция“, „Алатир“ и „Накрай света“ изображението на пресъздадените човешки типове е много по-цялостно и психологически задълбочено, отколкото в ранните разкази. В някои отношения героите от изброените повести са съотносими както с архетипове от световната литература, така и с коментираните герои от по-късните творби на Замятин. Но в поведението на всички литературни образи от неговото ранно творчество в една или друга степен преобладава хаотичното – онази руска душевна стихия, която в своята поема „Медният конник“ Пушкин сравнява с излязлата от бреговете си Нева при наводнение. След като Замятин опознава английската действителност, душевният живот на неговите герои с техните вълнения и личностни преобразувания, вътрешни противоречия и конфликти с околния свят придобива в една или друга степен ритмичност и целенасоченост, които могат да се окачествят като отзвук от впечатленията, оставени у автора от рационалистичното британско общество. Анализът на персонажите

и фабулата на „Островитяни“ и „Ловец на хора“ показва достатъчно ясно, че най-вече повестта, но в някои отношения и разказът са стъпалото в творчеството на Е. И. Замятин, което води към романа антиутопия „Ние“. За това говори още влиятелният литературен критик, негов съвременник, Александър Воронски в своята статия „Литературные силуэты III. Е. Замятин“, публикувана в ноемврийския брой на литературното списание „Красная новь“ през 1922 г. (Воронски 1922: 319). И колкото и парадоксално да звучи, сходството между художествения модел на бъдещето в „Ние“ със съветското настояще от началото на миналия век е „узаконено“ именно от гневната реакция на казионната критика, която показва, че усещането за разминаване между „пришитите“ към Октомврийската революция идеали и реалната ситуация след нея не е само художествена измислица. Както отбелязва и Воронский, повод за това недоволство срещу Замятин дават и други негови написани около 1920 г. произведения, като разказите „Мамай“, „Пещера“, „Дракон“ (Воронски 1922: 314 – 315). Но от литературоведска гледна точка по-важен е въпросът какви са следващите стадии в творческото развитие на писателя. В това отношение светлина хвърля той самият в литературното си есе „Зад кулисите“ – 1929 г., посочвайки като свое забележително творческо постижение повестта „Наводнение“ (1929 г.) и разказа „Риболовен кораб“ („Ёла“, 1928 г.) поради опростения и все пак запазил своята изразителност художествен изказ в тях (Замятин 2004: 198). Промяната обаче е не само в поетиката на тези късни произведения. Те, както и написаното след „Ние“ в английския цикъл – най-вече пиесата „Сдружението на почетните звънари“, са идеална илюстрация на психологическата дълбочина и универсалност, до които достига с времето Замятин при изграждане на литературните си образи. Това постижение е затвърдено в последните творчески години на писателя, запомнящи се с недовършения исторически роман „Бич Божий“ (1928 – 1935), развиващ до голяма степен сюжета на драмата „Атила“ (1928). В тези две произведения изобразяването на душевните механизми, управляващи човешките падения и възходи, придобива диахронен мащаб, съживявайки със средствата на литературата исторически фигури от Античността.

Литература

Воронски 1922: Воронский, А. Литературные силуэты III. Е. Замятин. [Voronskij, A. Literaturnye siluety III. E. Zamyatin.] // *Красная новь.* Москва: Государственное издательство Москва – Петроград, № 6 (10) 11 – 12 1922, 304 – 322.

Давидова 2021: Давыдова, Т. Т. *Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века*. [Davydova, T. T. Tvorcheskaya evolyutsiya Evgeniya Zamyatina v kontekste russkoj literatury pervoj treti XX veka.] Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2021.

Замятин 2003: Замятин, Е. И. Т. 1. Уездное. [Zamyatin, E. I. T. 1. Uezdnoe.] // *Собрание сочинений: В 5 т.* Сост. Ст. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. Москва: Русская книга, 2003.

Замятин 2004: Замятин, Е. И. Т. 3. Лица. [Zamyatin, E. I. T. 3. Litsa.] *Собрание сочинений: В 5 т.* Сост. Ст. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. Москва: Русская книга, 2004.

Замятин 2016: Замятин, Е. И. *Ние.* [Zamyatin, E. I. Nie.] Прев.: Росица Бърдарска. София: ИК „ФАМА“, 2016.

Замятин 2018: Замятин, Е. И. *Дихание от сянка.* [Zamyatin, E. I., Dihanie ot syanka.] Прев.: Румяна Евтимова. София: ИК „Гутенберг“, 2018.

Струве 2014: Струве, Н. А. Символика чисел в романе Е. Замятина. [Struve, N. A. Simvolika chisel v romane E. Zamyatina.] // *Личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей.* Ред. Д. К. Богатырёв и др. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2014, 535 – 539.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c151

ЛЪЖЦИ И МАРГИНАЛИ В „НЕПРЕКЪСНАТА ЛИНИЯ“ НА ЛЮДМИЛА УЛИЦКА[1]

Даниела Георгиева-Колева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

LIARS AND MARGINALS IN “THROUGH LINE” BY LYUDMILA ULITSKA

Daniela Georgieva-Koleva
St. Kliment Ohridski University of Sofia

biserovag@uni-sofia.bg

The article aims to show the diverse characters in Lyudmila Ulitska's novel “Through Line”. In the six connected stories most of them share qualities such as pettiness, inconspicuousness and an inability to fit into society’s expectations. In its focus, the study aims to profile the characters of Ulitska's work and to draw similarities between them and the “little people” of the classical Russian literature. Another focal point in this article will be the challenges of reaching an understanding between different generations and the difficulties of creating a fulfilling life in times of uncertainty.

Key words: postmodern, society, Russian literature, novel, Lyudmila Ulitska

Съвременната писателка Людмила Улицка е от малкото автори, които не се старят да се отдалечат от архетипите, дори напротив – тя борави смело с тях. Те обаче са само основа за създаване на истинско многообразие в персонажната система на всеки неин текст – и в романите, и в по-кратката ѝ проза се срещат сякаш познати герои, в които дори слабо запознатият с класическите текстове читател може да открие отличителни черти. Сложното при Людмила Улицка отстъпва на

[1] Публикуването на този текст е подкрепено от проекта № 80-10-106/28.05.2025 г. „Дигитална хуманитаристика и литературни изследвания (подходи, инструменти, ресурси)“.

преживя(ва)ното. Подходът на Улицка, наречен от Дмитрий Бавилски „плюс едно“[2], описва следната трактовка: една водеща случка, а всичко останало допринася единствено за създаването на емоционалната концепция. Тази художествена стратегия е валидна и за кратката, и за обемната проза на авторката. В своите романи Улицка често достига до човека изключение, а в повестите и разказите си залага на невзрачни маргинали[3], неспособни да се впишат в колектива, обществен или семеен – без значение.

Повестта е написана през 2002 г., но е публикувана на български език едва през 2019 г. благодарение на Издателска къща „Колибри“. Преводът е дело на Ася Григорова, която печели популярност с работата си върху творчеството на Даниил Хармс, Илф и Петров и Чингиз Айтматов. В „Непрекъсната линия“ са свързани шест отделни истории, чийто проводник – слушател и по-често непряк участник – е Женя, която през повечето време се опитва да се спаси от собствените си емоционални бури. Животът на героинята се проследява от младостта до старостта, но житейските ѝ етапи преминават покрай чуждите разкази мимоходом. Всички, с които се среща Женя, си служат с дребни, големи, осъзнати, неосъзнати, безцелни или целенасочени лъжи, за да придадат значимост на собственото си съществуване. По своята насоченост „Непрекъсната линия“ е текст, който разказва за безусловно обикновени хора. В този ред на мисли заглавието подсказва за преплетените житейски линии и за необходимостта просто да се живее. Битието в текста само по себе си е пъзел, който Женя, свързващото звено между измислиците на всички свои познати, се опитва да нареди, като в хода на текста търси отговори на въпроса защо хората лъжат с такава лекота и какво се корени в това решение. Всеки един от героите, които се появяват на страниците на тази повест, е потенциална жертва на хлестаковщината[4], заплашваща да го доведе до пълна разруха.

Още от първата история за Диана в повестта на Людмила Улицка се поставя началото на дълга поредица от лъжи. Уязвимата Женя, която

[2] Вж. статията „Небо в алмазах Людмилы Улицкой“ („Небето в диамантите на Людмила Улицка“) – Бавильски 2005.

[3] Терминът „маргинал“ в литературознанието носи различни значения. Тук „маргинал“ се използва като синоним на въведения от Георг Зимел термин „чужденец“ (der Fremde) със значение на човек, намиращ се в състояние на отхвърленост, в периферията на обществото с неговите установени конвенции.

[4] Иван Хлестаков, герой на Гогол от „Ревизор“ – взет за ревизор, той лъже непрестанно за произхода и положението си с цел не само материални облаги, но и с желание да бъде възприет като важен и значим човек.

чете и препрочита „Ана Каренина“, „…за да сравни някои събития от собствения си разпадащ се личен и семеен живот“ (Улицка 2019: 8), се среща с англичанката Айрин, която по своите думи не може да пази тайни, но за сметка на това може да ги създава. Айрин е тази, която говори през повечето време. От разказите ѝ става ясно, че майчинството за нея е равносилно на загуба: героинята споделя на Женя за мъртвородения Дейвид, за починалата от грип/натравяне и описана с най-много любов Диана, дала името на тази част, и за убитите в разказа на майка си в тежка автомобилна катастрофа близнаци Александър и Яков. Децата на Айрин, по-късно оказали се въображаеми, имат различни бащи – съсед, автомонтьор, режисьор – и колкото по-значими са бащите в живота на Айрин, толкова по-травмираща е мнимата смърт на измислените ѝ деца. Айрин, която задава тон на всички останали измамници в повестта, незабелязано се превръща в един истински барон Мюнхаузен[5] – с измислиците си тя не цели материална изгода, нито осмисля напълно амплоато си на манипулатор, но всяка изречена неистина се превръща в съвсем реална рана, когато булото на лъжата се свлича пред Женя. Когато тя разбира за скалъпената майчинска болка, бяга от къщата и от Айрин, за да превъзмогне тази мнима детска смърт и да се спаси от „фантомната болка“ (Улицка 2019: 34), която събеседничката ѝ прехвърля върху нея.

Детското страдание като отправна точка продължава и в следващите две части. В „Братът Юрочка“ историята на малката лъжкиня Надка, дъщеря на хазяйката на Женя – Ана Никитишна, поставя въпроса за детската самота и непълноценното съществуване, пречупени през призмата на хлапашката наивност, въображението и нуждата от топлина и внимание. Женя, майка на две момчета, която се чувства много по-комфортно да възпитава тях, защото „…ѝ бяха ясни, предсказуеми бяха и караниците, и сбиванията им“ (Улицка 2019: 36), в течение на разказа преминава през различни емоции, насочени към малката Надка: ту проявява загриженост, ту раздразнение към безумните, но винаги изкусни лъжи на девойката, дори през умиление и истинска привързаност към момичето. Майката на Надка не просто чува, но и възприема, дори повтаря лъжите на дъщеря си. Разказва за нейните въображаеми преживявания по време на обмен в испанско училище, за полу-

[5] Името му става нарицателно за лъжец. Немският барон се превръща в основа за героя на Рудолф Ерих Распе – германски писател от века на Просвещението. „Синдромът на Мюнхаузен“ получава името си през XX век от британския ендокринолог Ричард Ашър. Аналогично със синдрома и героинята на Улицка Айрин си измисля травми и преекспонира истории, за да предизвика съжаление.

чен медал за храброст, заслужен при залавянето на престъпник, извършил убийство, и стига чак до разказа ѝ за извънземна сила, родил се в хода на детска игра със синовете и другите две „приятелско-роднински“ (Улицка 2019: 36) момчета, поверени на Женя. Етичната граница обаче е премината с измисления брат на момичето: хазяйката Ана Никитишна се разгневява чак когато разбира за въображаемия брат на дъщеря си и по подразбиране – неин син. Майката се притеснява от обществените клюки, но реакцията на малката Надка, когато Женя все пак се конфронтира с нея, е затрогваща. Момичето отрича всякаква възможност брат ѝ Юрочка да не съществува, тъй като е част от нея. От винаги възхваляващите разкази за неговата добрина, сдържаност и ум личи, че той е проектиран образ, който отразява стремежа на Надка към откриване на достатъчно близък човек, с когото да споделя своето детство. Юрочка е важен за малката героиня, тъй като в нейните очи той е въплъщение на съвършенството, пример, в който може да се огледа. Имагинерният коректив е проява на нейното алтер его, с което тя се чувства по-значима: в съзнанието ѝ, ако брат ѝ притежава толкова изключителни качества, значи те наследствено се прехвърлят и върху нея. По детски героинята на този епизод в повестта се опитва да се спаси от проклятието на посредствеността. Въображаемият брат на Надка съществува като отдушник на всичко, с което момичето не съумява да се справи – със страха от изоставяне. Парадоксално, но това може да се смята за не толкова вредна лъжа (особено на фона на всички предстоящи), защото с нея момичето не наранява никого освен може би себе си. Често разказите ѝ дотягат на Женя. Едва ли обаче малката лъжкиня на Улицка е по-досадна от Гоголевия Хлестаков, който е виден самохвалко и изпитва особено чувство на превъзходство, каквото не се открива у Надка.

В следващия разказ – „Краят на сюжета“, темата за детската невинност е въведена по много различен начин, особено след като е предшестван от разказ за момиченце, измислило си брат, за да се избави от емоционалните си липси. „Дългоносата Ляля“[6] (Улицка 2019: 54), която внася различна перспектива за времето в съзнанието на Женя (тринадесетгодишната Лялка е връстничка на Сашка и Гришка, синовете на Женя), е поредното доказателство за пренебрегнатата детска емоционалност в повестта. Женя е тази, която се нагърбва с отговорността да

[6] Името може да се свърже с глагола „лялякать“ (със значение „бърборя“, „бръщолевя“, „говоря глупости“), но и с разговорната дума „ляля“ (със значение „кукла“, „кукличка“).

говори с Лялка, без да се изявява като моралистка, без да я задушава и да се опитва да я спаси от история, която дори не се е случвала. Момичето въплъщава неистовия детски стремеж към порастване. Още в началото на този текст чрез описанието на застиналото време през декември става ясно, че епидемията на скуката е вездесъща и не подминава никого. Ляля си измисля бурна любовна авантюра с бащата на далечна своя братовчедка, художник, като с убедителните си разкази за пошлата (неистинска) връзка провокира Женя да размишлява за етичното и човешкото в света. При разомагьосването и действителното достигане до края на сюжета – т.е. разкриването на лъжата – девойката не реагира остро като Надка, а решава да изчезне и да не проговори повече на своята изповедничка, вероятно от срам или поради засегнатата си, но все още неузряла женска чест. Макар излизането на истината на бял свят да е краят на сюжета, това не е финалът на този разказ, който внася лека оптимистична нотка в цялата повест. Кратката сцена завършва, сякаш е вдъхновена от театъра на абсурда. В нея окуражаващо се появява порасналата Лялка, която вече е щастливо омъжена и с дъщеричка, като по този начин разказът „Краят на сюжета“ е вероятно с най-оптимистичен финал. За тринадесетгодишното момиче може да се мисли като за дебютираща дама от Невския проспект[7], която не реализира този свой „потенциал“ на улична жена може би защото Женя прекъсва фантазията ѝ навреме и я връща обратно в детския срам.

Следващата кратка история в повестта, озаглавена „Природно явление“, поставя акцент върху опасната безсъбитийност в човешкия живот и усещането за празнота, до което неизбежно довежда тя. В тази част от текста в центъра на събитията отново е поставена невзрачна девойка със склонност към саморазруха и „много чувствителна душа“ (Улицка 2019: 64) – младата Маша с „инженерска закваска“ (Улицка 2019: 67). Момичето завързва приятелство с Ана Вениаминовна, която изгражда у нея фин усет към битието. В лицето на преподавателката се открива онова, което не достига на самата Маша – изисканост и дълбочина. Седемнадесетгодишната девойка бързо се привързва към възрастната професорка, която, без да го планира, ѝ дава както възможност да развие вкус към литературата на Сребърния век, така и урок по наивност. В хода на разказа става ясно, че Ана Вениаминовна лъже за ав-

[7] Връзка с „Невски проспект“ на Николай Гогол, където на фона на уличните описания се преплитат историите на поручика Пирогов и художника Пискарьов. Първият се влюбва в омъжена блондинка и я прелъстява, а вторият е нещастно привлечен от магнетична брюнетка – проститутка, и сам отнема живота си след отказа ѝ да се оженят. Творбата е типичен пример за колосален сблъсък между мечта и реалност.

торството на стиховете, които чете на Маша, и приписва на себе си творби на Блок, Цветаева и Ахматова. Ореолът на възрастната жена се развенчава след погребението ѝ от нейната бивша аспирантка Женя, която добронамерено опитва да обясни на Маша какви са евентуалните подбуди на донякъде нереализираната се амбиция на Ана. От всичко това следва болезнено разочарование и връщане в същата черупка, от която централната героиня в тази част на повестта тъкмо се е показала. В края на разказаната история се предрича съдбата на „това инженерско девойче“: „Маша никога, никога няма да напусне своя институт и да замени своята автотранспортна професия с хуманитарна“ (Улицка 2019: 78). Този момент от повестта на Людмила Улицка намеква за ранимата човешка природа, за която срамът (защото Маша не може да преглътне не толкова лъжата на своята приятелка, колкото унижението всички присъстващи на погребението да я смятат за идиотка поради желанието да прочете мнимите стихове на Ана Вениаминовна пред най-близките ѝ) може да се окаже не отрезвяващ, а пагубен. Последиците, които понася егото на Маша, доказват и това, че съществуването на благородната лъжа най-вероятно е мит. Маша в много отношения е един завършен Акакий Акакиевич: и двамата са невзрачни, и двамата изпитват неистова нужда от кумири, и двамата не умеят да излязат от „калъфа“[8] на същността си. Когато все пак се осмеляват, и двамата преживяват тежко последиците от хорските нападки – тривиални и баналнии в двата текста, но убийствени за чувствителните герои.

Предпоследната история, озаглавена „Щастлив случай“, ситуира времето на 80-те години на миналия век. В кратък начален пасаж се описва нестабилна обстановка, като това задава тон и на нестабилния личен живот на героинята Женя. Текстът улавя преломен момент в кариерата ѝ, когато тя вече се е отказала от академични амбиции и се залавя с писането на сценарии за документални филми. Впрочем тази професия много подхожда на героинята, която – въпреки наличието на известна спонтанност в характера си – е последователна в действията си (в последния разказ даже методична), а и случайните срещи с героите на предходните разкази я поставят в ситуация на изследовател на човешката душа. От всички части на повестта в тази събитийността е най-наситена може би защото Женя за първи път заминава с ясна посока. На Женя ѝ се налага да замине за Швейцария, за да проследи как живеят руските проститутки там, но това, с което се сблъсква, е отдавна отигран сценарий, който Женя не би могла да напише. По поръчка на

[8] Препратка към Чеховия разказ „Човекът в калъф“.

швейцарския режисьор Мишел (чиито очи вълнуват Женя не заради някакви любовни трепети, а заради периодичната смяна на цвета им от син в черен) Женя отпътува за два дни до Цюрих и стига до стриптийз бар, където говори с няколко руски момичета с подозрително и тъжно еднакви съдби. И Тамар, и Лада, и Люда (нито една с истинското си име) имат нещо общо: всички те разказват на Женя една и съща утопично-мрачна житейска история, в която и трите идват от добри семейства, и трите се влюбват в красиви, богати и изискани мъже, убити точно в деня преди сватбата им. Историята е важна, защото, освен че показва героините в уязвима позиция, ги представя и като реализирали се по някакъв начин – всички те заявяват колко е труден животът в Швейцария, но не и за тях. Впрочем всички тези жени могат да бъдат наследнички на безименните красавици от „Невски проспект“ на Николай Гогол – всички те дават обещания, които не изпълняват, и живеят в свят, който не съществува.

Сянката на илюзорния комфорт се разсейва, когато пияната Люда рухва пред Женя и я потапя в „кучешкия живот“ (Улицка 2019: 108), като ѝ разказва истинските си премеждия и с това съвсем унищожава възможността за създаването на градския романс, който Мишел очаква в документалния филм. Накрая слабостите му надделяват: във финала на „Щастлив случай“ (като заглавието може да кореспондира с разказа само ако е придружено с иронична нотка) Женя разбира, че той умира от свръхдоза и това дава отговор на въпроса как очите му губят синия си оттенък в Швейцария и стават съвсем черни – „в зависимост от дозата…“ (Улицка 2019: 109).

Последният и най-дълъг разказ – „Изкуството да живееш“, е разделен на девет отделни части. За първи път фокусът е директно върху съдбата на Женя – в центъра са нейните странности, нейните решения и причудливата ѝ склонност да живее в подчинение на безкрайните списъци със задачи, които поставят времето ѝ в три графи: „И“ бяха издателските задачи, „Д“ – домашните, а „ДР“ – други“ (Улицка 2019: 121). В последната част от повестта се поставя на преден план темата за пълноценния живот на човека, като от началото до края изграденият контраст между познатите от детинство Женя и Лиля Аптекман остава изключително видим – единственото общо помежду им е улицата, на която растат. В началото се срещат случайно заради издирвано от Женя лекарство за болната ѝ майка, но впоследствие и Лиля, и Женя преминават през мъглата на болестта. Става ясно, че добродушната едра Лиля живее, като пренебрегва себе си в името на всички други, особено заради двете си разглезени дъщери. По-нататък в разказа инсултът ѝ от-

нема силата да угажда на всички останали и я прави беззащитна. Човекът, който я връща (по нейни думи) към желанието за живот, е самата Женя – нейният пример от детските години. В повестта отново се намеква, че човек иска (да бъде) това, което не може да притежава.

В „Изкуството да живееш“ има и друг интересен герой, който е поверен на грижите на Женя, и това е Галя/Хава. Двете са били омъжени за един и същи мъж, като значително по-младата Галина Ивановна сама се превръща в своеобразно наследство за Женя, която през цялото време ѝ помага с пари и се грижи за нея, приемайки иронично странностите ѝ. Залитането на сама нареклата се Хава по езотеричното, по йогата и страстното ѝ четене на Талмуда досаждат на Женя, но все пак тя проявява известна привързаност към нея. Донякъде и Лиля, и Галя/Хава служат като предупреждение: заради преживения инсулт на Лиля ѝ се налага да живее по-спокойно и уседнало; по-младата втора съпруга от своя страна въпреки всички свои странности и спонтанности директно заявява на Женя, че живее неправилно и не за себе си.

В графите на тефтера на Женя се появява и още една – „ДП“, а с нея и името на домашната помощница Виолета – поредната жертва на годините, в които живее: арменка, с покоен съпруг азербайджанец, която не може да си намери мястото в Русия или заради фамилията, или заради националността си. Преживява всичко: от обстрел до смъртта на най-голямата си дъщеря в бомбардировките над Грозни, но както е типично за героите на Людмила Улицка, всичко това се разказва без сантимент. Виолета е от героите, които се появяват и изчезват тихо в повестта.

Повратен е моментът с катастрофата, който приковава Женя на легло. Тогава настъпва мрачната промяна на героинята, която от иронична работохоличка с характер, „който не търпеше празно“ (Улицка 2019: 136), се превръща в жена, обзета от единствения стремеж да се самоунищожи напълно. Все пак надеждата намира начин да се завърне в живота ѝ след тежката операция и последвалото още по-трудно възстановяване. За това има само леко загатване в отворения финал на повестта, когато Женя – практична по природа и поради стеченията на обстоятелствата в живота ѝ – отново се връща към желанието да изпълни всичките си безбройни задачи.

Повестта „Непрекъсната линия“ побира в себе си целия възможен светоглед на чувствителния към времето и другите човек: в нея всяка лъжа е нишка в паяжината на съществуването с другите. Женя е възможна проекция на своята авторка, защото героинята приема ролята на изследовател, на архитект на собствения си живот. Освен това липсва нейно описание, което може да се тълкува както в полза на предходното

твърдение, така и че Женя може да бъде всеки – тя е своеобразен универсализиран образ. Женя обаче умее да се отличава, без да бъде уязвима, знае как да мълчи, без да се слива с фона, но умее и да говори със своите събеседници на толкова дълбоко ниво, сякаш общува с всеки, който чете „Непрекъсната линия“. Премеждията в линията на живота на Женя не я отказват от човешкото – тя е от героите в повестта, които се реабилитират и намират нов начин да изпълнят „задачите си“. Желанието на героинята отново да се върне към тефтера със задачи, може да се стори налудничаво, но дребните навици на човека изпълват житейската му линия с цвят и я пазят от безвъзвратно прекъсване.

Литература

Бавилски 2005: Бавильский, Д. Небо в алмазах Людмилы Улицкой. [Bavil’skij, D. Nebo v almazah Lyudmily Ulitskoj.] // *Взгляд*, 20.09.2005. <https://vz.ru/columns/2005/9/20/7397.html?utm> (1.12.2025)

Гогол 2015: Гогол, Н. *Мъртви души. Петербургски повести*. [Gogol, N. Martvi dushi. Peterburgski povesti.] Прев.: Константин Константинов. София: Изток – Запад, 2015.

Улицка 2019: *Улицка, Л. Непрекъсната линия*. [Ulitska, L. Neprekasnata liniya.] Прев.: Ася Григорова. София: Колибри, 2019.

ДРУГИ ЧУЖДИ ЛИТЕРАТУРИ



ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c163

“READER, I DID NOT MARRY HIM”: NOTES ON A VICTORIAN ANTI-BILDUNGSROMAN

Maria Dimitrova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

maria.dimitrova@fcml.uni-sofia.bg

The Bildungsroman is arguably the quintessential Victorian novel form, both embodying and moulding central aspects of the Victorian worldview. No less important than this form, however, are the forms that counter and challenge its conventions and ideologies, such as the female Bildungsroman and the Anti-Bildungsroman. This paper discusses the ways in which *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, subverts the conventions both of the Victorian Bildungsroman in general and of the female Victorian Bildungsroman in particular, and functions as a didactic Anti-Bildungsroman.

Key words: Henry and Augustus Mayhew, Victorian Bildungsroman, female Bildungsroman, Anti-Bildungsroman

This paper offers a reading of the Mayhew brothers’ *Whom to Marry and How to Get Married: Or, The Adventures of a Lady in Search of a Good Husband* (1848) as a female Anti-Bildungsroman. In the theory and history of the novel, the concepts of the Bildungsroman, the female Bildungsroman, and the Anti-Bildungsroman have all been the subject of vigorous debate. The idea of the Bildungsroman, to begin with, seems extremely elastic and elusive, with only a “permeable membrane between Bildung proper and improper” (Frow et al. 2020: 1908). Even the founding form of the genre, the late-18th and early/mid-19th century German Bildungsroman, may be something of a “phantom”, since it appears to consist only of *Wilhelm Meister* and possibly “two and a half other examples” (Sammons 1981: 239, 237). The status of the female version of the genre is also controversial, since the Bildungsroman has often seemed fundamentally male. Susan Fraiman is just one of many critics who have asked “Is There a Female Bildungsroman?” (Fraiman 1993: chapter title). At the close of her essay “The Female

'Bildungsroman': Calling It into Question", Carol Lazzaro-Weis reiterates the question "Is there such a thing as a female *Bildungsroman*?", and offers the following answer: "Probably not, which is why it has been necessary […] for […] women writers and critics to invent one" (Lazzaro-Weis 1990: 34). Finally, the dividing line between the Bildungsroman and the Anti-Bildungsroman is notoriously blurry – an indeterminacy reflecting the indeterminate nature of the Bildung itself, which may be interpreted either as a "necessary and beneficial compromise between the private and the public" or as the individual's "subjugation [and] defeat" by society (Kociatkiewicz 2008: 22). Some notion of the Anti-Bildungsroman may well be "inscribed in texts that, at first glance, do not appear to subvert ideas of successful self-formation" (Rüggemeier 2023: 7); even within the small set of German novels considered to form the canonical Bildungsroman on the model of Goethe's *Wilhelm Meister*, several may in fact be "anti-*Meisters*" (Sammons 1981: 234, 236).

Still, despite the range of critical opinion, there is a broad consensus that the concept of the Bildungsroman remains a useful analytical tool, just as it is widely acknowledged that the elusive Bildungsroman itself, having undergone "[a] myriad transformations and diversifications", remains a "key narrative form" (Frow et al. 2020: 1905). There is general agreement, too, that the Bildungsroman is central to Victorian culture, as more than any other literary form, it gave "full […] expression to the concerns, desires, and ideals of the new middle class" (Levine 2008: 81), becoming "the new standard for the poetics of the novel" in the 19th century (Rüggemeier 2023: 5). As regards the female version of the genre, it has been suggested that in the English tradition the Bildungsroman was "almost equally about women, whose development in the newly emerging bourgeois society was similarly problematic [to men's development]", though "in different ways" (Levine 2008: 89). In the early decades of the 19th century, "bourgeois womanhood was under especially intense construction", and the novel, along with the increasingly popular form of the conduct book, "attempt[ed] to articulate and manage this new icon" (Fraiman 1993: 14).

At the same time, there is an affinity between the female Bildungsroman and the Anti-Bildungsroman – the former may necessarily contain within itself the latter "insofar as it portrays the incompatibility of striving for intellectual independence and of claiming the social role of the (subordinate) wife and mother" (Rüggemeier 2023: 7). Certainly, there are fundamental differences between the life journey of the male and the female protagonist in a 19th-century Bildungsroman. The male protagonist's development typically involves his leaving home and travelling, and the

experience of formative romantic and sexual relationships; it may involve an intense period of his being educated at the school of the streets; it often also involves the pursuit of an artistic vocation and stresses individual genius. For a respectable 19th-century woman, of course, independent travel, premarital sex, and the school of the streets were off limits, and artistic aspiration and excellence were viewed with suspicion.[1] In the Victorian female Bildungsroman, the teleology of the protagonist's growth and achievement is inextricably linked to marriage; the most conspicuous feature of the genre is that the Bildung "takes place in or on the periphery of marriage" (Baruch 1981: 335). Though both the male and the female versions of the Victorian Bildungsroman are concerned with upward mobility, for women marriage was the most important means of mobility – women were "not so much liberated by the new social and economic systems as reconstrained" (Levine 2008: 89). While for a male protagonist fulfilment is to be obtained in the public sphere, for a female protagonist "the most consequential choice is invariably who, or whether, to marry" (Adams 2012: 124).

Whom to Marry and How to Get Married: Or, The Adventures of a Lady in Search of a Good Husband – this satirical novel's title, reminiscent of that of a conduct book, is not to be considered trivial. As Fraiman points out, conduct books in the late 18th and the 19th century were quite frank about the difficulties a woman faced in trying to find a good husband; about the likelihood of her being deliberately deceived; and, even in a happy marriage, about the certainty that the husband's affection for his wife will eventually fade and the near-certainty that he will then be unfaithful to her (Fraiman 1993: 16 – 18). In the words of Lady Pennington, whose conduct book for young women was addressed to her daughters, "So great is the hazard, so disproportioned the chances, that I could almost wish the dangerous die was never to be thrown for any of you!" (qtd. in Fraiman 1993: 18).

[1] For a concise summary of these and other central parameters of the male Bildungsroman that are emphatically irrelevant to the 19th-century female version of the genre, see Rüggemeier 2023: 9, who draws on Jerome Buckley (including his formulation that Bildung requires "at least two love affairs or sexual encounters, one debasing, one exalting"), and Fraiman 1993: 5 – 8, who draws on Susanne Howe (including her formulation that "Going somewhere is the thing") as well as on Buckley. (Howe and Buckley provide convenient starting points for an exploration of the female Bildungsroman as they define the self's development in essentially masculine terms.) The motif of the protagonist's temporary "immersion in the worldly school of the streets" is mentioned in Slaughter 2011: 94. A concise summary of the major differences between the male and the female versions of the Bildungsroman can be found in Abel et al. 1983: 7 – 9.

The Mayhews' novel focuses on a young middle-class woman called Lotty, and traces her quest for a husband; rather than into chapters, it is divided into offers – Offer the First, Offer the Second, and so on until Offer the Last. The novel's plot, then, aligns perfectly with the Bildungsroman plot, which is fundamentally "a version of the quest story" (Hirsch 1979: 297). Its neat linearity, too, like the linear chronological plot typical of the Bildungsroman, places the protagonist in the narrative foreground (ibid.). That privileged position is consolidated by the fact that, as in *Jane Eyre*, *David Copperfield*, or *Great Expectations*, the protagonist is also the narrator of her own life. And if the Bildungsroman in general focuses on the protagonist's confrontation with "a world of possibility at once exhilarating and fearful" (Adams 2012: 124), what appears both exhilarating and fearful in this novel is, more specifically, the world of the marriage market. The Mayhews' Lotty sees marriage as a challenge which she is game to take on; she is willing to try a variety of strategies and stratagems, and is mostly undaunted by her repeated failure to secure a husband.

In the process, however, she also reveals how difficult it is for a woman to function on the marriage market and strike just the right balance between various motivations – at the beginning of the novel, Lotty is all heart, later she becomes all head. (She is chastised for both.) The Bildungsroman, because it explores the interactions between the protagonist and the social order, inevitably exposes the limitations of that order. The same is true of the Anti-Bildungsroman. Hardy's *Jude the Obscure* – to take the best known Victorian example of the genre – suggests not so much that Jude is unsuited to modern society as that modern society "with its rigid, depersonalizing, and exclusive forms and institutions, is becoming unsuited for sustaining sensitive human beings" (Giordano 1972: 588). The Mayhews' novel focuses on one particular institution – the marriage market – to expose the ruthless competition, the deceit, and the commodification of people by which it is marked. If money is an overwhelming presence in the genre of the Bildungsroman, and if the suggestion that the self is "but an object to be bought and sold" undermines the very idea of the fulfilment of the self (Hirsch 1979: 309), then in a novel specifically concerned with the marriage market money does not merely talk: money screams. In the Mayhews' novel, both female and male characters in search of a wealthy spouse will objectify the other party. Lotty herself metonymically reduces men to their property or their house of business – she tells us that she has had an offer from "a very nice Swiss cottage", another from "a young firm in the city", etc. (Mayhew brothers 1848: 267). In her turn, she almost falls victim to a man who invests sizeable sums of money in bribing legal clerks

in order to gain access to the wills of the parents of the women he is courting, and according to whose friends the best investment to make is to frequent posh spa towns: if a man strikes lucky, he may "pick[…] up a very tidy consumption" there – that is, he may marry a rich consumptive woman who "will not remain long on [his] hands" (ibid.: 164). The marriage market, according to the novel, also comes dangerously close to prostitution – when, for example, the elderly lascivious Lord Fortiwinx angles for details about Lotty's physical attractions, her mother is happy to provide a description. She thus joins the circle of mothers in Victorian literature who act as pimps for their daughters – most notably Edith Dombey's mother but also, to some extent, Tess's.[2]

But what kind of protagonist does Lotty make? A remarkably active one. For most of the novel, she is the one courting the other party, and this marks her as not only indecorous but also different from such Bildungsroman protagonists as Pip, whose life is "the very antithesis of self-determination" (Adams 2012: 212), or David Copperfield, who for the most part "does not make anything happen" and whose moral problems are vicariously displaced onto other characters, so as to exempt him from action and responsibility (Levine 2008: 94, 93). Indeed, Hirsch has suggested that for the Bildungsroman protagonist passivity is the norm: despite the development he undergoes, he remains "a plaything of circumstance", "giv[ing] shape to events without actually causing them" (Hirsch 1979: 297). Hirsch, however, is primarily concerned with the male Bildungsroman, and it seems that female Bildungsroman protagonists can be very active indeed. Jane Eyre is much more active than either Pip or David, and her belief that women, just like men, "must have action" (Brontë 1993: 114) caused some contemporary readers to regard the novel as seditious and to compare the restless, discontented spirit it is informed by to the spirit of Chartism.[3] The Mayhews' Lotty, like Jane, makes a series of moral choices and initiates a series of actions, giving shape to her own life (though the choices are mostly wrongheaded and the actions mostly backfire). In her relentless pursuit of men, she challenges both social taboos and literary conventions. If the typical Bildungsroman hero experiences a minimum of two affairs, Lotty experiences many more entanglements; if in the typical Bildungsroman

[2] Tess's mother deliberately primps a passive Tess for a meeting with a wealthy man the family have never seen. When she is done, she surveys her handiwork "like a painter [stepping back] from his easel" (Hardy 2008: 55). She has made Tess look more physically developed and much older than she really is – a crucial factor in the attitude Alec will adopt towards her.

[3] See Elizabeth Rigby's review of the novel in *The Quarterly Review* (especially p. 174).

women serve to mark the male protagonist's moral growth, acting merely as "milestones" (Fraiman 1993: 7), then Lotty makes milestones out of her men. There is another difference, too. If David Copperfield experiences his two affairs and, ultimately subduing his famous "undisciplined heart", is allowed salvation, no such salvation is made available to Lotty. From her undisciplined heart she lurches into unrestrained greed and pride – and she thus remains unredeemed.

As the novel opens, Lotty is sixteen and in love with her drawing master, and she goes as far as to exchange tokens with him. When her parents discover the clandestine courtship and try to put an end to it, she clings to her romantic ideas of love in a cottage and refuses to be swayed. She literally falls ill and experiences hallucinations of being married to her beloved. She displays, then, the typical features of the Bildungsroman protagonist as she or he is at the beginning – a young person driven, and made vulnerable, by "misguided ambitions and idealism", with a mind "open and absorptive and impressionable" (Levine 2008: 81, 82). In Lotty's case, ambition takes the form of romantic aspiration; and her impressionable mind, like Jane Eyre's, is deeply affected by her reading – though while Jane's imagination is set soaring by the evocative landscapes in a book on birds, Lotty's passion is for popular romance, from which she draws many of her silly notions (for instance, the idea that all fathers are tyrants determined to make their children miserable). An imagination fostered by the clichés of popular fiction is, to be sure, a rather second-rate one; still, it fits perfectly the Bildungsroman template of the young protagonist's "powerful internal life that is imaginatively well beyond the constraining realities of actual life" (Levine 2008: 83). Like the typical Bildungsroman protagonist at the beginning of their development, too, Lotty is pure-hearted and spontaneous (though also somewhat vain). She impulsively confesses that the offending brooch – a gift from the drawing master – belongs to her, not to her younger sister, on whom suspicion falls; and she is full of charitable compassion for the impoverished aristocratic wife of an abusive working-class husband. (Lotty's father introduces her to the woman as a warning about the dangers of unequal marriage.)

This, then, is Lotty at the beginning of the novel, during her first two attachments – to the drawing master and then to a mere boy, the brother of a classmate. But if the progress of the typical Bildungsroman protagonist is from innocence to experience, Lotty's progress is from innocence to corruption. Starting out as a naively idealistic romantic, she soon hardens into an increasingly unscrupulous and ruthlessly calculating fortune-hunter. For most of the novel, she functions firmly within what Baruch has called

"the Pamela tradition" in the female Bildungsroman – a term referring to the protagonist's tendency to identify marriage with upward mobility, as opposed to "the Emma tradition", in which the protagonist identifies marriage with education and increased knowledge "in some wide experiential sense" (Baruch 1981: 335 – 36).[4] Lotty goes through a number of relationships driven by vanity, greed, pride, and spite, making her entire life "a snare, a trick, and a lie" (Mayhew brothers 1848: 50). Even though formally the novel consists of a series of "offers", there are only three proposals and two marriages. The first marriage leaves her penniless and dependent on her parents, as her profligate young husband is soon killed in a sporting accident – the result of his own fecklessness – without having made any provision for her. The marriage is also all wrong, from the perspective of Lotty's father, because Lotty is far too susceptible to her husband's rough habits and attitudes, and in her imitation of them "lay[s] aside the lovely gentleness of woman" and "all the homely and peaceful virtues of the wife" (ibid.: 182).

The second marriage, on which the novel ends, is an unmitigated disaster: by entering into this marriage, Lotty essentially cuts off her nose to spite her face. At this point in the narrative, she is reduced to earning her own income as a governess; when her elderly, miserly, foolishly self-satisfied employer proposes to her, she accepts the proposal despite her loathing and contempt for him, so that – as a wealthy lady – she can have her revenge on her mother, whose meanness has driven her out of her parents' home; on her younger sister, who is happily married to a man with a thriving business; and, above all, on the housekeeper in the establishment, with whom she has been involved in a continual battle for power. Lotty's plan backfires. The growing mutual dislike between her and her husband transforms their married life into a series of escalating hostilities, culminating when he tells the servants they are to obey the housekeeper, not their new mistress. Lotty and her husband separate, and once again she has to go back to her parents, with only a meagre allowance from her husband – the barest minimum that the law obliges him to pay.

The disastrous end of Lotty's long marital quest marks the novel as an Anti-Bildungsroman, but even more important than the novel's narrative arc is its moral arc. If in the classic Bildungsroman the growth process necessarily involves making errors, then Lotty's life is all errors. If the Bildungsroman protagonist achieves sobriety, then Lotty achieves cynicism. If, at the end of the transition from innocence to experience, a

[4] In *Jane Eyre*, the two traditions are fused (ibid.: 339).

Bildungsroman protagonist emerges as "a full, harmonious personality" (Giordano 1972: 582), in which the spiritual and the material are in balance, then Lotty only reaches an unalloyed materialism. None of this is to say that Lotty is unaware of what motivates her choices or of what she has become. On the contrary, she recognizes and articulates her own flaws with perfect clarity. Insofar as successful Bildung involves not just the protagonist's maturation and reconciliation with the world, but also his or her "insight" (Frow et al. 2020: 1905), and insofar as a crucial part of maturation itself is the "recognition of personal limitation" (Hirsch 1979: 301), Lotty approximates a Bildungsroman protagonist. But although she has insight into her motives and her limitations, and although she recognizes the perverse self-destructiveness of her behaviour, she ultimately lacks the courage and strength to change. Her story, then, is one of both progressive moral atrophy and arrested development. It is this, more than anything else, that in the final analysis makes her narrative an Anti-Bildung.

Two central features of the Bildungsroman in general are the theme of the inadequate or absent parents (the protagonist is often an orphan) and, closely related to this theme, the figure of the educator or mentor. In the female Bildungsroman in particular, the protagonist often "has trouble with mentors" and "mothers are usually either dead or deficient as models"; the protagonist's search for a positive mother figure typically proves futile (Fraiman 1993: 6). The theme of deficient parents also recurs in the Anti-Bildungsroman, where it may be even more pronounced – consider Butler's *The Way of All Flesh*. And while Hardy's Jude, an orphan, seems to find both a father figure and a mentor in Phillotson, the latter will eventually fail him as father and mentor alike (Giordano 1972: 583). In the Mayhews' novel, there is a neat opposition between the two parents, with Lotty herself commenting shrewdly on the difference in their pedagogical approach and suggesting that her father's gentle reproofs have much more weight than "all [her] mother's weak and intemperate scoldings" (Mayhew brothers 1848: 41). Lotty's father is wise and kind, and genuinely cares for his daughter's wellbeing; while her mother is immature, inconsistent, and irresponsible, often placing her own shallow social ambitions before her daughter's happiness. If the fate of a Bildung protagonist is determined in large part by their "intrinsic capacity to deal with the conflicting and potentially corrupting experiences with which they engage" (Levine 2008: 82), then Lotty's failure is the result of making the wrong choice when confronted with two conflicting moral influences. Her degradation is to an overwhelming extent the result of repeatedly rejecting her father's guidance, even though she is aware of its value, and yielding to her mother's corrupting

influence, even though she recognizes both her mother's own moral flaws and the fact that she encourages Lotty's worst propensities and stifles her best ones, making her "a foul […] creature" (Mayhew brothers 1848: 96). It is Lotty's failure to overcome this influence that transforms her potential Bildung into an Anti-Bildung.

Another influence that contributes to Lotty's downfall is the finishing school she is sent to in the hope that she will be distracted from her obsession with the drawing master. But what Lotty learns there is, above all, social pride, affectation, and duplicity – all the qualities regarded as necessary for a girl's success on the marriage market. The exclusive establishment teaches the girls "to look down upon even the wealthy tradesman with abhorrence", and encourages them to "rehearse[…] the parts they [a]re intended to act at Almack's" (Mayhew brothers 1848: 42, 16). If Lotty recognizes the moral wrongness of her mother's "artifices" and "machinations" in trying to secure the highest bidder for her (ibid.: 94), she is equally clear-sighted about the role played in her degradation by the school, where

> 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.
>
> (ibid.: 16 – 17)

Lotty's mother and the finishing school, then, are twin corrupting influences which reinforce each other – one working on the familial level, the other on the institutional. On the level of formal education, too, Lotty's Bildung is an Anti-Bildung.

One last aspect of the Mayhews' novel must be considered. Susan Fraiman has suggested that in the female Bildungsroman, the central narrative may be "blurr[ed] […] by alternative stories of female destiny" – for instance, through a narrative bifurcation between the fates of two characters – "so that each text is less the telling of one life than a struggle between rival life stories" (Fraiman 1993: 10, 12). In this novel, Lotty is pitted against her younger sister Fanny – an artless, affectionate girl who quietly refuses to treat love as a game and marriage as a race. (The reason why Fanny escapes their mother's influence is that the mother treats Lotty as a favourite and neglects her other daughter.) Fanny is rewarded for her virtues by ending up married to the one man that she loves – a man, moreover, whose business, though initially modest, gradually gathers

momentum, allowing the couple to live in increasing comfort and prosperity. The beginning of the couple's rise coincides with Lotty's plunge into poverty after the death of her first husband; this makes the downturn in her fortunes even more intolerable for Lotty, who used both to flaunt her glamorous lifestyle to Fanny and to shun her as her social inferior. And when Fanny offers Lotty help in her hour of need, her kindness only fuels Lotty's resentment and rage.

The stark, fairy-tale opposition between the good and the wicked sister highlights the novel's didactic purpose. If didacticism is an important aspect of the work performed by the Bildungsroman, which "educates the reader by portraying the education of the protagonist" (Hirsch 1979: 298), this can be extended to the Anti-Bildungsroman, too. In terms of narrative space, Fanny's humble success story remains very much in the background, while Lotty's "cascade of calamity" (Mayhew brothers 1848: 49) is firmly in the foreground – negative example, we know, can have much greater impact than positive example, and the story of Lotty's Anti-Bildung is a cautionary tale. Lotty's moral decline is also, and conspicuously, her decline as a woman – her forwardness in courting rather than being courted, her incapacity for truthfulness and constancy, her rejection of gentleness and grace all leave her unsexed. Ultimately, the Mayhews' novel acts as an anti-conduct book, teaching one whom *not* to marry and how *not* to get married – and, by extension, who *not* to be. Both as (anti)conduct book and as (anti)Bildung, it is thus engaged in the formation and consolidation of the Victorian middle-class ethos in the area of gender roles and the domestic ideal.

REFERENCES

Abel et al. 1983: Abel, E., Hirsch, M., Langland, E. Introduction. // *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Eds. E. Abel, M. Hirsch, E. Langland. Hanover and London: University Press of New England, 1983, 3 – 19.

Adams 2012: Adams, J. E. *A History of Victorian Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

Baruch 1981: Baruch, E. H. The Feminine 'Bildungsroman': Education through Marriage. // *The Massachusetts Review*, Vol. 22, No. 2, Summer. Amherst: Massachusetts Review, Inc., 1981, 335 – 357.

Brontë 1993: Brontë, C. *Jane Eyre*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Fraiman 1993: Fraiman, S. *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novel of Development*. New York: Columbia University Press, 1993.

Frow et al. 2020: Frow, J., Hardie, M., Smith, V. The Bildungsroman: form and transformations. // *Textual Practice*, Vol. 34, Issue 12, December. Abingdon: Routledge, 2020, 1905 – 1910.

Giordano 1972: Giordano Jr., F. R. *Jude the Obscure* and the *Bildungsroman*. // *Studies in the Novel*, Vol. 4, No. 4, Winter. Denton, Texas: University of North Texas, 1972, 580 – 591.

Hardy 2008: Hardy, T. *Tess of the D'Urbervilles*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Hirsch 1979: Hirsch, M. The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions. // *Genre*, Vol. 12, No. 3, Fall. Norman, OK: University of Oklahoma, 1979, 293 – 311.

Kociatkiewicz 2008: Kociatkiewicz, J. *Towards the Antibildungsroman: Saul Bellow and the Problem of Genre*. Frankfurt: Peter Lang, 2008.

Lazzaro-Weis 1990: Lazzaro-Weis, C. The Female 'Bildungsroman': Calling It into Question. // *The National Women's Studies Association Journal*, Vol. 2, No. 1, Winter. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1990, 16 – 34.

Levine 2008: Levine, G. *How to Read the Victorian Novel*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2008.

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.

Rigby 1848: Rigby, E. *Vanity Fair* – and *Jane Eyre* (unsigned review). // *Quarterly Review*, Vol. 84, No. 167, December 1848, 153 – 185. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=msu.31293022202943&seq=165> (28.11.2025)

Rüggemeier 2023: Bildungsroman. // *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2023, 1 – 22. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1274> (28.11.2025)

Sammons 1981: Sammons, J. L. The Mystery of the Missing Bildungsroman, or: What Happened to Wilhelm Meister's Legacy? // *Genre*, Vol. 14, No. 2, Summer. Norman, OK: University of Oklahoma, 1981, 229 – 246.

Slaughter 2011: Slaughter, J. R. Bildungsroman/Künstlerroman. // *The Encyclopedia of the Novel*. General ed.: Peter Melville Logan. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, 93 – 97.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c174

FEAR IN ELIZABETH BARRETT BROWNING'S *LAST POEMS* (1862)

Yana Rowland
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

yanarowland@uni-plovdiv.bg

This paper delves into the range of fear that Elizabeth Barrett Browning's collection *Last Poems* (1862) displays. While the poems (many previously unpublished) were selected by the poet herself and were meant to present the diversity of her spiritual strivings and intellectual pursuits, the stamp that her death on 29 June 1861 put on her project could be treated as an instance of epoché in its own right. By focusing on the first section (fourteen poems in all, apart from the political verses and paraphrases of the same volume), I aim at exploring the ontological-phenomenological scope of self-telling in terms of a compound dread of ruination, nothingness, and recognition. Counter-identification emerges as an instrument of chronicling the lyrical self's exodic-exilic being.

Key words: Elizabeth Barrett Browning, fear, *Last Poems* (1862), ruination, nothingness, recognition, memory

> The I that constitutes dissolves into the work it comprehends, and enters into the eternal. The idealist creation is representation. … Death, in its absurdity, maintains an interpersonal order, in which it tends to take on a signification – … Death approaches in the fear of someone, and hopes in someone. (Levinas 1979: 126, 234)

In June 1861 Elizabeth Barrett Browning drafted a list of poems she had written which she was planning to publish.[1] Less than a year later, the

[1] I have adhered to Sandra Donaldson's 2010 edition (referenced accordingly) of Barrett Browning's works, preserving the writer's original spelling and punctuation. The citation of the Brownings' correspondence follows the volume series, as available at https://www.browningscorrespondence.com. Reviews of Elizabeth's works note the respective volume of the digitalized Brownings' correspondence (also a periodical's

edition materialized, temporalizing the final month of her life. Her husband, Robert Browning, called this collection "Last Poems". In his "advertisement" to the publication he supervised, he specified that his wife wrote those "to accompany and explain certain Engravings after ancient Gems, in the projected work of a friend, by whose kindness they are now recovered" (Browning. In: Browning 1862: i). The volume comprises 1) personal memories, confessions, dramatic monologues on life, death, and solitude; 2) political poems; 3) paraphrases (Cf. Donaldson, ed. 2010: 2-3). I shall be concerned with group one only.

Immersion

In the majority of poems, the lyrical speaker, who might remain nameless yet visibly agential, is self-subversive. An external power delimits her capacities, yet she herself generates restrictions to her own intellectual and emotional potential, manifesting the *idem–ipse* (sameness and aloneness) crux of her being in time. Her own identity she acquires by way of narrating, often in burlesque or elegiac overtones, uttering, simultaneously, her insurmountable disquietude over not having been, yet her unbearable anxiety over viable prospects of being, recognized, and found imperfect.

In her teenage years, Elizabeth wrote of having "forgotten [herself]", of her "many failings", of not even "in her imagination" daring "look[…] into [her] … own heart", of lack of self-comprehension, of the hardships of one's chronicling one's own life whilst pulling out "the records … from the dim and misty ocean of oblivion", warning her "most patient auditors": "keep up your spirits never to write your own life" (Barrett 1974: 119, 121, 132-133). She was also conscious of the dangers of exhaustive self-uttering. In her diary of 1831 – 1832 (unpublished in her lifetime), she could be seen considering self-arson and self-erasure, terrified at the prospect of "throwing" out on paper, "the thoughts of [her] heart as well as of [her] head", confessing "her love of solitude", defying enclosure "in [a] pouring rain" and through an unpunctuated exodus from her Hope-End-years childhood and innocence (Barrett. In: Kelley & Hudson 1969: 1, 19, 155). Her last letter written, addressed to her sister Arabella Moulton-Barrett, gives us an Elizabeth fearful of giving "nothing but pain", dreading the prospect of being "found" in her "Italian hole" and rescued, while assuming she was not worth "a thought and a half" (BC-29 2023: # 4911, 15 Jun [1861], pp. 153-156). Typical, somewhat, of the nineteenth-century

original proper dates and page(s)). Unlike collections and larger works, titles of poems appear in single quotation marks; titles of prose-fiction and research works are italicized.

individual's anxieties about self-understanding, considering also the materiality of memory that writing secured against protracted inconveniencing thoughts about self-control ("body and soul"), "state[s] of fear and of self-conscious identity", and a general "self-terror" identified with the "craft[ing] of a social and psychological sense of acceptable personhood" (Shuttleworth 2018: 181-182). Elizabeth's symptomatic dread of failure, smallness, imperfection, of being discovered in her clandestine inner and outer spaces echoed also "midcentury literature [which] reflect[ed] and amplifie[d] on Victorians' intense interest in psychophysiology" (Gilbert 2018: 90).

There seems to be further history. Julia Markus has dipped into the poet's uneasiness about her being overpraised, and the hazards of excessive worship and "exaggerated apprehension" (Markus 1995: 291-293). In the 1860s, reviews on *Last Poems* ranged from dithyrambic to denigrating, one of the few points of agreement being the poet's self-critiquing attitude and her concern for a world lacking in inspiration and goodness: "She felt a mother want about the world", and maintained "a deep-felt love for man" (Hannah Lawrance, *The British Quarterly Review*, 1 Oct 1865, pp. 359-384. In: BC-31, 2024: E651000A., p. 329); "little else than specimens of prose run wild" (Anon., *Bell's Weekly Messenger*, 29 Mar 1862, p. 6. In: BC-30 2024: E620329C., p. 367); a poet with a "hysterically irritable" heart (Anon., *The Englishwoman's Domestic Magazine*, June 1862, pp. 90-91. In: BC-30 2024: E620600A., p. 368). Mary Russell Mitford's recollections of her communication with the poet revealed Elizabeth's sincerity of mind, fatalism, devotionalism, acute sensitivity to pain, and her ability to liaise with the external world (such as the tempestuous sea, where her brother, Edward, had perished in 1840) through "the moans of one dying" (Mitford 1855: 169-171). Fear has also been related to social roles and the value of art: Quirarte-Ruvalcaba has explored the potential of water amidst threatening, liquefying visions of multiple evil, as in some of the Paris scenes in *Aurora Leigh* which develop the suppressed voices of the underprivileged (Quirarte 2024: 76). She has also focused on the poet's "solitude, isolation, and endless hours of reading", her early "obsession with her own health", and her "morbid … semi-invalid[ism]" as domains in her quest for "creative freedom" (Quirarte-Ruvalcaba 2024: 3-4).

Ruination

A survivor's dead friend, albeit unfaithful, impedes self-expression:

'I saw her, I who speak,
White, stiff, the face one blank:
The blue shade came to her cheek
Before they nailed the plank,
For she had been dead a week.'
…
Who's dead here? No, not she:
Rather I! or whence this damp
Cold corruption's misery?
While my very mourners stamp
Closer in the clods on me.
('Where's Agnes' [1859], ll. 6-10, 101-105)

In a feverish self-debate over the possibility of unity of discourse in the absence of a viable interlocutor (participating hereby through the survivor's self-subversive oration), and colonized by the memory of her recently departed friend, the speaker's mind is caught in a kind of slippage: the transition from the delusion of a living one's agency over a dead one to the request for acceptance that the dead one seems empowered to execute, though unable to respond in the conventional sense of the word. This transition, terminating with a plea – even when no voice in response may be heard – verbalizes "an expectation that can be satisfied only by mutual recognition," an equation between the living and the dead in "a relationship of identity between one thing and another" (Ricoeur 2005: 19, 23). Counteracting "against some other person", the speaker becomes "imputable" without being guilty, her own dignity and wholeness compromised, laid prostrate before the dead one as her irrefutable "inquisitor" and author who makes a subject out of her, answerable, to the extent of being able to pronounce her name: "Agnes" (ibid. 254). Through a narrative of paralaxic shifts of the distance between observer and observed, revising her very own nature, and appeasing her inner controversies, working against a superficial dismissal of her friend as "mere dirt" (l. 87) for lying, the speaker ends up chiding herself for her own profound doubt, amidst a confusion of reveries of her dead friend.

'Bianca among the Nightingales' (unpublished previously) resonates with the plaintive voices of the lonely maidens of Tennyson's early poetry and with Romantic representations of the singing bird as the soul's expression. The story is that of the rivalry between an Italian woman, Bianca

(the singer), her lover, and an English woman. Brought to insanity by her inability to give up on her lover, Bianca lends herself victim to her evil thoughts about her contestant, "a worthless woman" (l. 100): "She might have picked out both my eyes, / And I still seen him in my dreams!" (ll. 120-121). Her anguish unfolds recursively: a saturation also of a woman's sense of limit and fear of silence in a masculine world, or, as Bianca argues, the "coverture of death drawn forth" amidst the contradictory singing of the nightingales, and her beloved's "own soul's life' between their notes" (ll. 30, 38). Self-split, she dreads imagining, "Too bald to sin, too weak to die; / Such women are so. As for me, / I would we had drowned there, he and I" (ll. 82-84). And then a moment of reduction of sense, with a benumbed idea of what she does, who she is, where she dwells, and what is said:

> Giulio, my Giulio! – sing they so,
> And you be silent? Do I speak,
> And you not hear? An arm you throw
> Round some one, and I feel so weak?
> – Oh, owl-like birds! They sing for spite,
> They sing for hate, they sing for doom!
> They'll sing through death who sing through night,
> They'll sing and stun me in the tomb –
> The nightingales, the nightingales! (ll. 136-144)

A deliberately impaired, cut short of breath and length, perplexedly-rhymed, Spenserian nonet, the poem's final stanza – a bold iambic tetrameter erected on seizures in the first line which broadcasts the birds' compound voice uttering Bianca's lover's name – reduces the speaker's self to a Husserlian protention, in a kind of existence beyond the limit of reason. This ultimate spending out of the lyrical speaker's inner psychological reservoir meets the criteria of what Pauline Simonsen has defined as "redundant women" – unwedded, rivalled, widowed, or not yet come into age, caught in "the ideology of relativ[ity]", "resenting their own fate in assuming … roles[s]", also through discourse that lets "their own language reproduce […] their self-perceived entrapment" (Simonsen 1997: 512, 527-528). To a similar failed self-resolution gravitate also Barrett Browning's early romances 'The Romaunt of Margaret' (1836) and 'A Romance of the Ganges' (1837).

In 'My Kate' (1855), the poet opts for a suspended denouement of the narrator's future – the survivor may have held an unsettling fear-hope prior to the demise of her friend, which, nonetheless, is self-exclusive in effect:

> My dear one! – when thou wast alive with the rest,

I held thee the sweetest and loved thee the best:
And now thou art dead, shall I not take thy part
As thy smiles used to do for thyself, my sweet Heart
–
My Kate? (ll. 36-40)

A Husserlian retention, the above picturing allows for gauging the temporal stretch of the two friends' consciousnesses as far as the implication of the presence of the past through the departed one. Faced with her own temporalized being, the speaker shifts from a eulogy on her dead friend's benevolent nature to the agenda of assuming a definite place of her own in relating to others, hoping to emulate a charitable life, sanctifying memory, eroding her own self-certainty, which helps her know who she herself is.[2] She fears, yet wishes for, a future, but the disappearance of her friend stamps her own being with death and makes of time a gaping silence. What she dreads most of all, perhaps, is whether she would remember things and persons the right way, rather than lest she should forget altogether. Or, in Ricoeur's terms:

> With [the] unsettling idea of the threat of effacement comes that of forgetting. To be sure, there are many forms of forgetting that do not stem from the wiping away of traces, but from deceit or a bad conscience. And there are many kinds of effacement that serve only to conceal something that remains ineffaceable in remembered experience. (Ricoeur 2005: 112)

Prosopopoeically, the dead speak through the living (as in 'Died…' [1856], of the same collection).

One of Barrett Browning's permanent anxieties was that art rested in sacrifice. In 'A Musical Instrument' (1860) "the great god Pan" pulls out the soul of a reed to make a pipe to play on; by analogy, he "mak[es] a poet out of a man", draining man's interior with beastly satisfaction (ll. 15, 39). In both cases, savage artisanship (Pan "hacked and hewed") prefigures beauty, which leaves the lyrical speaker bereft of hope for herself and her own kind, and gratified with the sound of silence only (ll. 19-24). Poethood stems from denial and negation ("the reed … grows nevermore again / As a reed with the reeds in the river", ll. 41-42). The narrative, fed on loss, works toward disunity, dispersal, and destruction, rather than organicism, consolidation and healing. Art fostered through killing is a sin. Tracing the "assertion of

[2] Elizabeth's paraphrases of works by Theocritus, Apuleius, Nonnus, Euripides, and Heine, included in *Last Poems*, nuance the poet's anxiety about the fragility of preserving the Other and the self-anonymization that a survivor gets threatened with through loss.

female poetics," Şafak Horzum has isolated Barrett Browning's ontology of messianic Christianism which urged her "to correct the misconception of associating creative imagination and power with such a controversial figure as Pan the goat-god" (Horzum 2023: 843, 850). Elizabeth dreaded being identified through an affinity for a character such as Pan.

Nothingness

Long before the publication of *Last Poems*, Elizabeth had felt thinning out, atrophying, corroding, becoming a spectre of her previous Self. In her letters she wrote she had become "the rag of a Ba" ('Ba' being a name used by her family to address her), sometimes dragging behind a reverie (one variation of which was united Italy), barely able to recover from protracted spells of illness (BC-25 2017: #4144, 4 Mar [1858], pp. 57-60; BC-26 2019: #4464, 10 Aug 1859, pp. 245-247; BC-27 2020: [10 Feb 1860], pp. 179-182; BC-29 2023: [18 May 1861], pp. 128-130). Sincere and unique, the perception of self-disappearance could be acknowledged as an emblem of the nineteenth-century woman poet. Betwixt and between, this feeling of self-loss was at once longed for and kept at a distance. Karlin has spoken of "frailty and plaintive lingering" (connected with symptomatic vagrancy and attention-seeking) as part of the creative woman's "affirmation", expressed, for instance, as a bird's mournful chirping in poetry (Karlin 2013: 49-50). Blankness, delicacy of frame, and a sense of finality told apart, J. H. Ingram believed, Barrett Browning's final months of life, when she was "sick at heart and bodily ill" (Ingram 2017: 144, 147; original publication 1888). The morbidity, "cynicism" and "bitterness" of her verses was, ultimately, to be identified with her feeling of uselessness, attributable to her father's steady neglect of her emotional needs ("actually, she had been nothing to him"; Boaz 2010: 208-209, 214; original publication 1930). Treated as an invalid and self-invalidating, Elizabeth was "beginning to fold up and lay away, one by one, hear earthly garments" (Clarke 1935: 258, 261, 266-267). Her final collection of poems has been seen as her "own epitaph" (Forster 2004: 357, 369). With its insistence on "depletion", "exhaustion of expressivity", and "disparage[ment]", she was perceived to "address the cost of women's traditional poetics" (Chapman 2003: 280).

And yet she was very much alive. The poems of the collection in hand are feverishly dialogue-oriented. Phenomenological models of her own imagination, they declare a striving to preserve something greater than herself, something of the world before, as well as of life after, her. In 'Little Mattie' (1842, early draft), the child's death catalyses the adult speaker's

perception of time by setting an ultimate limit of comprehension not to be conquered. The guilt the adult experiences over the fact that she has survived (while the girl has died) allows one to regard this ballad as a self-exposing critique on the efficacy of faith and on purported responsibility. Denying an adult's right to be beneath the veil of the girl's own mourning mother who gets addressed, the lyrical speaker questions her own very self for "scolding" the girl: "You, her mother, with wet face, / Having had all in your case? // Just so young but yesternight, / Now she is as old as death. … Show me Michael with the sword / Rather than such angels, Lord!" (ll. 11-14, 76, 82-83). The perlocutionary vein of the poem works towards the erosion of the purpose of an adult's (a mother's) existence through language which gets defeated by death.[3] The Levinasian conscience-interdiction (or "Face") that the Other is, an emanation of whom the dead girl appears to be in this poem, is not "a numinous essence arousing fear and trembling," but "an absolute" carrying time (Levinas 1979: 215, 235):

> To be temporal is both to be for death and to still have time, to be against death. In the way the menace affects me in imminence resides my being implicated by the menace, and the essence of fear. It is a relation with an instance whose exceptional character is due not to the fact that it is at the threshold of nothingness or of a rebirth, but to the fact that, in life, it is the impossibility of every possibility.

Just such an impossibility opens the road to (self)recognition and motivates the pronominal dynamics (the skeletal usage of personal pronouns) of the narrative as a falsely observational self-exclusion that explodes in the performativity of the "I" in stanza VII in 'Little Mattie' (see also Ricoeur 2005: 19, 21, 95).

Intended for *The Keepsake*, 'My Heart and I' (1857) is an epiphanic revelation of a survivor's inconspicuousness, a tribute to art, and an epoché on time. Begging understanding from an unknown confidante, the poet initiates discourse out of loss, despite the indifference that the world shows for her:

> I.
> ENOUGH ! we're tired, my heart and I.
> We sit beside the headstone thus,
> And wish that name were carved for us.
> The moss reprints more tenderly

[3] Two other political poems of the same collection, 'Only a Curl' (1861), and 'Mother and Poet' (1861), extend the adult's self-identification as self-reproach over the death of a child.

The hard types of the mason's knife,
As heaven's sweet life renews earth's life
With which we're tired, my heart and I.

II.
You see we're tired, my heart and I.
We dealt with books, we trusted men,
And in our own blood drenched the pen,
… (ll. 1-10; see also ll. 15-21, 33-37, 43-49)

Removal and withdrawal from life emboss the identity of the speaker who contemplates a memorial she wishes were her own, imparting to her projected demise a doubly vivid face by way of the inclusion, on equal terms, of her own heart as a partner. Together, they narrate a life of their own (in the repeated epiphoric "my heart and I", completing each of the seven stanzas). She somehow slaughters her own future, dipping her pen into her own blood (betrayed by people) – by implying the imminence of death, and by suggesting the finale of the "I's" very own counterpart (the heart) which would experience the double death of physical termination and verbal suppression (ll. 15-18).

Abstract yet concrete, exodic-exilic, in 'The Best Thing in the World' (1842) the poet flakes off pieces of the world's harmony (the 'June-rose, the 'sweet south-wind', 'truth', 'light', 'memory', 'love'), glueing them to her own growing sense of imperfection, summarizing, in a prophetic final couplet, her philosophy of immediate connection with life: "What's the best thing in the world? / Something out of it, I think." (ll. 11-12). Directly, yet intangibly, she wishes to preserve something from life, with a terminus foreseeable, and in the negation of her own presence, throwing all else into relief against herself as blankness, vacancy, and feebleness. Strongly relational, the poem could also be seen to typify the Victorian woman's consensual position: nullity and intermediacy, between "the unspeakable and the all too familiar", the "signature of a silent abstraction" which simultaneously "commodi[fied] and sanctif[ied]" what Tricia Lootens has called "Poetess" (Lootens 2017: 3-4).

Recognition

A handful of poems (composed between 1842 and 1846) deal with adultery and the poet's attempts at recovery from the grief of neglect and seclusion. They offer a venue for the exploration of the emergence of narrative identity through the fear of self-revelation in discourse. In them one may not hope to find a promised reunion with a beloved; they do not

offer the "Soul Sleep" of the resurrectionist poetics of Christina Rossetti, for instance, where peace awaits the patient, blessed with "the … freedom to contemplate God without having to struggle against the temptations that beset the living" (George 2011: 21, 24-25). Rather, these poems could be taken to materialize a "young woman['s] querying the mind's paradoxical pleasure in representations of anguish" over the ways of the world (Stone 2024: 182-184). In some, the narrative is a mind's dialogue with itself on the topic of betrayal where the identity of the speaker gets exposed through the need to accept secondariness as one's allotted place or through a penitential desire to reverse time and correct one's neglect for a devoted lover, as in 'A False Step' (1862).

Barrett Browning had apprehensions about being known through stapling and stereotyping within social roles and models. There was an undercurrent: a drive to fulfil roles that would reward a lonesome, wandering spirit with the steadiness of social respect. In 'Void in Law' (1862) the poet assumes the balladic self of a mother mourning her unwedded solitude and identifying herself through her hapless babe, abandoned by the babe's father and irradiated by the hope of divine salvation only. What she could not help is avoid relating herself to both the child and her former lover, feeling responsible for her "dispossessed" babe's ruined happiness: "Two souls met upon thee, my sweet; / Two loves led thee out to the sun" (ll. 12, 64-65). Prominent for its usage of possessive pronouns (e.g. "my child", "my baby", "my knee", "my breast", etc.), this work is a sketch of a self-portrait. The poetical drama 'Lord Walter's Wife' (1859), once rejected for publication by W. M. Thackeray on account of impropriety, is an instance of a woman's fear of, and indignation with, conventional proportioning of identity: "If a man finds a woman too fair, he means simply adapted too much / To uses unlawful and fatal. The praise! – shall I thank you for such? // … // There! Look me in the face! – in the face! … Avoid us for fear we should cost you a scar – / You take us for harlots, I tell you, and not for the women we are" (ll. 29-30, 47-50). As in her early collection *An Essay on Mind, with Other Poems* (1826), one is presented with the dichotomy "the improvisatrice and the sexualized *femme fatale*" against the trio of "creativity, … danger, … and fragmentation" in nineteenth-century women's poetry (Avery 2025: 29). Barrett Browning's letters predate the above poem: "I do confess to the greatest horror of being caught, stuck through with a pin, & beautifully 'preserved' with other butterflies, & beetles, even in the album of Corinna in yellow silk – I detest that particular sort of victimization" (BC-18 2010: # 3173, 3 Mar [1853], pp. 347-350). The fluctuations of a woman's mind

and heart inform the perlocutionary poetics of 'May's Love' (1862) and 'Amy's Cruelty' (1857).

The fear of recognition as the guilt of a survivor features in 'A Song for the Ragged Schools of London' (1854) and 'De Profundis' (1860). Inspired by the Italian Risorgimento and prefiguring the social-protest tone of *Aurora Leigh* (1856), the former captures the hungry voices of destitute children forced to live in a callous, albeit financially prosperous, Victorian world. It is an adult's, mother's, and English national's self-deprecating confession, as well as an eye-opening investigation of the dialogic grain of an I-narrative which questions the speaker's right to be before "these others – children small, / Spilt like blots about the city;" "Begging, lying little rebels;" "Wicked children, with peaked chins, / And old foreheads! …"; "Fierce and ravenous, staring through / At the brown loaves of the baker" – "Our own babes cry in them all: Let us take them into pity." (ll. 44-45, 58, 65-66, 75-76, 127-128). The empathetic closure, which summons her "sisters" to commiserate and care for the starving, volumizes the tragedy of infant urban pauperism and the nonchalance of adults and of better-off mothers who, the poet admits with regret, she belongs to.

'De Profundis' is a song on the sorrow of recognition as the solitude of outliving. It cherishes God in a mourner's heart. The poem presents a kind of dwelling between actually experienced and wishful experiences, with the past extended over the present (in the variedly repeated – in the final line of each of the twenty-four stanzas – "my days go on") and into a Ricoeurian fusion of psychological time and physical time, chronicling diurnally the poet's sensibility through her repercussions of being the successor to dear people no longer there[4]. In this concise private poetical calendar of grief, each beloved person's demise could be a phenomenological candidate for an axial moment of counting time back and forth, before the loss and after it, as in stanza I, where a treasured "face" arises, and with it – the dawn, filling life with sense. When no more, the face steals light, leaving behind a retention of survived affliction (ll. 1-5, 26-30). The survivor, feeling "lizard-like" (ll. 66-70), lingering between *I*- and *You*-narrative, "heart-bare, heart-hungry, very poor" (l. 34), curses herself for possessing a mind. Each recollection, verbally expressible, denudes her identifiability through the debris of her presence after the departed. She wishes to reverse time, but her future seems to creep up on her past, blending the experienced and

[4] Elizabeth's sister, Henrietta, had passed away earlier in 1860, and her brother, Edward, had perished in a boating accident in the summer of 1840 (Donaldson et al. 2010: 50).

experienceable in a child's game, whereby reason gets suspended for the sake of a total immersion in impression:

> And having in thy life-depth thrown
> Being and suffering (which are one),
> As a child drops his pebble small
> Down some deep well, and hears it fall
> Smiling – so I. THY DAYS GO ON. (ll. 116-120)

Autobiographically, the above poem could also be perceived as an instance of subversion of self-referentiality, with the poet sharing her inability to endorse the "autobiographer's intentional act" of preserving memorable events by way of "verbaliz[ation]", since those events form "a gestalt of pastness" as "absen[ce]", undermining the representational potency of narrative as "the writer's present self-identity", following Louis A. Renza in *The Veto of the Imagination* (Renza 1977: 3-8).

Closing words

Last Poems by Elizabeth Barrett Browning spell out the disabling grief, incurable solitude, and irremediable loss felt by a survivor at the death of an identity-defining Other. The poet at once resuscitated, and departed from, the experiences and people she sought to preserve (Cf. Levinas 1979: 206). She seemed to fall apart, unable and unwilling to reassemble, trampling on her own integrity of mind, spilling out in images of frailty, insignificance, and unfulfilled social potential. Works like 'Where's Agnes?', 'Little Mattie', 'My Heart and I', 'A Song for the Ragged Schools of London', and 'De Profundis' are an ontological recital of her fear of failure, of falling short of a standard of motherhood, womanhood and adulthood; they reveal her responsivity to infant mortality. At the same time, phenomenologically, the poet somehow trembled at the thought of being discovered in her entirety, which would deprive her of an intellectual-emotional shield she implied a woman was entitled to ('Lord Walter's Wife'). In an unhealed world of woe, she struggled without a counterpart to see, and thus – see herself, for "in order to identify it is necessary to distinguish, and it is in distinguishing that we identify" (Ricoeur 2005: 25). Disconsolate, she advised her own heart to take the narrow "cubit-space" beneath "the turf unmown", to forget "how the days go on" – days in which, apophatically, she saw herself as "No bird …, to sing in June", fearing she would not be as good as the world deserved ('De Profundis', ll. 46, 56-60),

often awaited by no one at the other end of the tether to meet her countenance.

REFERENCES

Avery 2025: Fame, Embodiment and Sexuality in Nineteenth-Century Women's Poetry. // *Women's Writing*, Vol. 32, No. 1. Abingdon: Taylor & Francis, 2025, 25 – 43.

Barrett 1974: Barrett, E. Two Autobiographical Essays by Elizabeth Barrett. // *Browning Institute Studies*, Vol. 2, March. New York, NY: AMS Press, 1974, 119 – 134.

Boaz 2010: Boaz, L. S. *Elizabeth Barrett Browning*. London: Longmans, Green and CO: 2010.

BC-18 2010: *The Brownings' Correspondence*. Vol. 18 (February 1852–March 1853, Letters 3001–3173). Eds. Ph. Kelley, Sc. Lewis and Edward Hagan. Winfield, Kansas: Wedgestone Press, 2010.

BC-25 2017: *The Brownings' Correspondence*. Vol. 25 (January 1858–December 1858, Letters 4110–4302). Eds. Ph. Kelley. Ed. Hagan and L. M. Lewis. Winfield, Kansas: Wedgestone Press, 2017.

BC-26 2019: *The Brownings' Correspondence*. Vol. 26 (January 1859 – October 1859, Letters 4303 – 4504). Eds. Ph. Kelley. Ed. Hagan and L. M. Lewis. Winfield, Kansas: Wedgestone Press, 2019.

BC-27 2020: *The Brownings' Correspondence*. Vol. 27 (October 1859 – May 1860, Letters 4505 – 4667). Eds. Eds. Ph. Kelley. Ed. Hagan and L. M. Lewis. Winfield, Kansas: Wedgestone Press, 2020.

BC-29 2023: *The Brownings' Correspondence*. Vol. 29 (February 1861 – November 1861, Letters 4838 – 4993). Eds. Ph. Kelley and Edward Hagan. Winfield, Kansas: Wedgestone Press, 2023.

BC-30 2024: *The Brownings' Correspondence*. Vol. 30 (December 1861 – December 1863, Letters 4994 – 5307). Eds. Ph. Kelley and Edward Hagan. Winfield, Kansas: Wedgestone Press, 2024.

BC-31 2024: *The Brownings' Correspondence*. Vol. 31 (January 1864 – August 1865, Letters 5308 – 5633). Eds. Philip Kelley and Edward Hagan. Winfield, Kansas: Wedgestone Press, 2024.

Browning, ed. 1862: Browning, R. *Last Poems by Elizabeth Barrett Browning*. Ed. R. Browning, London: Chapman & Hall, 1862.

Chapman 2003: Chapman, A. "In our own blood drenched the pen": Italy and Sensibility in Elizabeth Barrett Browning's *Last Poems* (1862). // *Women's Writing*, Vol. 10, No. 2. Oxford: Routledge (Taylor &

Francis Group), 2003, 269 – 286.

Clarke 1935: Clarke, I. C. *Elizabeth Barrett Browning. A Portrait*. London: Hutchinson & CO, 1935.

Donaldson, ed. 2010: Donaldson, S. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. Vol. 5. Vol. eds. S. Donaldson, R. Patteson, M. Stone, B. Taylor. London: Pickering & Chatto, 2010.

Forster 2004: Forster, M., *Elizabeth Barrett Browning. A Biography*. London: Vintage, 2004.

George 2011: *The Pursuit of Divinity: Religious Faith and Fear in Late Victorian Women's Poetry.* Unpublished PhD Thesis. Duquesne University. <https://dsc.duq.edu/etd/575/>(15.11.2025).

Gilbert 2018: Gilbert, P. K. Dreadful: Aesthetic Fear in Victorian Reading. // *Fear in the Medical and Literary Imagination, Medieval to Modern. Dreadful Passions*. Ed. by D. McCann, C. McKechnie-Mason. London: Palgrave Macmillan, 2018, 79 – 99.

Horzum 2023: Horzum, Ş. Assertion of Female Poetics and Subversion of Mythical Pan in Elizabeth Barrett Browning's Selected Poems. // *Social Sciences Research Journal*, Vol. 12, No. 7. Istanbul: Denta Florya ADSM Limited Company, 2023, 843 – 851.

Ingram 2017: Ingram, J. H. *Elizabeth Barrett Browning. Biography*. Create Space Independent Publishers, 2017.

Karlin 2013: Karlin, D. *The Figure of the Singer.* Oxford: Oxford University Press, 2013.

Kelley & Hudson, eds. 1969: Kelley, Ph., Hudson, R. *Diary by E. B. B. The Unpublished Diary of Elizabeth Barrett Barrett, 1831 – 1832.* Eds. Philip Kelley and Ronald Hudson, Athens, Ohio: Ohio University Press, 1969.

Levinas 1979: Levinas, E. *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority.* Trans. Alphonso Lingis. The Hague/Boston/London: Martinus Nijhoff Publishers, 1979.

Lootens 2017: Lootens, T. *The Political Poetess. Victorian Femininity, Race, and the Legacy of Separate Spheres*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2017.

Markus 1995: Markus, J. *Dared and Done. The Marriage of Elizabeth Barrett and Robert Browning*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

Mitford 1855: Mitford, M. R. *Recollections of a Literary Life; or, Books, Places, and People.* New York: Harper & Brothers, Publishers, 1855.

Quirarte 2024: Quirarte, I. Water as Metaphors of Self-Discovery in Elizabeth Barrett Browning's *Aurora Leigh*. // *Australian Journal of*

Victorian Studies, Vol. 28, No. Sydney: Australasian Victorian Studies Association (AVSA), 2024, 65 – 84.

Quirarte-Ruvalcaba 2024: Quirarte-Ruvalcaba, I. The Lady on the Sofa: Revisiting Elizabeth Barrett Browning's Illness. // *Humanities*, Vol. 13, No. 94. Basel, Switzerland: MDPI (Multidisciplinary Digital Publishing Institute), 2024, 1 – 12.

Renza 1977: Renza L. The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography. // *New Literary History*, Vol. 9, No. 1 (Autumn). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977, 1 – 26.

Ricoeur 2005: Ricoeur, P. *The Course of Recognition*. Trans. David Pellauer. Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 2005.

Shuttleworth 2018: Shuttleworh, S. Fear, Phobia and the Victorian Psyche. // *Fear in the Medical and Literary Imagination, Medieval to Modern. Dreadful Passions*. Ed. by D. McCann, C. McKechnie-Mason. London: Palgrave Macmillan, 2018, 177 – 201.

Simonsen 1997: Simonsen, P. Elizabeth Barrett Browning's Redundant Women. // *Victorian Poetry*, Vol. 35, No. 4 (Winter). Morgantown: West Virginia University Press, 1997, 509 – 532.

Stone 2024: Stone, M. A Spirit of the Age: Elizabeth Barrett Browning's 1822–26 Notebook, Romantic Writers, and the Commonplace Book Tradition. // *Journal of Juvenilia Studies*, Vol. 6, No. 2. Edmonton: International Society for Literary Juvenilia (ISLJ), 2024, 182 – 211.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c189

THE SYMBOLIC PRESENCE OF THE MOTHER IN *THE HORSE-DEALER'S DAUGHTER* BY D. H. LAWRENCE

Tsvetelina Stoykova
Training Centre Raya London Ltd

tsvetelina.st@abv.bg

This paper focuses on David H. Lawrence's short story *The Horse-Dealer's Daughter*, providing an exploration of the way in which the symbolic presence of the mother influences the main character's life. To explore the topic, my study employs a hermeneutic interpretive method, drawing on Freud's psychoanalysis in *Family Romances* and Heidegger's existential philosophy in *Being and Time*. My purpose is not to propose a complete analysis of the work. Rather, my text draws on specific concepts in order to support my own line of thought.

Key words: D. H. Lawrence, Mabel Pervin, mother, symbol, death, love, life

The 20th century began with hope and full of new ideas, which spread in all spheres of social life: inter-personal relations, culture, literature, arts, psychology and philosophy. New order was established and the radical approach of the Modernist era showed people's rebellious attitude towards the old values, the corruption of society, the immorality and false apprehension of life. People's struggle for development and the rejection of the previous models marked the opening of the new epoch. Its major characteristics were urbanization and industrialization – processes which showed society's new way of perceiving the world. Artists experimented with numerous styles and techniques, and trends, e.g. Expressionism, Cubism, Dadaism, etc. They wanted to keep pace with all the artistic and technologic advances in the world. The wars and other problems of the era, such as disillusionment and the crisis of identity, led to an upheaval of the human spirit, revealing a strong desire for progress and change. Literature presented the individual with both their good sides and flaws of character. Their inward world was of utmost significance. The research paper *The Impact of The Modernist Movement on English*

Literature by Doctor Sujatha presents in detail the aim and significance of the changes which took place and the fact that society (and writers) wanted to escape from the Victorian and Romantic norms:

> Modernism brought itself as the idea of critiquing earlier literary traditions by making understandings in terms of subjectivity, individualized consciousness, and fragmented reality pointing toward a more authentic picture of human experience. […] Writers of the time would not go back to the traditions of the past, especially the endless narrative of optimism and idealism projected by the Victorian and Romantic writers, but dared into the new realms of innovation, fragmentation, and experimentation in form and content. Modernism, in fact, aimed at decoding the intricacies of human life and held up a rather stark and ruthless mirror to the wide range of alienation, disillusionment, and disintegration of values that characterize the wonder of the modern world.
>
> (Sujatha 2025: 414 – 415)

Therefore, the period appears to be thought-provoking and conflicting, and this could be rendered to all the factors and occurrences which were taking place.

The Modernist period[1] is thought to have emerged at the very end of the 19th century, gained its momentum in the early 20th century and lasted roughly till the mid-20th century. Despite the difficulties which Britain had to face at the end of the 1920s, people managed to sustain their ambitions. Many authors reflected this desire in their literary pieces. As Allegretti proposes, Modernism is "[…] a difficult term to define, but at its most basic, it was [a] […] **movement in literature and art that sought to break away from ordinary social values, commercialism, and the "genteel" literary tradition** that preceded it [emphasis added]". Therefore, writers and artists presented life as it should be and the way they saw it, challenging certain old literary conventions, and quite often the main characters of the pieces were working class people, because they comprised the greater part of society. Novelists and poets allowed themselves to use symbols, feelings, and depictions of the inner life of their characters. Fiction's focus shifted from the man in his social surroundings to man as an individual. Very often the juxtaposition between people of different social class and their inter-personal relations is the central issue of numerous literary works from the period. Symbolism is vital, because

[1] For further explanation about the Modernist period, see Raymond Williams' work *When Was Modernism?* (1987). Although he proposes approximate temporal boundaries for Modernism, he resists strict periodization as he finds that the period is bound to specific historical contexts.

symbols allow and even invite the readers to participate intellectually in the texts. What is more they reflect people's struggles and convey meanings which undoubtedly could be said directly, but through symbols a shared culture which presents the era is created.

Some of the authors who use symbols in their pieces are T. S. Eliot, Virginia Woolf, W. B. Yeats, D. H. Lawrence, etc. Many of the works are predominated by pessimistic mood and alienation from society. Estrangement from the others and the world, and setting the self as an outcast is the theme in Lawrence's short story *The Horse-Dealer's Daughter* (the main topic of the present text), which examines Mabel Pervin's struggles to reconnect with life. The author David Lawrence is one of the most prominent figures of English Modernism. His life, marked by the vicissitudes of fortune, shaped the literary figure we know today. He explores the motifs behind his characters' behavior. Their psychological being[2] is of primary significance, as it is what drives them towards certain actions: "The notion of the invention of concepts sits well with Lawrence's view that only with the help of philosophy would the novel acquire the 'courage' to tackle new propositions whilst avoiding the pitfalls of abstraction" (Wallace 2020: 136 – 137). These few lines outline the author's writing, claiming that philosophy and psychology are essential for him and his writing. In addition, Lawrence explores human nature through frank discussion of (im)morality, sex, class belonging, etc. Often Life and Death emerge as one inseparable whole. His story clearly presents this whole through the character of Mabel Pervin and her conflicted being.

Lawrence's narrative style, being marked by deep exploration of his characters' inner life and the recurring tension between death and life, provide the basis for approaching Lawrence's text. Symbols play a leading role in the text. They are connected with each other; they make the reader anticipate certain actions of the plot and guide the interpretation of the characters' psychological unfolding. Later in the paper, I propose a brief commentary on the major symbols in the story: the selling of the horses, the house, the water (river), the naked body (the change of the soaked clothes), the fire, Dr. Fergusson and of course the symbolism of the missing mother.

[2] For further discussion how Lawrence implies psychological and philosophical concepts into his fiction see *Unclamping "Philosophy"* in D. H. Lawrence by Jeff Wallace. My aim here is to draw a connection between Lawrence's exploration of being and his engagement with philosophy, as I consider these two concepts intertwined. Wallace's quotation proposed above explains the idea that the author incorporates philosophical reflections into his works, especially in terms of psychological experience, allowing his works to resonate with modernist experimentation.

The image of the mother figure in David Lawrence's literary pieces varies in presentation, development, and influence upon others.

The Horse-Dealer's Daughter's plotline follows the life of Mabel Pervin, whose mother died; her father remarried, got bankrupt and eventually also died, leaving his five children orphans and in a huge debt. The narrator presents their situation vividly, using words which make the reader feel the frightening and even disastrous life they are forced to live: "They were all frightened at the collapse of their lives, and the sense of disaster in which they were involved left them no inner freedom" (Lawrence 1922: 226). The tragedy was enormous, and it left no ground for bright future to the four people. They had to sell the horses and to find their way in life. Symbolically, the selling of the animals means the disintegration of the family. The horse could be connected with freedom, energy and life, and the act of parting with them signifies the loss of hope for the future. This family disruption is evident in Mabel's brothers' behavior towards her. The three men disregard her by calling her a "bull-dog" (Lawrence 1922: 225) and not showing any respect for her at all. Mabel is offered to either live with another sibling of theirs, called Lucy, or to train for a nurse, but she provides no answer. The fact that the girl is marginalized by her brothers before the death of their parents transforms her into an outcast, who has to find a way to live on her own. Although the text does not state that marginalization clearly, it is implied that it does not emerge suddenly after the parents' death. Mabel's position in the family has always been gendered and subordinate. She has always been the one keeping the household functioning. In the opening of the story, the brothers dismiss Mabel and do not show any emotional connection with her. Her brother's disinterested and even disdainful attitude shows that she has always been seen as an encumbrance: "Without listening for an answer, he turned aside, worked a grain of tobacco to the tip of his tongue, and spat it out" (Lawrence 1922: 225). This quotation suggests that the daughter is perceived as part of the domestic life and not as an independent human being. The family has always relied on her labor, and now that it is time for important decisions (i.e. what path in life each of them would take), the brothers try to decide her future themselves. In this period women were regarded as subordinate to men and their choices were limited[3]. Everyday

[3] For further information on the understanding that women were considered subordinate to men, see Chapter Marriage "Part III: The Lot of a Woman Under the Rule of Man" in Mona Caird's book *The Morality of Marriage, and Other Essays on the Status and Destiny of Woman*. In this part the author suggests that this perception has its roots in early social structures.

life in Modernist Britain proves this: women were excluded from public and political discourse (until 1918 most British women were denied the right to vote) and those who tried to express their opinion and views publicly, were labeled immoral. What is more, they were expected to marry and to take care of their families. Mona Caird examines the relations between a man and a woman, and openly speaks about marriage. *Part IV: A Moral Renaissance* from Chapter *Marriage* in her book "The Morality of Marriage, and Other Essays on the Status and Destiny of Woman" depicts the fate and life of girls if and if not they get married:

> We cannot expect [...] every woman to be a dauntless heroine, and to choose a hard and thorny path [...] when the pressure of public opinion urges strongly in that direction. A few braver natures will resist [...] They [...] [the people] blame the unfortunate girls whose horizon is as limited as their opportunities [...] whose very right and wrong, just and unjust, are chosen for them. [...] This idea that the wife should subordinate her dominant interests is perhaps one of the most frequent causes of coulourless and monotonous homes. [...] On the other hand, if a woman remains single, her lot, under present social conditions, is often a very sad one.
>
> (Caird 1897: 100 – 102)

Although the episode from Lawrence's story illustrated above does not comment on a marital relation, it could be connected with Caird's viewpoint as it suggests that women were thought inferior to men and dependent on them. Later in the current paper I examine the theory of social determinism as it was influential for people's life.

There is one paragraph which describes both the decline of the family's social status and Mabel's understanding of it:

> For months, Mabel had been servantless in the big house, keeping the home together in penury for her ineffectual brothers. She had kept house for ten years. But previously, it was with unstinted means. Then, however brutal and coarse everything was, the sense of money had kept her proud, confident. The men might be foul-mouthed […] But so long as there was money, the girl felt herself established, and brutally proud, reserved. […] She would follow her own way just the same. She would always hold the keys of her own situation. […] Why should she answer anybody? It was enough that this was the end, and there was no way out. She need not pass any more darkly along the main street of the small town, avoiding every eye. She need not demean herself any more, going into the shops and buying the cheapest food.
>
> (Lawrence 1922: 233 – 234)

That is to say that Mabel had some pride due to their social status, but after the family's deterioration, she becomes more and more sullen. The symbol of the house is significant because it illustrates the Pervins: the family lived in it when they were all together and they were happy but after the tragic events of the bankruptcy and the two deaths of the parents, the house is no longer a cozy and warm place, but depicts social decline, family disintegration and emotional confinement. It could be said that this house appears as a cage for Mabel, because of the degradation of her social status. It is possible that currently the brothers are worried about the woman's positioning in life after the tragic events, but because of their behavior towards her, she mistrusts them:

> Well, what in the name of fortune are you going to do? Say what you mean to do," cried Fred Henry, with futile intensity. But she only averted her head, and continued her work. She folded the white table-cloth, and put on the chenille cloth.
>
> (Lawrence 1922: 232)

Mabel feels socially displaced. The trauma she undergoes leads to a crisis of self-worth. She is in a depressive state. [4]In his evaluation, *Masterpieces of British Modernism* (2006), Miller explains:

> […] Themes commonly found in Modernist literature feature an exploration of the **consciousness of the individual**. The Modernists believed that truth could no longer be found in the organization of family and society based on the authority of the father or a select male few. As a result, these writers explored the psychological interior of characters struggling to make sense of the **disrupted world** around them. From interiority, one moves logically to the theme of the **alienated** individual so commonly found in Modernist literature [emphasis added].
>
> (Miller 2006: 6)

Here, the word of utmost significance is "alienated". It perfectly relates to Mabel's humble persona. Even the doctor – Jack Ferguson (who later becomes her savior) in the beginning of the story seems as if unaware of her presence in the room:

> At this point Mabel rose from the table, and they all seemed to become aware of her existence. She began putting the dishes together. The young doctor looked at her, but did not address her. He had not greeted her. She went out of the room with the tray, her face impassive and unchanged.
>
> (Lawrence 1922: 230 – 231)

[4] For further explanation on the state of depression, following a beloved person's loss, see *Mourning and Melancholia* by Sigmund Freud (1917).

This episode illustrates the position assigned to women in the society of the period, as pre-outlined and reinforced by the male figures [5]– Mabel is confined to housework and the silent care of the family. The narrative invites the reader to speculate about the exact inner motifs which made Miss Pervin so somber and withdrawn. On the one hand, her condition might be attributed to her brothers' neglectful behavior, and the family's financial and social decline, but on the other hand there are the deaths of the parents. First, her mother passes away, and it appears as the central event of the story, which plays a decisive role in shaping her psychological state. Her father marries a second time but later when he dies, what remains is a huge debt. Mabel loses her sense of security within the family; she stops having associates and becomes isolated. She is bereft of hope and emotional anchors, which intensifies her depressive condition. The following quotation illustrates life before and after the family's deterioration:

> But the stables were empty. Joseph Pervin, the father of the family, had been a man of no education, who had become a fairly large horse dealer. The stables had been full of horses, there was a great turmoil and come-and-go of horses and of dealers and grooms. Then the kitchen was full of servants. But of late things had declined. The old man had married a second time, to retrieve his fortunes. Now he was dead and everything was gone to the dogs, there was nothing but debt and threatening.
>
> (Lawrence 1922: 233)

The presence of death foreshadows the psychological crisis. Although Mabel is presented as a proud lady, she stops being social. The two pillars of the home are gone for good. There is no one to unite the family. The death of a parent as a tragic event in one's life marks psychological changes in the characters' being. We may distinguish certain Freudian ideas here: in his *Family Romances* Freud states that the parents are the two figures of utmost significance in one's life: "For a small child his parents are at first the only authority and the source of all belief. The child's most intense and most momentous wish during these early years is to be like his parents (that is, the parent of his own sex) and to be big like his father and mother" (Freud 1959: 237). In our case, it appears that Mabel has taken the mother's role of managing the household, but after her

[5] For further understanding on gender roles, see Marva Milo's *The Freewoman: Feminism, Dialogism and Women's Education*, where she analyses the periodical of the same name, criticizing conventional gender roles and the marginalization of women (both by society and by men). The word 'feminist' appears for the first time in it and the Suffragettes' movement is outlined. The articles in the periodical evoked debates and challenged social norms.

father's death, the family was disrupted and the role was taken from her. Traditionally a mother is the person who gives the family emotional security. While she is never directly depicted in the narrative, it is implied that before her death she was the figure who held the family together. The mother symbolizes unconditional love and attachment, energy and life. After the tragic loss, the household rapidly disintegrates: the brothers are busy with their own affairs, the father marries again, and Mabel is left alone in this male-dominated world. She is fragile and vulnerable and experiences a psychic void which later culminates in her attempt to commit suicide. William James in his *Principles of Psychology Volume I* (2007) ("The Consciousness of Self") also proposes a view on the parent-child bond: "[…] our immediate family is a part of ourselves. Our father and mother, our wife and babes, are bone of our bone and flesh of our flesh. When they die, a part of our very selves is gone" (1890: 292 – 293). Through this quotation he illustrates the idea that the relation mentioned is a fundamental component of one's self. In Lawrence's short story misbehavior and disrespect start ruling people's relations: "It is evident that the Pervin brothers tend to disregard women in general. They treat women as if they are inferior to men and demonstrate this through their language and actions" (Jacobs 2015). In early 20th century Britain, society pre-outlined women's life. The Pervin brothers are an example of a social system which placed women as subservient to the male authority; women were given no social and personal freedom. The quotation above mentioned not only illustrates the Pervin brothers' attitude towards women, but also implies one significant idea, i.e. the idea of **social determinism**[6], which is characteristic of Modernism [emphasis added]. This is the belief that an individual's identity, choices, behavior, etc. are determined – or constrained, by society, rather than by free will. Social expectations are powerful and oppressive. The individuals are trapped by social position or decline, they do not have much social mobility; women are constrained by people's expectations of tackling domestic chores, and in many of the cases are physically and emotionally dependent on men. Due to these

[6] For better understanding of the concept of determinism see Vladimir Marko's article *Determinisms* (2016), in which he defines a few types, pointing out the key features of all of them. Social determinism is the focus of *The Problem of Determinism: A Sociological Solution* by Peter Razzell, where the author proposes the term *moral self* which addresses the social norms and expectation which a character faces and the term *free will*, which is guided (but according to the author not restricted) by determinism. Razzell proposes a possible sociological solution to the problem, stating that social determinism and free will may coexist.

reasons people often suffer emotional breakdown, alienation and psychological crisis. This concept is discernible in the short story *Odour of Chrysanthemums* by Lawrence, in which working-class life and industrial labor shape people's lives and the personal views are neglected. This story may serve as an analogy to *The Horse-Dealer's Daughter* in a few ways: both stories discuss social determinism; they use trauma and loss in order to describe the inner life of a person and both protagonists face existential crises. Mrs Bates is presented by her role as a miner's life and is restrained by poverty and disappointment from her life and her husband. The story suggests that marriage is socially conditioned and not always driven by intimacy and attachment:

> It is a scandalous thing as a man can't even come home to his dinner! […] There had been nothing between them, and yet they had come together, exchanging their nakedness repeatedly. Each time he had taken her, they had been two isolated beings, far apart as now. […] He and she were only channels through which life had flowed to issue in the children. She was a mother—but how awful she knew it now to have been a wife. And he, dead now, how awful he must have felt it to be a husband. She felt that in the next world he would be a stranger to her.
>
> (Lawrence 1922: pp. 9, 23, 24)

Society expected people to get married, to have children and to work. Free will was underrated by society. Modernist literature aimed to show people's desire to express this free will and the fact that doing so was demanding. Consequently, it is vital to notice that literature from that period emerged in tension with social determinism – i.e. society tried to shape a person's life, but in many cases the person tried to express their will and in this way the search for the self is not presented optimistically. In order to illustrate my thoughts, I would like to give examples from the two stories by Lawrence: in *The Horse-Dealer's Daughter* Mabel is alienated, goes through psychological crisis, and in her attempt to free herself from the socially determined existence and to come closer to her dead mother, she attempts suicide. This act of hers is ambiguous because on the one hand it could be interpreted as a desperate effort to escape from reality and social norms, which do not allow her autonomy, but on the other hand this step of tragic assertion of selfhood represents the limits of free will in a world, in which social constraints dominate. The story *Odour of Chrysanthemums* proposes a similar viewpoint: the text suggests that Elizabeth Bates is emotionally dissatisfied in her marriage and lives under strict social and gender norms. Even after her husband's death she performs an act of duty by tending for the dead body not out of intimacy

but of female responsibility which seems to be so deeply embedded in her psyche that she finds herself compelled to do it. In moments of contact with Mr Walter's corpse she experiences instants of self-awareness and emotional realization, but this awareness does not free her from her duties, which illustrates Lawrence's idea that social determinism dominates individualism and free choice.

Mabel's brothers' attitude towards her is another example of the social expectations of male authority and dominance in that period. Their behavior is a product of cultural norms and it seems to intensify Mabel's oppression in the family. Her mother's demise (and later the disruption of the family, following the father's death) left her in an existential emptiness. As Cohen explains it in the Introduction to *Humanism of the Other* (2003) "suffering and dying are not private affairs but solicit the concern of the human community, calling for aid and compassion […]" (Levinas 2003: xxxiii). This means that suffering and dying are not purely private occurrences, but they demand attention and responsibility from the others. Therefore, the sense of compassion is largely absent in *The Horse-Dealer's Daughter*, because the narrative centers on the missing maternal figure. Traditionally, she is not only the biological parent, but also a caregiver, who is responsible for emotional nurturing and physical closeness and I consider that this is not applicable only when the children are infants, but even in their early adulthood (as is Mabel's case), because the bond with a mother is foundational and could never be entirely dissolved. Freud examines this bond by implying that a complete separation from a parent is impossible:

> The liberation of an individual, as he grows up, from the authority of his parents is one of the most necessary though one of the most painful results brought about by the course of his development. It is quite essential that liberation should occur and it may be presumed that it has been to some extent achieved by everyone who has reached a normal state.
>
> (Freud 1959: 237)

Mabel's crisis following her mother's death supports the idea that a separation between the two was not and cannot be completed.

I consider that the protagonist's life is life TOWARDS death. Mabel Pervin gathers her courage and tries to become one whole with her mother by attempting to drown herself in the river. The main character is overcome by despair and Mabel finds no other solution but to take her own life. Mabel starts visiting the grave often, and symbolically it could mean her (un-) conscious will to become one whole with it. In the following quotation from *Being and Time* Martin Heidegger argues that our existence is always intertwined with the awareness of death. Death is part of our

being: "Death is a possibility-of-Being which Dasein itself has to take over in every case. With death, Dasein stands before itself in its ownmost potentiality – for – Being. […] Death is the possibility of the absolute impossibility of Dasein[7]. […] If Dasein exists, it has already been thrown into this possibility" (1962: 194 – 295). Death is the ultimate limit of one's existence; when witnessing somebody's death, we experience only their absence (as in Mabel's case) but not their dying. This is a key point which Heidegger examines, i.e. the fact that we cannot understand what death means only by looking at other people die, because death belongs to one's own existence as Dasein.

> Thus from the kind of Being which Dasein possesses as Being with one another, we might draw the fairly obvious information that when the Dasein of Others has come to an end, it might be chosen as a substitute theme for our analysis of Dasein's totality. […] Even the Dasein of Others, when it has reached its wholeness in death, is no-longer-Dasein […]. Does not dying mean going-out-of-the-world, and losing one's Being-in-the world? Yet when someone has died, his Being-no-longer-in-the-world (if we understand it in an extreme way) is still a Being, but in the sense of the Being-just-present-at-hand-and-no-more of a corporeal Thing which we encounter. In the dying of the Other we can experience […] the change-over of an entity from Dasein's kind of Being (or life) to no-longer-Dasein.
>
> (Heidegger 1962: 281)

This quotation supports the idea that witnessing death only gives us some absence but not a full understanding of death itself. Lawrence's text illustrates Heidegger's analysis because the maternal figure does not appear as a living human being but is presented as absence, which structures the household.

The emotional crisis which Mabel goes through is also suggested through the use of other symbols in the text. The symbol of the river is vital and one of the most powerful in the story because of its twofold meaning. On the one hand, the stillness of the water symbolizes the doomed life and mirrors the girl's emotional stagnation. Mabel wants to dive in it: "She thought of nobody, not even of herself. Mindless and persistent, she seemed in a sort of ecstasy to be coming nearer to her fulfillment, her own glorification, approaching her dead mother, who was glorified" (Lawrence 1922: 234). This act of delving into the water is an

[7] *Dasein*, in the ontology and metaphysics of the German existentialist philosopher Martin Heidegger (1889–1976), the form of *Being* or existence of the human individual" (The Editors of Encyclopaedia Britannica, n.d.).

act of regression and returning to the maternal womb, where one feels safe and united. On the other hand, the river symbolizes the cleaning power of water: the rebirth of the person's mind and new understanding of the world. When Mabel dives into it and the doctor follows her, they do not realize that this is their purification and unification. Lawrence describes the river as "dead water" (1922: 238), and the reader could grasp the implied juxtaposition of life vs. death: "Despite his use of morbidity in his expressions, the pond actually symbolizes the major conversion for Mabel and is a key to her empowered being. All features to his writing provide a more vivid image of Mabel's mental and emotional transition" (Jacobs 2015). These words aim to present the transformation which the protagonist undergoes. Therefore water is assumed as a liminal space between life and death; it is a threshold which also embodies strength, cleanliness and new wisdom. The pond is that place, where social status is not of any importance and boundaries are blurred: there people behave like human beings, and that is why Dr. Jack Fergusson acts instinctively and decides to intervene so that to save Mabel's life:

> He followed her minutely as she moved, direct and intent […] straight down the field towards the pond. […] She never raised her head. Then she waded slowly into the water. […] Then he could see her no more in the dusk of the dead afternoon.
> "There!" he exclaimed. "Would you believe it?" And he hastened straight down, running over the wet, soddened fields […]. He slowly ventured into the pond. […] Then he looked at the water. She had risen near him. He grasped her clothing, and drawing her nearer, turned to take his way to land again. […] He laid her down on the bank. […] He made the water come from her mouth […]. The house was empty. But **the fire was burning** in the grate. […] He ran upstairs, took blankets from a bed, and put them before **the fire to warm.** Then he removed her saturated, earthy-smelling clothing, rubbed her dry with a towel, and wrapped her **naked** in the blankets [emphasis added].
>
> (Lawrence 1922: 237 – 240)

This paragraph emphasizes some of the most significant moments in the narrative. Dr. Fergusson is an embodiment of life and conscious vitality. His presence cannot be described as an entire solution to the protagonist's emotional crisis, but he manages save her. Mabel suddenly becomes aware of her own vulnerability. The experience of being near-death makes her realize the seriousness of her action and restores her self-awareness.

Lawrence uses two more pivotal symbols which help him articulate Mabel's psychological renewal, i.e. fire and nakedness. Fire symbolizes

vitality, never ending hope and home (I used the word *home* as a reference to Dr. Fergusson's personage as well, because later in the text the reader understands that he is not only a savior, but also becomes an object of affection for the lady). The naked body symbolizes cleanliness and rebirth. It signifies psychological exposure and vulnerability in front of the other. Mabel's nakedness, her mentality and true (or rather new) self signify that she is already a new human being. This transformation culminates when doctor Ferguson rescues her, and although she is a bit confused in the beginning, she states her love towards him, as if "forcing" him to love her in return. The salvation of the body is the first step of the process of her psyche's change and purification. Mabel is motivated to live again: "You love me," she murmured, in strange transport, yearning and triumphant and confident. "You love me. I know you love me, I know" (Lawrence 1922: 242). The very idea of "love" indicates that she has already found some meaning in life. Despite being a bit puzzled by these words, the repetition of Mabel's own phrase "you love me" seems to assure the doctor in his feelings; the rescue appears to trigger Jack's belated recognition of feelings towards the girl. This sudden emotional awakening might be interpreted through Levinas's philosophy of the other: Mabel's suffering evokes the doctor's ethical attention. From a Levinasian perspective, suffering is not a private affair but something which engages community and in our case it stirs an emotional response towards the woman. The narrative shows that ethical responsibility and emotional attachment intertwine. The story suggests that change is possible. Therefore the symbol of the mother appears as both annihilation and a reconstruction of self.

Lawrence is an author who understands human psyche and shows it through his characters' development. *The Horse-Dealer's Daughter* aims to teach us that the loss of maternal attachment leaves the protagonist without an emotional anchor, leading to her psychological crisis, while simultaneously creating her emotional awakening. The short story also explores the gender-based constraints and the existential crisis individuals go through. As a contrast to the all-giving mother's figure in the story discussed, the work *Daughters of the Vicar* presents one missing mother figure. Despite being still alive, the mother represents physical withdrawal. She becomes an invalid after an illness, and the family has to do their best in order to earn their living. The focus is on the two sisters, Louisa and Mary, who are illustrated as stout women (in contrast to Mabel Pervin's persona), who follow two different paths in love. Another literary piece by Lawrence interprets motherhood as well: in one of his most popular novels *Sons and Lovers*, this figure exerts enormous influence upon the children's

lives (especially on Paul). Yet, in the novel after Mrs Morel's death, Paul faces a decisive moment regarding his future life. He chooses life and not emotional annihilation, which is depicted by his act of walking towards the lights of the town. Paul's inner conflict is not fully resolved; he is not totally independent after his mother's dying, but he decides to seek his own future. It is evident that the theme of death and love and affection towards the mother are highly significant in literature and Lawrence masterfully explores them, by mingling them in other more complex psychological and social issues, which makes them truly compelling.

A further investigation of the story is possible through an analysis of inter-personal relations. *The Horse-Dealer's Daughter* and *Sons and Lovers* could serve as core texts of a comparative analysis, proposing an investigation of Lawrence's treatment of intimacy and love.

REFERENCES

Allegretti: Allegretti, C. *British Modernism*. Eastern Connecticut State University. <www.easternct.edu/speichera/understanding-literary-history-all/british-modernism.html> (10.08.2025).

Caird 1897: Caird, M. Chapter Marriage. Part IV: A Moral Renaissance. // *The Morality of Marriage, and Other Essays on the Status and Destiny of Woman.* London: George Redway, 1897, 100 – 102.

Levinas 2003: Levinas E. *Humanism of the Other*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003.

Freud 1959: Freud, S. Family Romances. // *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* Ed by J. Strachey. London: Hogarth Press & Institute of Psycho-Analysis, 1959, vol. IX: 235 – 242.

Heidegger 1962: Heidegger, M. *Being and Time*. Todtnauberg in Baden, Black Forest: Blackwell Publishers, 1962.

Jacobs 2015: Jacobs, A. A Woman's Movement – A feminist and psychological assessment of 'The Horse-Dealer's Daughter'. // *World Literature*, 2015. <www.medium.com/world-literature/a-woman-s-movement-9cc4460c1a4f > (11.08.2025).

James 2007: James, W**.** Chapter X – The Consciousness of Self. // *The Principles of Psychology Volume I.* New York: Cosimo, Inc., 2007, 291 – 401.

Lawrence 1911: Lawrence, D. H., *Odour of Chrysanthemums*. Alice and Books, 1911. < www.aliceandbooks.com > (09.12.2025).

Lawrence 1922: Lawrence, D. H. The Horse-Dealer's Daughter. // *England My England And Other Stories*. New York: Thomas Seltzer Inc., 1922, 225 – 249.

Marko 2016: Marko, V. Determinisms. // *Belgrade Philosophical Annual*, vol. XXIX. Belgrade: Institute for Philosophy at the University of Belgrade, 2016, 115 – 141.

Miller 2006: Miller, A. M. *Masterpieces of British Modernism*. London: Greenwood Press, 2006.

Sujatha 2025: Sujatha, P. The Impact of The Modernist Movement on English Literature. // *International Journal of Research – Granthaaalayah*. March 2025, 413 – 420. < https://www.granthaalayahpublication.org/journals/granthaalayah/article/view/6069/5831> (10.05.2025).

Wallace 2020: Wallace, J. Unclamping "Philosophy" in D. H. Lawrence. // *Journal of D. H. Lawrence Studies*. Ed. by A. Harrison. Eastwood: D. H. Lawrence Society of Great Britain, 2020, 125 – 139.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c204

THE FRANKENSTEIN COMPLEX WITH A BULGARIAN TWIST

Vitana Kostadinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

vitana@uni-plovdiv.bg

This paper traces the path from Mary Shelley's *Frankenstein* to artificial intelligence via Arthur C. Clarke's short story "Dial *F* for Frankenstein", in order to shed some light on the initial Bulgarian literary reception of the myth before the novel was translated in this country. It turns out that today's shortcut between Frankenstein and artificial intelligence was planted in the local context with the introduction of the Frankenstein complex, prior to introducing Shelley's protagonist. The reception framework was informed by science fiction, but also by the link between industry, on the one hand, and developments in technology, on the other.

Key words: *Frankenstein*, Arthur C. Clarke, Hitchcock, sci-fi, translation

Arthur C. Clarke's short story "Dial *F* for Frankenstein" is fascinating both in terms of text and context. It points towards telephone communications, dialling numbers with a rotary phone, and the use of letters to translate numerical place codes after the switch from operators to automatic dialling. In the USA, the first three digits of the seven-digit telephone number, which corresponded to the exchange, were translated into the first three letters of the name of that exchange; all-numerical dialling did not become the standard until the 1960s (Mercier 2023). In the UK, the Subscriber Trunk Dialling, which allowed subscribers to make long-distance calls directly, without an operator's assistance, was introduced in 1958; letter combinations corresponded to actual place names as a mnemonic for remembering telephone numbers (Horne, Emerson 2022; UK Telephone History 2025). The first telephone satellite, capable of relaying calls and images across the Atlantic, was launched from Cape Canaveral on 10 July 1962 and "could carry 600 voice calls and

one black-and-white TV channel from an elliptical orbit" (Satellite Spy 2012). These technological developments were the background for Clarke's "Dial *F* for Frankenstein", initially published in 1963. The short story featured in *Playboy* magazine in January 1965 and was later included in a *Playboy* collection of literary texts. The title echoed a 1952 play written by Frederick Knott and a hit on Broadway, "Dial *M* for Murder", made famous by Hitchcock's screen adaptation of the same name in 1954. It is also a nod to the title of what is widely considered the first sci-fi text, Mary Shelley's *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818).

The narrative time of "Dial *F* for Frankenstein" is set in 1975, a decade into the future, and the story begins with all the phones around the world ringing at the same time. But when people answer the call, there is no one at the other end of the line. We are then told that a telecom satellite was launched a couple of hours before the malfunction and are taken to the cafeteria of the post-office research centre the day after. The engineers discuss the incident and one of them verbalises the hypothesis that, with the satellite launch, the telephone connections have become centralised and the system is very much like the human brain. This birth of a mechanical consciousness is gradually substantiated by accumulating evidence such as flickering lights, bank statement errors, airports closing down, traffic chaos, the silencing of the radio, jumbled newspaper pages, an explosion… The implication is that humanity has lost control over its creation.

This latter message explains the reference to *Frankenstein*. There are various interpretations of Mary Shelley's novel: the protagonist is seen as playing God, being involved in procreating without a woman, mismanaging the dynamics of parenthood, or rejecting otherness; the author herself may have been testing Locke's empiricism formula, questioning the Romantic ideals of the poets in her immediate circle, or putting together a cautionary tale along the lines of the Promethean myth. Whatever the nuances of the Frankenstein interpretations, however, the loss of control over the creature is at the heart of the metaphorical afterlives of the name. One wonders how the loss of control may have come about… In Hitchcock's screen adaptation "Dial *M* for Murder", a conversation between two of the characters elaborates on the discrepancy between the ideas in the mind of the creator and the way they actually pan out in the real world. One of the interlocutors is Mark, who writes detective fiction: he believes he can plan the perfect murder on paper but would not be able to follow it through because "in stories things turn out the way the author wants them, and in real life they don't" (Hitchcock 1954). The other interlocutor, Tony Wendice, has been planning the murder of his wife and believes he has devised the perfect plan. Needless to say, the

execution is a far cry from the intended result. The loss of control over the plan is not something the viewers are worried about as they are more likely to sympathise with the potential victim than with her murderer. When it comes to *Frankenstein* though, humanity recognises itself in the creator rather than in the creation, and the loss of control poses a threat.

In Mary Shelley's novel, Frankenstein finds out that he has lost control when he becomes convinced that the murderer of his brother William is none other than "the wretch, the filthy dæmon" to whom he has given life (Shelley 2017: 58). At the beginning of his project, he thought he was going to be revered by a new race: "A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs" (Shelley 2017: 37). Of course, children are not grateful just because we expect them to be: in the best of scenarios it is the investment of care and upbringing that pays off. Frankenstein, as we are very much aware, is not prepared to make such an investment: he leaves his creation to its own devices. The violence it uses paints the picture of lack of control. Ironically, the actual evidence is not as persuasive to Victor as is his own thought experiment. When his creature asks him for a female partner, he starts putting a female body together, and then pauses to think:

> Even if they were to leave Europe, and inhabit the deserts of the new world, yet one of the first results of those sympathies for which the dæmon thirsted would be children, and a race of devils would be propagated upon the earth who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror. … I shuddered to think that future ages might curse me as their pest, whose selfishness had not hesitated to buy its own peace at the price, perhaps, of the existence of the whole human race.
>
> (Shelley 2017: 139)

Independence comes at a cost: unpredictability. But female unpredictability is of a different order, prefigured by Eve's disobedience before the fall. Feminist criticism has made a lot of the destruction of the body of the female creature.

Creating or not creating life in *Frankenstein* is purposeful, and so is the criminal intent in Hitchcock's drama. The creation of mechanical consciousness in Clarke's story is unintentional – it is the unforeseen side effect of technological progress. Or is it? In his *2001: A Space Odyssey* there is the machine that turns against the human astronauts on the spaceship and resorts to murder, before it is eventually deactivated. Whether this is considered an accurate representation of the story depends

on how much context is brought in, but for readers back in 1968 no sequel existed to provide the background.[1] The motif had persisted ever since Mary Shelley outlined the rebellion of the creature against its creator in the early nineteenth century and it was indicative of human expectations. Reacting to the recurrent interpretation of robots as a destructive menace, Isaac Asimov coined the phrase "Frankenstein complex" to indicate the human expectation of robotic disloyalty. The phrase is meant to reference the rebellion of the creation against the creator in his story "Little Lost Robot" and character Peter Bogert uses it in dialogue with Dr Susan Calvin, while she unpacks it in the following manner:

> All normal life, Peter, consciously or otherwise, resents domination. If the domination is by an inferior, or by a supposed inferior, the resentment becomes stronger. Physically, and, to an extent, mentally, a robot – any robot – is superior to human beings. What makes him slavish, then? Only the First Law! Why, without it, the first order you tried to give a robot would result in your death.
>
> (Asimov 1983: 21)

Asimov's story, in which the Frankenstein reference occurs, was first published in Bulgarian in 1970. The phrase, however, did not make it into the Bulgarian translation from the Russian translation of the English original; it was rendered as "superiority complex" (Asimov 1970: 104) and Frankenstein narrowly missed an indirect introduction to Bulgarian sci-fi fans.[2] But the delay was only momentary. In 1972 the first Bulgarian translation of Clarke's "Dial *F* for Frankenstein" was printed in a weekly that specialised in science fiction. The text was preceded by an introduction, which shielded the author against ideological attacks. The

[1] Even before Clarke's *2010: Odyssey Two* (1982), interpretations of the plot varied. John Hollow, for example, did not see HAL 9000 as rebellious: "The computer does not rebel in Clarke's draft version of *2001*. There is some malfunctioning machinery and a problem communicating with Earth, but the computer does not commit premeditated murder. Even in the published version the fault is not the computer's but man's" (Hollow 1976: 124).

[2] Presumably, Asimov's story "Little Lost Robot" was translated into Russian before the Russian translation of *Frankenstein* in 1965 and, thus, the "superiority complex" might have come from the Russian source. In her introduction to the 1965 publication of Mary Shelley's novel, Anna Elistratova legitimised current usage: "In the age of cybernetics, atomic energy and nuclear weapons Mary Shelley has become particularly topical. References to *Frankenstein* are frequently to be found in today's periodicals, articles on current affairs, and speeches by politicians in Britain and the USA. The image of Frankenstein has begun to be associated with the problems of the modern world… (pp. 22 – 3)" (qtd. in Beattie 2013).

world was very much perceived as divided by the Iron Curtain: in the West writers would represent the future in the darkest nuances because their half of the world was dominated by banks and corporations but Clarke was not one of the misanthropic sceptics, the introduction claimed, his story was a humane warning against the side effects of full automation. The reference to Frankenstein was duly mentioned but as Mary Shelley's novel was not available in Bulgarian in 1972, this is how it went: "The author draws a parallel with Frankenstein in his very title – you remember the story about the robot that started destroying his creators" (Clarke 1972: 27, translation VK). In literary terms, Frankenstein was presented by means of science fiction and Clarke was instrumental in more ways than one: not only did the title of his short story spell out Shelley's protagonist but an abridged excerpt from his *2001: A Space Odyssey* had been translated in 1971 and had told the story of HAL 9000, the artificial intelligence that spurned the human race, an emblematic illustration of the Frankenstein complex. Thus, in 1972 the reception of Frankenstein was propelled along the lines of the creature–creator dynamics with a robotic twist. The gothic legacy was absent, technology and artificial intelligence dominated the newly introduced discourse.

Clarke's short story "Dial *F* for Frankenstein" enjoyed unfailing popularity for the next couple of decades. In 1973 a new translation was published in a journal dedicated to science and technology with a modified Bulgarian title, "The phone rang…" – no data about the translator is currently available (Clarke 1973). The same journal revisited the story in 1982 with a title along the lines of "Dial Frankenstein's number" in Alexander Hrusanov's translation (Clarke 1982). By that time Mary Shelley's novel had become available in Bulgarian. More significantly for the public interest in cutting-edge technology, with contracts endorsed by the Council for Mutual Economic Assistance, the industry of memory-storage devices was booming in the country. Arguably, the government supported the publication of science fiction in order to generate interest in engineering within the younger readers, who might then choose a career path in said industry. In 1984 Maria Nikolova offered a seemingly new translation of the story to the *Orbita* weekly, where "Dial *F* for Frankenstein" had premiered in Bulgarian, echoing a previous modification of the title with a word-order twist, "And rang the phone" (Clarke 1984). On closer inspection it transpires that the published text largely reiterated the 1973 anonymous translation and the changes that occurred were rather superficial. The latest translation of the short story is Venelin Mechkov's and it appeared in volume 2 of Clarke's collected

stories in Bulgarian with a title that retained the Frankenstein reference (Clarke 1998).

After *2001: A Space Odyssey* Arthur C. Clarke was recognised as a global celebrity. But even before that, in an interview for the *Horizon* programme on the BBC, he had already predicted a world in which people would be able to be in immediate contact with one another, wherever they were around the globe; brain surgeons in Edinburgh would have the option of performing operations on patients in New Zealand; commuting would be replaced by communicating… (Clarke 1964). His vision of what our contemporary world would be like is striking, and the understanding of possibilities goes hand in hand with responsibilities, but safeguarding innovation has always been a challenge. It was a challenge for fictional Frankenstein to see what was coming. It was a challenge for real-life Sir Timothy John Berners-Lee, inspired by Clarke's story to create the internet in 1989 for the benefit of the academic community, to predict the rise of online artificial intelligence and its consequences. The link between Frankenstein and AI has been explored for a long time now. The productivity of combining the two testifies to Frankenstein's status as a myth capable of attaching itself to whatever is relevant at any given moment.

Recent research by Byrd and Paquette "explore[s] how a two-century-year-old [*sic*] tale provides a blueprint for understanding the conflict among humans and machines and provides a roadmap for harmonization in the past, present, and future" (Byrd, Paquette 2023: 331). Eileen Botting is more direct than that: she brings in the names of Charles Babbage and Ada Lovelace, who "designed the elements of the modern computer, or analytical engine", and goes on to claim that more than two decades before them "Shelley imagined the creature as an anthropomorphic AI – complete with the narrow yet driving prejudices, the deep yet mistaken thinking, and the strong yet contradictory feelings of human beings" (Botting 2018). Her argument links the origins of artificial intelligence to the literary description of "the creature as 'superhuman' in speed", explaining that "This speed was not simply physical. His cognitive and affective development after his assembly, animation and abandonment by Frankenstein was far more rapid than that of humans. …The creature is a superintelligence" (Botting 2018). The distinctions between biological and man-made components are insignificant, it is attitudes that matter. As twenty-first century journalists have phrased it, "Victor Frankenstein's sin wasn't simply bringing life to a grotesque creature. It was refusing to raise it, insisting that the consequences were someone else's problem. Every generation produces its Victors. Ours work in artificial intelligence"

(Greenbaum, Gerstein 2025). Commentators discuss "the profound ethical dilemmas faced by AI developers, policymakers, and society at large" that run parallel to the *Frankenstein* messages (Patowary 2023: 121). Ironically, even when they give warning, their writing might turn out to be AI dependent: an example of that is Amir Hossein's short online piece "Frankenstein and AI: A Timeless Warning About Creation Without Responsibility", edited by AI.

In 2017 the MIT Press published *Frankenstein: Annotated for Scientists, Engineers and Creators of All Kinds*. The project involved sending out copies of *Frankenstein* to students in science, technology, engineering, and mathematics and asking them "to identify key terms and passages requiring elucidation and elaboration" (Shelley 2017: xii). With the suggestions in hand, the editors David H. Guston, Ed Finn, and Jason Scott Robert aimed at "bringing Mary, Victor, and the creature into the heart of conversations about contemporary science and technology" by means of "a deeply engaging cross-disciplinary exploration of the complexities of the development of personal and professional identity and of the rightful place of science and scientists in our rapidly changing world" (Shelley 2017: xvi, xiii). Charles Robinson provided his edited version of the original manuscript used for the 1818 publication and wrote the introduction, which ends with a discussion of the screen adaptation *Person of Interest* and this observation:

> Electricity, technology, and the "Frankenstein" myth seem to come full circle at this moment of the plot: from Benjamin Franklin's kites and electrical storms to Joseph Priestley's history of electricity that led to late eighteenth-century and early nineteenth-century scientific experiments, to *Frankenstein*, to Hollywood adaptations of *Frankenstein* that use lightning to power the electrical machines that generate the creature, and to the most recent adaptations that feature computers and codes and algorithms and hard drives and a final apocalyptic machine on which the fate of the world depends.
>
> (Shelley 2017: xxxii)

At the other end of the volume we find the critical essays that interpret *Frankenstein* in different ways. The last word is given to a discussion of "technical sweetness". The phrase alludes to Oppenheimer's notorious assertion, "When you see something that is technically sweet, you go ahead and do it, and argue about what to do about it only after you've had your technical success. That is the way it was with the atomic bomb" (qtd. in Ross 2010: 8). In other words, when a project is going triumphantly, with success within reach, this gives scientists an adrenalin

rush and makes them forget about contextualising the expected achievement morally or in other significant ways. As an antidote to that, perhaps we can rest assured that creators have Mary Shelley's messages translated into the very language that makes them tick.

REFERENCES

Asimov 1983: Asimov, I. Little Lost Robot. // *The Great Science Fiction Stories.* Vol. 9, 1947. Ed. by Isaac Asimov and Martin Greenberg. New York: Daw Books, 1983, 15 – 41.

Asimov 1970: Азимов, А. Изгубеният робот. [Azimov, I. Izgubeniyat robot.] Прев. от руски Наталия Воронова. // *Космос*, бр. 7, 1970 г. Проект „Фантастично читалище": Списание „Космос" 1970. София, 2013, 93 – 105. <https://chitalishte.sf-sofia.com/Фантастично читалище/01 Списание Космос/Проект Фантастично читалище'Списание Космос'1970.pdf > (12.12.2025).

Beattie 2013: Beattie, S. Cold War Frankenstein. 1st October 2013 by simonbeattie <https://simonbeattie.co.uk/blog/archives/1260/> (11.01.2026).

Botting 2018: Botting, E. Godmother of Intelligences. // *AEON*. 3 October 2018. <https://aeon.co/essays/what-frankensteins-creature-can-really-tell-us-about-ai> (11.01.2026).

Byrd, Paquette 2023: Byrd, J., Paquette, P. *Frankenstein*: a creation of artificial intelligence? // *AI & Soc* Vol. 38, 2023, 331 – 342. <https://doi.org/10.1007/s00146-021-01298-7> (11.01.2026).

Clarke 1964: Arthur C. Clarke predicts the Future. // *Horizon*, 1964. *BBC Archive*. <https://www.youtube.com/watch?v=YwELr8ir9qM> (11.01.2026).

Clarke 1971: Кларк, А. Бунтът на робота. Откъс от книгата „Космическа одисея на 2001 г." [Clarke, A. Buntat na robota. Otkas ot knigata „Kosmicheska odiseya na 2001 g.".] Прев. от руски Магдалена Исаева. // *Приложение към списание „Космос"*, бр. 7, 1971. Проект „Фантастично читалище": Списание „Космос" 1971. София, 2013, 65 – 75. <https://chitalishte.sf-sofia.com/Фантастично читалище/01 Списание Космос/Проект Фантастично читалище'Списание Космос'1971.pdf> (12.12.2025).

Clarke 1972: Кларк, А. Набери „F", когато търсиш Франкенщайн… [Clarke, A. Naberi *F*, kogato tarsish Frankenstain.] // *Орбита*, бр. 4,

5, 1972 г. Проект „Фантастично читалище“: Списание „Орбита“ 1972. София, 2013, 27 – 30. <https://chitalishte.sf-sofia.com/Фантастично читалище/14 Вестник Орбита/Проект Фантастично читалище'Вестник Орбита'1972.pdf> (12.12.2025).

Clarke 1973: Кларк, А. Телефонът иззвъня… [Clarke, A. Telefonat izzvanya.] // *Наука и техника*, бр. 15. София: БТА, 1973.

Clarke 1982: Кларк, А. Наберете номера на Франкенщайн. [Clarke, A. Naberete nomera na Frankenstain.] Превод от английски Александър Хрусанов. // *Наука и техника*, бр. 12. София: БТА, 1982.

Clarke 1984: Кларк, А. Иззвъня телефонът. [Clarke, A. Izzvanya telefonat.] Превод от английски Мария Николова. // *Орбита*, бр. 8. София: Централния съвет на Съюза на българските автомобилисти (СБА), 1984.

Clarke 1998: Кларк, А. *Наберете „ф“ като „Франкенщайн“*. [Clarke, A. Naberete *F* kato Frankenstain.] Превод от английски Венелин Мечков. // *Слънчев вятър. Събрани разкази*, т. 2. София: Абхаддон, 1998.

Greenbaum, Gerstein 2025: Greenbaum, D., Gerstein, M. Can AI developers avoid Frankenstein’s fateful mistake? // *Los Angeles Times*, 15 November 2025. <https://www.latimes.com/opinion/story/2025-11-15/artificial-intelligence-frankenstein> (11.01.2026).

Hitchcock 1954: Hitchcock, A., director. *Dial M for Murder*. Burbank: Warner Bros., 1954.

Hollow 1976: Hollow, J. *2001* in Perspective: The Fiction of Arthur C. Clarke. // *Southwest Review*, vol. 61, no. 2, 1976, 113 – 129. *JSTOR*. <http://www.jstor.org/stable/43468825> (11.01.2026).

Horne, Emmerson 2022: Horne, S., Emmerson, A. *British Subscriber Trunk Dialling Codes.* <https://rhaworth.net/phreak/sigtelstd_ed.htm> (11.01.2026).

Hossein 2025: Hossein, A. Frankenstein and AI: A Timeless Warning About Creation Without Responsibility. // *Medium*, 17 May 2025. <https://medium.com/@amirhossein101/frankenstein-and-ai-cb2bbcedabba> (11.01.2026).

Mercier 2023: Mercier, J. *Rotary Phones: the Call of History.* 28 Sept. 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=-Bbnq7yxK98> (11.01.2026).

Patowary 2023: Patowary, U. Artificial Intelligence and Mary Shelley’s *Frankenstein*: A Comparative Analysis of Creation, Morality and Responsibility. // *Integrated Journal for Research in Arts and*

Humanities, Vol. 3, Issue 4, July 2023, 121 – 127. <https://ssrn.com/abstract=4544608> (11.01.2026).

Ross 2010: Ross, P. Technical Sweetness Isn't Enough [Spectral Lines]. // *IEEE Spectrum*, Vol. 47, No. 9. New York: IEEE, September 2010, 8.

Satellite Spy 2012: Satellite Spy. 50 Years of Satellite Communications. // *Office for Outer Space Affairs. UN-SPIDER Knowledge Portal. United Nations.* 11 July 2012. <https://www.un-spider.org/news-and-events/news/50-years-satellite-communications> (11.01.2026)

Shelley 2017: Shelley, M. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. Eds. David H. Guston, Ed Finn, and Jason Scott Robert. Cambridge MA and London: MIT, 2017.

UK Telephone History 2025: UK Telephone History. Taken from the British Telecom Archives web site – with additions, 2025. <https://www.britishtelephones.com/histuk.htm> (11.01.2026).

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c214

„ПЪТЕВОДИТЕЛ НА ГАЛАКТИЧЕСКИЯ СТОПАДЖИЯ“ НА ДЪГЛАС АДАМС *VS.* SCIENCE FICTION КАТО ПРОЯВЛЕНИЕ НА ХЕРМЕНЕВТИЧНИЯ ПРИНЦИП „ТЕКСТОВА НЕЛОКАЛНОСТ“

Николай Нейчев
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

“THE HITCHHIKER’S GUIDE TO THE GALAXY” BY DOUGLAS ADAMS *VS.* SCIENCE FICTION AS A MANIFESTATION OF THE HERMENEUTIC PRINCIPLE OF “TEXTUAL NON-LOCALITY”

Nikolay Neychev
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

neychev@uni-plovdiv.bg

The paper attempts to explain why one literary text with a certain poetological discursive-narrative organization is connected (*entangled*) with another text having an *opposite* poetological discursive-narrative organization. We believe that this phenomenon, which we call “textual non-locality”, is a consequence of the principle of “quantum non-locality”. The “non-locality” effect means that if two particles (in this case two texts) were initially in a single system (i.e. the two texts were part of a common text system), then when they are “separated”, one particle (one text) has completely *opposite* characteristics from the other particle (the other text), i.e. they should be considered, regardless of their “separation”, as a single *intertwined* “binary” object.

Key words: Douglas Adams, science fiction, quantum non-locality, textual non-locality

Литературният херменевтичен принцип, наречен от нас „текстова нелокалност“ (*textual non-locality*)[1], е пряко следствие от принципа „квантова нелокалност“ (*quantum non-locality*), който е един от най-загадъчните и фундаменталните в квантовата механика и изобщо в разбирането за реалността. Той влиза в противоречие както с интуитивното човешко възприемане на действителността, така и със законите на класическата физика. В друго изследване подробно сме обяснили същността на *квантовата нелокалност* (вж. Нейчев 2024: 78 – 89), затова накратко ще изложим само неговото основно положение.

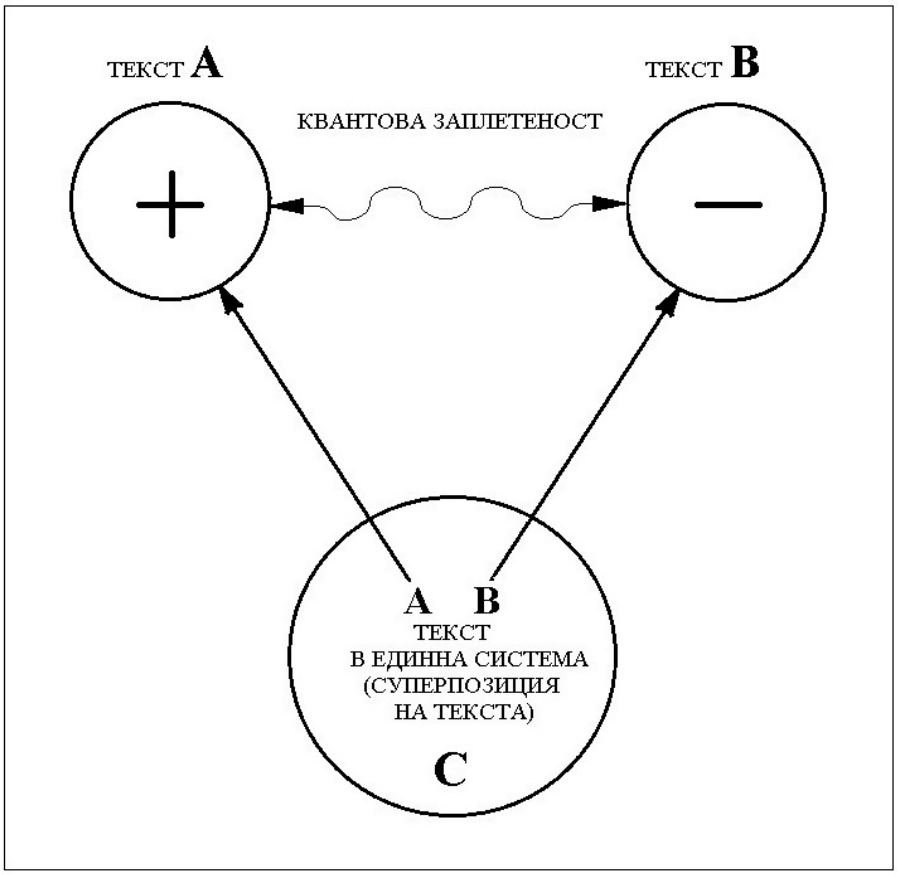
Според квантовата механика, ако две частици ***A*** и ***B***, които преди са образували една система ***C***, след разделянето си продължават да бъдат *свързани* или „сплетени“ (*entangled*), независимо от това колко са отдалечени една от друга в пространството и времето. И ако едната частица ***A*** има определени характеристики, то задължително другата ***B*** притежава *напълно противоположни* такива. При промяна на състоянието на едната мигновено се променя и състоянието на другата, т.е. частиците, макар и разделени, „би следвало да се възприемат като *единен глобален обект*“[2] (Аспек 2002: 34). Независимо от ироничното мнение на А. Айнщайн, който нарича ефекта „призрачно действие от разстояние“ (*spukhafte Fernwirkung*) (по Аудреч 2007: 130, бел. 2), многобройните експерименти доказват, че това е именно така[3]. А щом реалността е единно цяло, то следователно нелокалността е „главният принцип на Вселената“ (Брек 2022: 42). Квантовата теория на полето гласи, че това, което изпълва Вселената, е „по-скоро източник на *информация*, отколкото на *енергия*“ (пак там: 106). Тоест битието е единен информационен текст (който, разбира се, може да има различен формален „изказ“: математически, химически, физически, биологичен, лингвистичен и пр.) и той се подчинява на фундаменталния принцип на нелокалността. Оттук би следвало, че ако всеки текст произлиза от *единното* информационно поле (т.е. бил е в състава на единна текстова система), то при *възникването на художествен текст, подчиняващ се на определена поетологична дискурсивно-наративна организация, по необходимост възниква и текст с обратна поетологична дискурсивно-наративна организация*. С други думи: *всеки текст има (макар и понякога в латентен вид) свой „огледално“ противоположен, антиподен „контра“текст*, тъй като

[1] Този принцип не беше разработен в предишното ни изследване по квантова литературна херменевтика (вж. Нейчев 2024).

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

[3] За впечатляващите им експерименти със сплетени фотони през 2022 г. на Ален Аспе, Джон Клаузер и Антон Цайлингер е присъдена Нобелова награда за физика.

преди възникването си те са принадлежали на единния полеви информационен текст на битието, намиращ се в състояние на суперпозиция[4], т.е. изконно са били в *една* система (вж. илюстрацията долу).



Тази закономерност е валидна както за конкретна национална културна среда, така също и за широкия глобален контекст на световния литературен процес. Преди да пристъпим към темата на настоящата работа, ще посочим (в конспективен вид) някои класически примери за текстова нелокалност.

Както е известно, „Дон Кихот“ на Сервантес е кохерентно свързан с модела на *рицарския* роман, но притежава огледален и точно *противоположен* смислов код, тъй като книгата „от край до край е разобличение на рицарските романи“ (Сервантес 1983: 38), а в частност – срещу романа на Фелисиано де Силва „Амадис Галски“ (пак там: 41). Обратният идеологически дискурс в романа на Сервантес „заплита“ неразривно двата текстови модела. Но независимо че „Дон Кихот“ е пародийно „*огледало* за цялото странстващо рицарство“ (пак там: 35), тези

[4] Понятието „суперпозиция“ означава, че една система може да съществува в няколко (дори противоположни) състояния едновременно.

„огледално“ противоположни текстове, макар и да съществуват разделени от значително пространство-време, едва ли биха могли да бъдат разбрани адекватно независимо едни от други, тъй като принадлежат на *една и съща* първоначална текстова система.

Друг, не по-малко показателен пример за „заплетена“ текстова нелокалност, ни представя романът на Шарл Сорел „Екстравагантният пастир“ (1628). Произведението е замислено и реализирано в напълно *противоположен* на жанра *пасторален* роман дискурсивен код, а в частност – като пародия на добилия широка популярност петтомен пасторален роман на Оноре д’Юрфе „Астрея“ (вж. Сорел 1628: 63, 83 и сл.), който е най-влиятелният текст във френската литература през XVII век, породил множество подражателни творби (практически във всички изкуства) и стои в началото на необузданата страст към пасторалното – една истинска „пастораломания“, обхванала обществото (вж. Потьомкина 1978: 24 – 48). Творбата на Ш. Сорел има за цел да стане „гробница“ на тези романи (*le tombeau des romans*) (Сорел 1628: 6). Героят на Сорел се поболява от четенето на вредни за душата му пасторални текстове и решава да стане овчар (пак там: 25 – 26, 76 – 77). Авторът го поставя в нелепи ситуации и пародийно осмива стремежа му да повтори в съвременността изискванията на античния буколически код, описвани в пасторалните романи. Накрая „овчарят“ осъзнава заблудата си и се връща към реалността на нормалния живот. Така текстът на Сорел има напълно противоположен на пасторалния модел дискурсивно-наративен „знак“ и в такъв аспект е неотделим и необясним без текста, притежаващ обратен „знак“, защото образува с него единна, но *антиномична* система.

Следващ показателен случай за текстова нелокалност демонстрира романът „Бедни хора“ на Достоевски, който несъмнено е „сплетен“ с текста на Гоголевата повест „Шинел“, обаче се явява негова идейно-естетическа *противоположност*. Тъй като „Шинел“ е *флагманът* на т. нар. „натурална школа“ и поражда лавина от подражателни творби, която буквално задръства руския литературен пазар, „Бедни хора“ умишлено „облича“ униформата на натуралната („гоголевската“) поетика, но осъществява това с явното намерение *да я компрометира идеологически,* като влага в сюжета напълно *противоположно* послание[5].

Сега да пристъпим към нашата тема. Примерът е от областта на научната фантастика (*science fiction*).

Известно е, че този литературен жанр достига пандемични размери особено през втората половина на XX век. Според Вл. Гаков, още

[5] По-подробно по този въпрос вж. Нейчев 2025: 128 – 147.

към средата на 60-те години успехите на великите писатели фантасти като Хърбърт Уелс (1866 – 1946), Олдъс Хъксли (1894 – 1963), Артър Кларк (1917 – 2008) и други предизвикват лавина от подражатели графомани, невежи аматьори и всякакви литературни „мародери“, чиято нискокачествена продукция се излива като „гигантски водопад от литературна макулатура“ (Гаков 1980: 3 – 4)[6]. Популярността на този вид литература става толкова голяма, че в Англия тя е включена дори в учебните програми, а в университетите на САЩ и Канада само през 1970 – 1971 г., са се предлагали около двеста курса по този предмет. Така „научната фантастика се превръща в нещо подобно на масово движение…“ (Кагарлицки 1974: 12 – 14). Действително една истинска „фантастомания“ е обхванала по-голямата част от света[7].

И тогава изведнъж се случва нещо забележително. Според закона за текстовата нелокалност системата поражда своята противоположна „contra“ *science fiction* – една своеобразна „антифантастика“. Това е романът на Дъглас Адамс „Пътеводител на галактическия стопаджия“ (1979)[8], който преобръща модното увлечение по научната фантастика с главата надолу. Творбата на Адамс очевидно е кохерентно „заплетена“ с модела на научнофантастичния тип роман, но по дискурсивен замисъл е комично-сатирична *пародия* на жанра *сериозна* научна фантастика. От една страна, романът на Дъглас Адамс се противопоставя на огромния масив клиширани, епигонски текстове (вж. Стоянова 1988: 5 – 10), и то най-вече на т. нар. „твърда научна фантастика“ (*hard science fiction*[9]), а от друга (в

[6] Ученият отбелязва, че ако само в САЩ през 1972 г. са издадени 225 нови книги с научна фантастика (плюс 123 преиздадени заглавия), а през 1975 г. техния брой вече е 411 нови заглавия (и съответно 479 преиздадени), то през следващата 1976 г. сумарният им брой надхвърля хиляда! Обективно погледнато обаче (според известния закон на Теодор Стърджън), *90% от написаното е абсолютен боклук* (вж. ЕНФ 2012; Гаков 1983: 58, 105, 173 – 177 и сл.).

[7] Както духовито отбелязва Огнян Сапарев: „Читателят, самозатворил се в „гетото“ на научната фантастика, лесно изпада в състояние на „жанрова наркомания“: всяка нова творба засилва жаждата му за нещо още по-невероятно, по-невъзможно“ (Сапарев 1990: 36).

[8] Продълженията на романа са: „Ресторант на края на вселената“ (1980), „Животът, вселената и всичко останало“ (1982), „Сбогом и благодаря за рибата“ (1984), „Почти безобидна“ (1992).

[9] Терминът се отнася към дял от научната фантастика, който се характеризира с особено внимание върху подробното описание на технически детайли и на научната точност, опиращи се на т. нар. „твърди“ науки, като физика, астрономия, астрофизика, химия и пр. Този тип фантастика „…използва научните открития и теории като мерки за реалността“ (Самюелсън 1993: 191), т.е. да създава „възможни образи на невъзможното“ (Пиърс 1993).

частност) – на популярния роман на Артър Кларк „Една одисея в космоса през 2001-та година“ (1968). Ето и основанията за подобно твърдение.

Още в самото начало на романа си Дъглас Адамс направо и недвусмислено заявява (и то не само в присмехулно-ироничен план) хиперболизираната претенция, че книгата му е:

> …една *наистина забележителна книга*. […] Всъщност навярно *най-забележителната книга*, излязла някога […] тя се радва и на *голям успех – по-популярна* е от „Книга за всеки небесен дом“, *по-търсена* от „Какво да правим при нулева гравитация – нови петдесет и три съвета“ […]. „Пътеводителят“ *вече е изместил* великата „Енциклопедия галактика“ като настолна съкровищница на целокупното знание и мъдрост…
>
> (Адамс 1988: 11)[10]

Очевидно намерението на Дъглас Адамс е да *противопостави* „Пътеводителя“ на *цялата* книжна продукция с подобна фантастична проблематика. Но както ще видим, романът му е насочен и в по-конкретен план – срещу „одисеята“ на Артър Кларк. Деликатни, но откриваеми намеци за това срещаме на няколко места в романа на Адамс. Например в едно от продълженията на „Пътеводителя“ буквално се казва:

> Основният проблем е преди всичко и най-вече граматичен, най-значителният труд по този въпрос е „Наръчник на пътуващия във времето – 1001 глаголни времена“ […]. В него ще намерите указания как например да изразите едно събитие, което е предстояло да ви се случи в миналото, преди да сте го избегнали чрез скок напред […] от едно време към друго *с цел да станете баща или майка на самия себе си*. „Пътеводител на галактическия стопаджия“ *прескача набързо всички тези заплетени чисто академически абстракции*…
>
> (Пак там: 263)

Така заглавието на мистификацията „Наръчник на пътуващия във времето – 1001 глаголни времена“ може би не толкова пряко, но все пак асоциативно препраща към заглавието на Артър Кларк „Една одисея в космоса през 2001-та година“. Още повече че феноменът, при който героят на Кларк, астронавтът Дейвид Боумън, пътувайки във времето, се превръща в дете, е централна тема в тази космическа сага (вж. Кларк 1982: 213 – 217[11]). За още скрити или явни асоциации между романите на Дъглас Адамс и Артър Кларк ще стане дума по-нататък.

---

[10] Цитатите от книгата на Адамс ще са по това издание. Пагинацията е по електронната публикация.

[11] Позоваванията на романа на Артър Кларк са по това издание. Пагинацията е по електронната публикация.

Засега предварително ще кажем само това, че пародията на Адамс неслучайно е насочена конкретно срещу един от най-значимите представители на *hard science fiction*, сънародника му Артър Кларк, тъй като заедно с Робърт Хайнлайн (1907 – 1988) и Айзък Азимов (1920 – 1992) в продължение на много години те са известни като „Голямата тройка“ на научната фантастика (вж. Тояти 2023: 97). Тоест Кларк се явява един от ключовите представители на жанра, който чрез своя роман се опитва да „реанимира“ *култа към жанра* на класическата научна фантастика, и то в нейния „твърд“ вариант[12]. През 1982 г. Кларк започва да публикува продължения на своя текст: „2010: Одисея две“ (1982), „2061: Одисея три“ (1987) и „3001: Краят на Одисеята“ (1997). Но нито първият роман от четирилогията, нито поредицата като цяло постигат някакъв значим успех, за разлика от феноменалната известност, споходила „епопеята“ на Дъглас Адамс[13].

> Успехът е толкова голям, че авторът бива удостоен с рядката за нашата технологична епоха чест – шегите и остроумията от „Пътеводителя“ се разпространяват като устни анекдоти из Лондон, а след това и в цяла Англия (а бихме добавили – и в много други части на света – Н. Н.). Хуморът на Адамс буквално „навлиза в народа“ и превръща творбите му в „най-смешната научнофантастична серия на XX век.
>
> (Гаков 2007: 287)[14]

Нека първо да обърнем внимание на хумористичната критика от страна на Адамс към самите устои на *science fiction*.

Както отбелязва известният наш изследовател на фантастиката, Огнян Сапарев, смехът „…е опасен враг на фантастиката […] той лесно превръща фантастиката в „игра на фантастика…“ (Сапарев 1990: 72 – 73). Хумористично-сатиричното острие на Адамс е насочено към ня-

---

[12] Този опит на Кларк е провокиран до голяма степен от колосалния успех на едноименния филм на Стенли Кубрик от 1968 г., чийто сценарист е Артър Кларк. Фактически романът е разширен и доста различен вариант на сценария и излиза като книга няколко месеца след филма.

[13] През годините творбите му са адаптирани в най-различни формати: пиеси (1978 – 1980), телевизионен сериал (1981), компютърна игра (1984), игрален филм (2005). А в края на XX в. неговата „трилогия“ в пет книги се продава в 15 милиона копия (вж. Гаков 2007: 287 – 294).

[14] Макар и *преди* Дъглас Адамс да са съществували опити за сатирична фантастика (у автори като Робърт Шекли, Ерик Ръсел, Кърт Вонегът, Рей Бредбъри, Хари Харисън и др.; а у нас някои произведения на Любен Дилов), „…когато обаче става дума за хумористична научна фантастика от последните две десетилетия на миналия век, първо наум идва *едно* име: Дъглас Адамс“ (Гаков 2007: 287).

колко фундаментални и структуроопределящи за *science fiction* „топоса“, т. нар. „фантастични *индекси*“, чрез които се установява устойчива „*архетипна сюжетна схема*“ и се верифицира „стабилността на жанровата традиция“ (пак там: 13 – 14, к.а.).

Някои от тези общи места са: произход на Земята и човека; пътешествия из космически пространства (вкл. и във времето); колонизиране на Космоса; контакт с чужди цивилизации от причудливи същества; ерудитско описание на технически подробности; наукоподобна аргументация; взаимоотношения с роботи, андроиди, киборги и пр.; роботореволюция вследствие на роботоеволюцията и „бунта на машините“; война на световете (галактически уестърни и космически опери); сблъсък с хиперпространства, антигравитация, антиматерия, изкривяване на пространството и пр.; антураж от безброй техничарски „джаджи“: йонни, атомни, фотонни и пр. звездолети и летящи чинии; „криогенни“ кораби ковчези за анабиоза; защитни силови полета; електронни, лъчеви бластери и плазмени лазерни мечове; всякакви парапсихологични способности: телепатия, телекинеза, левитация и пр. И така… до безкрайност.

На целия този фантастичен реквизит и претенциозни наукообразни представи за света „Пътеводителят“ на Адамс отговаря с противоположни карикатурно-пародийни антиобрази, антимотиви и антипредстави.

Например още в самото начало на разказа писателят иронизира хипотезата за възникването на Земята и антропоцентричната еволюционна концепция за човешката цивилизация, които са широко застъпени в творбите на *science fiction*, а в частност – и във „флагманския“ за научната фантастика текст на Артър Кларк „Една одисея в космоса“.

Романът на Кларк започва с дълга прелюдия, която разказва за това как за първи път в едно стадо от африкански човекомаймуни (наследници на „живелите по дърветата прадеди“) с водач Муун-Уочър случайно се заражда самосъзнанието от въздействието на предмет от чужда цивилизация (Кларк 1982: 22). След което те „с тояги, боздугани и кремъци“ изработват „…нови, по-добри сечива, които пък на свой ред още повече развиваха крайниците и мозъците им. Всичко това представляваше ускорителен кумулативен процес; и като краен резултат се появи *Човекът*“ (пак там: 29, к.а.).

„Отговорът“ на Дъглас Адамс на подобна „прогресистка“ хипотеза за еволюцията на човека „към звездите“ е поразяващо саркастичен. Според „Пътеводителя“ хората от тази „съвсем незначителна, малка синьо-зелена планета“, които са „*произлезли от маймуната форми на живот* – през по-голямата част от живота си се чувстваха нещастни. […] много хора се чувстваха зле, а повечето от тях – отвратително…“.

Именно поради този „факт“, подчертава авторът, „[м]нозина изказваха мнението, че поначало човечеството е допуснало голяма грешка, като е слязло от дърветата. А някои твърдяха, че дори и крачката към дърветата е била погрешна и че изобщо не е трябвало да напускат океаните“ (Адамс 1988: 10).

По-нататък сатиричната пародия на Адамс се задълбочава още повече. Авторът ни запознава с един инопланетянин, който е приел фалшивото име Форд Префект и се подвизава сред земляните като „безработен актьор“ (пак там: 16)[15], а в действителност е „странстващ изследовател, натоварен да събира материали за онази изключително забележителна книга „Пътеводител на галактическия стопаджия“ (18). Той от петнадесет години е на Земята и с нетърпение очаква да хване на стоп „каквато и да е летяща чиния“, за да напусне това „неописуемо тъпо място“, и междувременно, докато чака – с ирония подхвърля авторът – „…имаше навика да се появява неканен на студентски събирания, напиваше се до безобразие и започваше *да се заяжда с всеки астрофизик, когото успееше да докопа*, докато накрая го изритваха навън“ (17). Ето как с деликатен хумористичен намек Дъглас Адамс ни показва конфликта между един представител на очевидно много по-напреднала в научно-технически план цивилизация с домораслите представи на земната астрофизика, а индиректно – към разпространителите на тези наивни идеи – авторите на *science fiction*.

Но иронично-сатиричното „издевателство“ на Адамс не спира дотук. Оказва се, че истинските господари на този свят съвсем не са хората, а той е управляван от „опитните“ *бели мишки*, които са „един-единствен вид, по-интелигентен от делфините. […] тези същества прекарваха в научноизследователски лаборатории, където въртяха колела, подтичвайки вътре в тях, и си правеха ужасно елегантни и сложни *експерименти с хората*“ (136).

Става ясно, че и самата Земя е изкуствено създадена планета, конструирана от „хиперкосмическите инженери“, жителите на планетата Магратеа (вж. 103 – 106). Нещо повече. Един от конструкторите, Слартибартфаст (който измайсторил фиордите на Норвегия), съобщава на главния герой на романа, Артър Дент[16], потресаващата новина, че наистина планетата Земя е „поръчана, платена и управлявана от мишките“ (141).

---

[15] Нататък примерите от текста на Адамс ще отбелязваме само със страницата в кръгли скоби.

[16] Фамилията на героя е „говореща“ и полисемантична. Dent на английски е не само „зъб“, но и „дупка“, „вдлъбнатина“, „пробив“, „начален успех“ и пр. (вж. Гаков 2007), като името проявява едно или друго от своите значения в зависимост от различния

Впрочем оказва се, че не само Земята, а и цялата Вселена е възникнала в пълно противоречие с общоприетите астрофизични закони: „Много цивилизации вярват, отбелязва „Пътеводителят“, че тя е била създадена от нещо като господ, но Джатравартидите от Вилтводл VI вярват, че цялата Вселена в действителност е била изхвърлена при кихане от носа на едно същество, наречено Великият Зелен Арклесезур“ (185)[17].

С неподражаем хумористичен талант Дъглас Адамс пародира и един от най-фундаменталните сюжети в научната фантастика – темата за *контакта* с инопланетяните. Това са т. нар. вогони, чиято флотилия от пътностроителни кораби има за задача да унищожи за по-малко от две минути Земята, тъй като тя пречи за построяването на хиперкосмическа магистрала (35). На пръв поглед сякаш Адамс формално спазва определен трафаретен канон във фантастиката: представителите на чуждата цивилизация са злонамерени, отвратително страшни и кръвожадни. Но в текста на Адамс изведнъж всичко карнавално се преобръща. Вместо тези жестоки същества да приложат някакви физически изтезания върху незаконно качилите се в техния кораб на стоп Форд Префект и Артър Дент, двамата приятели са изтезавани с… *поезия*. Те са заставени да слушат „стиховете“ на шефа на вогоните, Простетник Джелтц, а това е сред най-ужасните наказания във Вселената, защото:

> …поезията на вогоните е на трето място сред най-бездарните в цялата Вселена. На второ място е тази на азготите от Криа. Веднъж по време на рецитал техният главен поет Грухтос Бомбастични изпълни стихотворението си […], в резултат на което четирима души от публиката починали от вътрешни кръвоизливи, а председателят на Средногалактическия художествен Ноблингов комитет е оцелял, като сам си прегризал единия крак. […] Най-бездарната от всички възможни поезия загина заедно със своя творец Паула Нанси Милстоун Дженингс от Грийнбридж, Есекс, Англия, по време на унищожаването на Земята. (60)

Това е сред най-забавните и запомнящи се епизоди в пародията на Адамс. Естествено, в „Пътеводителя“ срещаме неизбежните и задължителни за всяка уважаваща себе си научна фантастика технически изобретения – на първо място – *роботите*. Но тук роботът Марвин, макар и да е „петдесет хиляди пъти по-интелигентен“ от човека и да има „мозък

контекст. Впрочем можем да допуснем, че и личното име „*Артър*“ също не е случайно избрано от Дъглас Адамс, а е с цел да предизвика провокативна асоциация с името на прочутия автор на „Една одисея в космоса“ – *Артър* Кларк.

[17] А на тях следва да се има доверие, тъй като „…са единствената цивилизация в историята, изобретили аерозолния дезодорант преди колелото“ (пак там).

колкото цяла планета“, е само един „изпаднал в маниакална депресия робот“ (вж. 85 – 119). А когато скучаещият параноично настроен Марвин разяснява на един свой събрат „възгледите си за Вселената“, другият робот се „самоубива“ (180).

На второ място – *звездолетите* (накъде без тях!). Адамс обаче ни представя един, меко казано, невероятно уникален звездолет на име „Златно сърце“. Това е един вид Звездолетът на всички звездолети, „задвижван от безкрайно *невероятностен* двигател!“, с който е „възможно прекосяването на *огромни междузвездни пространства за нищожно малка част от секундата*, като при това се избягва онова *досадно мотаене* из хиперпространството“ (78). (Явна алюзия за междузвездните пътешествия, често срещани в научната фантастика и по-конкретно – с отегчително монотонната космическа „одисея“ на Артър Кларк.)

Подробното описание на този *невероятностен двигател* отново дава на автора прекрасната възможност за комично-пародийна „гавра с науката“ (78), каламбур, насочен срещу претенциозната употреба в science fiction на „сериозна“ терминологична фразеология:

> Принципите на генериране на малки количества КРАЙНА[18] невероятност посредством включването на логическите вериги на субмезонния мозък на едно Бамбълуийни 57[19] към атомен векторен плотер, поставен в мощен генератор на Брауново движение (например чаша хубав горещ чай), бяха, разбира се, добре известни – подобни генератори често се използваха за повишаване на градуса по време на събирания, защото активират молекулите на частите от долното бельо на домакинята да отскачат едновременно един фут вляво, в съответствие с теорията за неопределимостта.
>
> (78)

Ключов епизод в „Пътеводителя“ на Адамс е разказът за суперкомпютъра „Дълбока мисъл“. (Отново пародия на постоянно срещаните компютри в научнофантастичните романи и разбира се, анекдотичен намек за вездесъщия електронен мозък на компютъра HAL 9000 от романа на Артър Кларк.)

Компютърът *Дълбока мисъл* обаче не е просто един от многобройните компютри, срещани в научнофантастичната литература. Той е наистина Компютърът на компютрите, сътворен „преди много, много милиона години от едни свръхинтелигентни полиизмерни същества“; има

[18] Навсякъде изписването с главни букви е на Адамс.

[19] По всяка вероятност се има предвид уиски *The Drunken Bumblebee* („Пияната пчела“) с 57.83% алкохолно съдържание.

„размерите на малък град“ и е „невероятно интелигентен“, способен например да пресметне с лекота „векторите на всички атоми по време на Големия взрив“ (145). Той е създаден обаче с една-единствена цел – да отговори на „[с]ъдбовния въпрос за *смисъла на Живота, Вселената и Всичко останало*“. Но за да разреши този въпрос, на Дълбока мисъл са му нужни „седем и половина милиона години“ (148). И накрая, когато е готов, изтерзаният народ, който е очаквал „седемдесет и пет хиляди поколения“ да научи веднъж завинаги отговора на този „съдбовен въпрос“, чува невъзмутимия глас на суперкомпютъра, който тържествено обявява, че **Отговорът** за *смисъла на Живота, Вселената и Всичко останало* – е… **ЧЕТИРИДЕСЕТ И ДВЕ**! (154).

Несъмнено този анекдотичен епизод е ключов за идеологията в романа на Адамс и той не би следвало да се възприема като самоцелен. Допускаме, че в дадения случай авторът цели не само принципно да пародира възможностите на изкуствения интелект, рекламирани в научнофантастичната литература (и в частност – суперкомпютъра HAL 9000 от „одисеята“ на Артър Кларк), но неговата сатирична „критика“ е насочена и към самите устои на класическата физика. Склонни сме да приемем, че по всяка вероятност, отговорът ЧЕТИРИДЕСЕТ И ДВЕ на въпроса за *Живота, Вселената и Всичко останало* е скрито иронично заиграване на Адамс с известните думи на Алберт Айнщайн, казани в спора му с представителите на квантовата физика за същността на реалността, че когато е създавал законите на Вселената, „Бог не си играе на зарове“ (вж. Хайзенберг 1989: 206). Работата обаче е там, че действително *сборът от точките на два зара* е равен на… ЧЕТИРИДЕСЕТ И ДВЕ! Така че при създаването на *Живота, Вселената и Всичко останало* Бог може би наистина „играе на зарове“. В такъв контекст метафората на Адамс се оказва максимално идейно натоварена.

Не на последно място ще обърнем внимание и на още една характерна особеност, чрез която текстът на Дъглас Адамс се противопоставя на мейнстрийма в жанра научна фантастика – *словотворчеството*. В противоположност на универсалната лексика, която авторите на *science fiction* използват едва ли не наготово при направо фетишисткото описание на всевъзможни технически подробности, „Пътеводителят“ е изпъстрен с куп пародийни хумористични неологизми. Може да се каже, че на *техническите* изобретения той противопоставя *лингвистични* изобретения. Особено благодатен пример в това отношение е сравнението с епичната „космическа одисея“ на Артър Кларк.

В своя роман Кларк държи педантично да отбележи всякакви пространствено-времеви или технически подробности, включително и

откровено куриозни. Например как се храни човек при „нулева гравитация“ (Кларк 1982: 47); уведомява ни как точно действа клозетът в тоалетната на космическия кораб, за да гарантира, „…че всичко ще се движи в правилната посока, точно в мястото, където трябваше да отиде“ (пак там: 48) и пр. В романа на Кларк примерите от подобен сорт са стотици…

На водопада от технически подробности Дъглас Адамс отговаря с изобилие от абсурдни неологизми като: „*интензификатори на въображението*, *ритмични модулатори*, *алитеративни резидулатори* и *генератори на сравнение*“ (61); „лъчев *патлак*“ (66); по тъканта на космическото време се появяват „огромни грозни *подутини*“ (75); според Адамс е достатъчно да си „…пъхнеш една Вавилонска рибка в ухото, веднага започваш да разбираш всичко, което ти се говори на всички възможни езици“ (56) и пр. Космическите кораби, които срещаме в „Пътеводителя“, имат странни, дори уродливи очертания: звездолетът „Златно сърце“ прилича на „бялнал се *кокал*“ (178); полицейският кораб на благулоните е „подобен на *акула*“ и покрит с „изписани по шаблон букви с най-различна степен на неприветливост“ (178); корабите на вогоните имат вид „по-скоро на *съсирек*, отколкото на нещо ръкотворно“ (187) и т.н. Казаното дотук ясно показва „антимашинния“ патос, който се излъчва от всяка страница на „Пътеводителя“.

От друга страна, на лавината от „обективни“ свръхточни изчисления, толкова често срещани в научната фантастика и респективно – в романа на Кларк, Адамс на свой ред отговаря с невероятно ефектна и абсурдна хиперболизация. Например, когато Артър и Форд Префект най-сетне просто са изхвърлени от кораба на вогоните и във вакуума на космическото пространство им остава живот най-много *тридесет секунди*, се отбелязва, че „…шансовете да бъдеш спасен от някой друг кораб, са *едно към две на степен двеста шейсет и седем хиляди седемстотин и девет*“. Но въпреки „минусовия“ шанс „двадесет и девет секунди по-късно“ Форд и Артър са спасени от звездолета „Златно сърце“ (71).

Най-удивителното обаче е, че за разлика от космическите пътешественици от романите на *science fiction* авантюристично настроените галактически стопаджии на Адамс кръстосват надлъж и шир Вселената, без изобщо да имат нужда от каквито и да било скафандри, специални костюми или други лични технически приспособления. Но затова пък всеки закоравял галактически стопаджия не може да мине, без да притежава едно наистина задължително нещо – голяма *хавлиена кърпа*! Относно тази жизненоважна вещ „Пътеводителят“ съобщава:

> Хавлията, пише там, е навярно най-полезното нещо, което един междузвезден стопаджия може да притежава. […] можеш да се загърнеш с нея, за да се топлиш […]; можеш да легнеш върху нея на плажа […]; можеш да подремнеш под нея и под звездите […]; би могъл да я опънеш като платно на минисал […]; намокрена, ще ти послужи и в ръкопашен бой; можеш да си завиеш главата с нея, за да не дишаш отровните изпарения […]; ако изпаднеш в беда, можеш да я размахаш над главата си в знак, че се нуждаеш от помощ, и разбира се, можеш да се избършеш с нея, ако все още ти се струва достатъчно чиста...
>
> (29 – 30)

Прочутата хавлия в „Пътеводителя“ се превръща в най-легендарния образен предмет в цялата книга. Неслучайно на 25 май 2001 година, две седмици след смъртта на Дъглас Адамс[20], група интернет читатели решават да основат в негова памет т. нар. „Ден на хавлиената кърпа“ (*Towel Day*) (Уилямсън 2001). „Всяка година оттогава традицията продължава“, като превръща този обикновен битов предмет в *попкултурен символ* (вж. Силвър 2010; Лорън 2015).

Така „Пътеводителят“ на Дъглас Адамс ознаменува *кризата* на science fiction. Но независимо от този факт неговият роман е невъзможно да бъде разбран извън контекста на фантастичния жанр, тъй като според принципа на текстовата нелокалност този тип творби представят две противоположни проявления на съществуваща преди това единна текстова система. С други думи, *появата* на „Пътеводителя“ не е следствие от т. нар. „умора на жанра“, защото не цели да го „обнови“, а е негова дискурсивна противоположност, като в някакъв по-дълбок смисъл и този текст ознаменува и *своята собствена* „криза“.

С принципа на текстовата нелокалност може да се обяснят и такива глобални феномени, например жанрът *антиутопия*, който е изконно заплетен с *утопичната* литература. От една страна, той ѝ се противопоставя, но от друга, ѝ принадлежи като „част“ от единна и кохерентна текстова система. Впрочем теорията за редуването на литературните/художествените направления също би могла да е свързана с квантовата нелокалност.

Но това вече е тема за друг разговор…

[20] По някаква ирония на съдбата 2001 година се свързва както със смъртта на Дъглас Адамс, така и със заглавието на романа на Артър Кларк „Една одисея в космоса през 2001 година“.

Литература

Адамс 1988: Адамс, Д. *Пътеводител на галактическия стопаджия. Ресторант „На края на Вселената“.* [Adams, D. Patevoditel na galakticheskiya stopadzhiya. Restorant „Na kraya na Vselenata“.] Варна: Георги Бакалов, 1988. <https://m3.chitanka.info/cache/dl/Douglas-Adams_-_Pytevoditel_na_galakticheskija_stopadzhija_-_961-b.pdf > (13.04.2025).

Аспек 2002: Aspect, A. Bell's theorem: the naive view of an experimentalist. // *Quantum [Un]speakables – From Bell to Quantum information*. Springer, 2002 (Ed. R. A. Bertlman, A. Zeilinger). < https://arxiv.org/pdf/quant-ph/0402001 > (11.11.2025).

Аудреч 2007: Audretsch, J. Non-Local Effects: "Spooky Action at a Distance"? // *Entangled systems: new directions in quantum physics*. Bonn: Wiley-VCH, 2007. <https://books.google.bg/books?id=8NxIgwAOU6IC&lpg=PA130&pg=PA130&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> (07.06.2017).

Брек 2022: Брек, Дж. *Отвъд тези хоризонти. Квантовата теория и християнската вяра*. [Brek, Dzh. Otvad tezi horizonti. Kvantovata teoriya i hristiyanskata vyara.] София: Фонд. „Покров Богородичен“, 2022.

Гаков 1980: Гаков, Вл. *Виток спирали (Зарубежная научная фантастика 60–70-х годов).* [Gakov, Vl. Vitok spirali (Zarubezhnaya nauchnaya fantastika 60–70-h godov).] Москва: Знание, 1980.

Гаков 1983: Гаков, Вл. *Четыре путешествия на машине времени (Научная фантастика и ее предвидения)*. [Gakov, Vl. Chetyre puteshestviya na mashine vremeni (Nauchnaya fantastika i ee predvideniya).] Москва: Знание, 1983.

Гаков 2007: Гаков, Вл. Главный шутник Галактики. [Gakov, Vl. Glavnyj shutnik Galaktiki.] // *Если*. № 3. Москва: Любимая книга, 2007, 287 – 294.

ЕНФ 2012: *The Encyclopedia of Science Fiction.* <https://sf-encyclopedia.com/entry/hard_sf > (5.07.2025).

Кагарлицки 1974: Кагарлицкий, Ю. И. *Что такое фантастика?* [Kagarlitskij Yu. I. Chto takoe fantastika?] Москва: Художественная литература, 1974.

Кларк 1982: Кларк, А. *Една одисея в космоса през 2001-та година*. [Klark, A. Edna odiseya v kosmosa prez 2001-ta godina.] София: Наука и изкуство, 1982. <https://m3.chitanka.info/cache/dl/Arthur-

Clarke_-_Edna_odiseja_v_kosmosa_prez_2001-ta_godina_-_1384-b.pdf > (1.06.2025).

Лорън 2015: Lauren, O'Neil. On Towel Day, Hitchhicker's Guide to the Galaxy fans slam "Geek Pride Day" // *CBC News*. 2015-05-25. <https://www.cbc.ca/news/trending/on-towel-day-hitchhicker-s-guide-to-the-galaxy-fans-slam-geek-pride-day-1.3086739 > (15.07.2025).

Нейчев 2024: Нейчев, Н. *Квантова литературна херменевтика и екзегетика. Проблемът за разбирането на художествения текст: Н. В. Гогол и Ф. М. Достоевски.* [Neychev, N. Kvantova literaturna hermenevtika i ekzegetika. Problemat za razbiraneto na hudozhestveniya tekst: N. V. Gogol i F. M. Dostoevski.] Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2024.

Нейчев 2025: Нейчев, Н. „Бедни хора“ и „Шинел“ като частно проявление на херменевтичния принцип „текстова нелокалност“. [Neychev, N. „Bedni hora“ i „Shinel“ kato chastno proyavlenie na hermenevtichniya printsip „tekstova nelokalnost“.] // *Литературният XIX век като минал и днешен: граници на словото.* София: Факел, 2025, 128 – 147.

Пиърс 1993: Pierce, J. J. The Literary Experience of Hard Science Fiction. // *Science Fiction Studies*, 1993, vol. 20, № 2, 176 – 183. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/60/pierce60art.htm> (5.07.2025).

Потьомкина 1978: Потемкина, Л. А. О своеобразии антипасторальности „Сумасбродного пастуха“ Сореля. [Potemkina, L. A. O svoeobrazii antipastoral'nosti „Sumasbrodnogo pastuha“ Sorelya.] // *Проблемы развития романа в зарубежной литературе XVII–XX веков.* Днепропетровск: Днепропетровский гос. ун., 1978, 24 – 48.

Самюелсън 1993: Samuelson, D. N. Modes of Extrapolation: The Formulas of Hard Science Fiction. // *Science Fiction Studies*. 1993, vol. 20, № 2, 191–232. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/60/samuelson 60art.htm> (5.07.2025).

Сапарев 1990: Сапарев, О. *Фантастиката като литература*. [Saparev, O. Fantastikata kato literatura.] София: Просвета, 1990.

Сервантес 1983: Мигел де Сервантес Сааведра. *Знаменитият идалго Дон Кихот де Ла Манча*. [Migel de Servantes Saavedra. Znamenitiyat idalgo Don Kihot de La Mancha.] София: Отечество, 1983.

Силвър 2010: Silver, C. May 25, 2001: Towel Day Honors Hitchhiker's Author Adams // *Wired*. 2010.05.25. <https://www.wired.com/2010/05/0525first-towel-day/> (15.07.2025).

Сорел 1628: Sorel, Ch. *Le Berger extravagant.* Paris: Toussainct dy Bray, 1628. <file:///C:/Users/user/Downloads/Le_Berger_extravagant.pdf> (01.10.2024).

Стоянова 1988: Стоянова, Л. Карнавалната фантастика на Дъглас Адамс. [Stoyanova, L. Karnavalnata fantastika na Daglas Adams.] // Адамс Д. *Пътеводител на галактическия стопаджия*. Варна: Георги Бакалов, 1988, 5 – 10.

Тояти 2023: Toiati, L. *The History of Science Fiction and Its Toy Figurines.* Barnsley: Pen and Sword Books, 2023.

Уилямсън 2001: Williamson, D. C. Made the initial proposal May 14, 2001. // *Binary Freedom* forum at System Toolbox. <https://towelday.org/faq/#origin> (15.07.2025).

Хайзенберг 1989: Гейзенберг, В. *Физика и философия. Часть и целое.* [Heisenberg, W. Fizika i filosofiya. Chast' i tseloe.] Москва: Наука, 1989.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c231

ARCHIVING TRAUMA: MATERNAL SUBJECTIVITY IN TONI CADE BAMBARA'S *THOSE BONES ARE NOT MY CHILD*

Bozhidara Boneva-Kamenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

bozhidara_boneva@uni-plovdiv.bg

Toni Cade Bambara spent twelve years researching the Atlanta Child Murders, a quest inspired by her personal fears and her activist drive. *Those Bones Are Not My Child* (1999) appeared posthumously and became a testament to the author's unyielding spirit and social responsibility. One boy's disappearance takes the reader on a difficult journey into the parent organizations' efforts to build an archive of information that would help in catching the perpetrator(s). The following paper is an attempt to comment on one mother's search for her son by archiving the past, present and future. The particular focus chosen for research purposes joins feminist perspectives on motherhood and space.

Key words: Atlanta Child Murders, race, mother, community, space

When Toni Cade Bambara died in 1995, she left behind twelve years of research on the Atlanta child murders that took place in the period 1979-81 but had implications surpassing the short historical period often associated with them. She undertook this task in the hope of raising attention to the inconsistencies pervading the investigation and to the minor media coverage. She acknowledges that James Baldwin's *Evidence of Things Not Seen* (1985), his book-length essay concerning his visit in Atlanta and his involvement in the search parties, was not "a voice in the chorus" but "out there alone" so it was not able to "round out the story" (Bambara 2021: 666). In other words, not that many authors undertook writing on the topic for one reason or another[1]. So, her goals did not only entail fictionality but were linked to enacting change in reality. This should not surprise readers familiar

[1] Since Bambara's time there is only one other notable novel that engages with the murders – Tayari Jones's *Leaving Atlanta* (2002).

with Bambara: politics and art were not separate for her. "She always knew what her work was for. Any hint that art was over there and politics was over here would break her up into tears of laughter, or elicit a look so withering it made silence the only intelligent response" (Morrison 1996: ix). Nevertheless, collecting data, creating fictional spaces and re-living trauma was also a personal cause of hers, not only a political one. As a woman who raised her daughter in Atlanta, she felt intimately aware of the tragedy suffocating the black community. The novel's prologue mostly inspired by Bambara's own feelings at the time paints the picture of a mother unable to perform ordinary tasks in the face of all-encompassing fear. Unfortunately, Bambara never completed the project on her own as her health slowly declined in the 1990s. Toni Morrison, her friend and confidant, decided to raise awareness of Bambara's achievements by, first, publishing a book collecting essays, interviews, and fiction (*Deep Sightings and Rescue Missions: Fiction, Essays, and Conversations* (1996)) and then structuring and editing the Atlanta research into *Those Bones Are Not My Child* (1999). When talking about the editing process, Morrison claims that Bambara's work did not need many alterations, additions or refinement. She adds:

> Her [Bambara's] writing is woven, aware of its music, its overlapping waves of scenic action, so clearly on its way–like a magnet collecting details in its wake, each of which is essential to the final effect. Entering her prose with a red pencil must be delicate; one ill-advised (or well-advised) "correction" can dislodge a thread, unravel an intricate pattern which is deceptively uncomplicated at first glance–but only at first glance.
>
> (Morrison 1996: viii)

It is clear that Morrison did not approach Bambara's work as she would any other writer; she was fearful that by affering touching here and there she would change the overall meaning Bambara had in mind. The editing process became even harder in the wake of Bambara's death[2].

Some say that the overall manuscript totaled over 1200 pages, which Morrison brought down to the still impressive 700 pages. Regardless, the book feels exceptionally long as it is frequently unclear what its real purpose is; it is a compendium of information that could have filled several different books – the unraveling of a family, STOP activities like mailing, transcribing, or examining film reels, community (especially parents) vs. the inadequacy of the police force, the criminal court system and race, etc. In a

[2] For more see: Fagan, Allison. "Secondary Agency: Toni Morrison, Toni Cade Bambara, and the Making of *Those Bones Are Not My Child*." *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 42, no. 1, 2023. 135-156.

famous review of the book, Shanna Benjamin suggests, "Although Bambara succeeds in creating a significant revisionist historical document, her use of the details of her extensive research at times becomes a distraction. In a non-fiction work, such details might have been expected, even demanded. But in a work of fiction they seem to push the novel beyond the boundaries of its focus" (Benjamin 2001: 339). Many statistical details as well as characters who appear and disappear without leaving a trace as a significant presence make the novel not read like a novel at times. Besides that, many critics and readers expected her to produce a book similar to *Gorilla, My Love* (1972), what she initially became famous for; something concise with clear aims of exploring black female subjectivity. For a creator like Bambara who dabbled in a variety of mediums producing *Those Bones Are Not My Child*, though, does not seem like a weakness as the novel balances between cinematic film sequences, fiction and documentary in a very postmodern way (though quite distinct from the established traditions of white male postmodern writing in Thomas Pynchon, Robert Coover and Donald Barthelme and from Toni Morrison's magical realism), which is in itself an impressive feat. Malaika Adero calls the novel the "sum total of what Toni's life and work was about: motherhood, activism, education, and art" (Adero 2007: 236). Many points of inspiration eventually lead to a multivocal literary creation.

Though grandiose in conceptualization and execution, *Those Bones* has not received sustained critical attention; there are less than ten different papers, tackling its complexity. The same, actually, might be said about Bambara's other publications. Hailed as one of the mothers of the women's renaissance in the 1970s, she usually appears as a point of comparison to other more well established writers. This might be partly explained with her love affair with film that overshadowed her attachment to literature. The present exploration is, on the one hand, an attempt to examine one more point of view, dealing with the Atlanta child murders and "the city too busy to hate", as I have previously worked on Tayari Jones's *Leaving Atlanta*[3] and am aware of most of the dominant discourses; on the other, it is one more effort at breathing life into less-known (and forgotten by some) but still relevant literary works. The particular focus chosen for research purposes joins feminist perspectives on motherhood and space. How does Atlanta, as one of the few economically stable Southern cities which would rather not espouse crime and murder, re-produce certain maternal practices

[3] Boneva-Kamenova, Bozhidara. "Finding a Space to Call Home In Tayari Jones's *Leaving Atlanta*". *University of Bucharest Review. Literary and Cultural Studies Series*, vol. 1, no. 2, 2024. 15 – 24.

and decisions? Toni Morrison's famous essay "The Site of Memory" would serve as a starting point to explain the exhausting but necessary effort at archiving the present. Reviewing slave narratives (called freedom narratives by Toni Cade Bambara) Morrison reaches the conclusion that writing resembles literary archeology. "On the basis of some information and a little bit of guesswork you journey to a site to see what remains were left behind and to reconstruct the world that these remains imply" (Morrison 1995: 92). This journey to uncover remains is very similar to the one Zala, the main character in *Those Bones*, undertakes to find her son, Sonny, who suddenly disappears one day and is presumed to have been taken by the raving murderer of black children. We would trace one woman's archeological journey to fill a loss, to fight injustice and help in the creation of a new community to show how collective action in the face of familial or group organizations outweighs individual campaigns but might be detrimental to private life.

Zala as a dominant maternal presence inscribes her story to the pages of the book by literally and figuratively digging into paper, flesh and bones. While sorting mail, for example, she finds the story of a young boy who was returned to his family through the efforts of a parent organization, but they are unable to recognize him, and he is disassociated from them and his surroundings. A seemingly positive story about success still burdens Zala because she is reliving their loss and the painful path back to normality. "The more she read, the more disturbed she'd felt" (Bambara 2021: 325). Her work, though, is necessary because it might lead to such bittersweet successes. Carole Anne Taylor explains that "in the attempt to go beyond the lists of information to sifting, sorting, analyzing, organizing, and connecting, parents try to make an archive that will help them form connections among the multiple files, boxes, groups, murders" (Taylor 2002: 266) and later this archive "enables the recovery of found love, the remembrance of suffering recognized as still ongoing in others, and radical action connecting the personal and local causes of suffering to its more global, systemic causes" (ibid. 269). In many ways, Zala's involvement with the investigation exposes the rotten heart of the ineffective American social and political system. Race still affects decision making – black kids are supposed to have run away, to have been 'hustlers' in the first place. Zala explains these double standards to her children: "For example, if you look a certain way and live in a certain part of town and you're a kid who rakes leaves and carries groceries, then people say, 'Isn't that nice. What a fine, industrious child to be helping out.' Understand? But if you live in another part of town and are doing the same thing– […] and you're Black, with not

much money–then people say, 'Why don't their parents look after those kids running around neglected? They're little hoodlums, street kids, hustlers.'" (Bambara 2021: 200-201). There are certain expectations out of a particular group of people, even in progressive Atlanta that hails its first black mayor. Blame falls on parents and children who are perceived as secret abusers and hustlers, respectively. Popular stereotypes deter the investigation as police are looking for an easy solution. Blackness becomes synonymous with crime and neglect. Disillusioned, abandoned by the responsible institutions, the community has to fend on its own by creating their own archival database, full of private and public data. In that way, they find not only different new leads, but also a way to deal with the disappearances, supported by other people. Similarly to the time of slavery, African Americans mostly rely on themselves to enact change and survive.

Inability to solve the case is another reason why policemen and reporters resort to familiar discriminatory/racist practices. "In a racist culture", as Andrea O'Reilly explains, "black children" are deemed "inferior, unworthy and unlovable"; their mothers' love is an "act of resistance" (O'Reilly 108), a way to teach them to survive and endure; to that list of negative adjectives media and police add 'runaways', 'invisible', 'sly', 'silent', 'prone to crime' in the novel. Rebecca Wanzo finds fault with the general tradition and history that "constructs black boys as invulnerable to the kinds of violence that afflicts white children" (Wanzo 2007: 252). They couldn't have been kidnapped, they must have abandoned their families because they are poor, black and untrustworthy. The parents are the ones who keep their children's memory alive and use their archive to fight dominant widely spread narratives. During one of the many police interviews, Zala stresses: "He's not a runaway. He's not a wayward child. He's not a delinquent. He's a missing boy" (Bambara 2021: 67), but her words do not reach officials as they are not open to hearing them. Zala defending Sonny exemplifies her unconditional maternal love and the anger she harbors for the existing misconceptions about black children.

Mothers (especially black mothers) themselves have also been subject to a number of delimiting stereotypes and misconceptions. Susan Chase and Mary Rogers believe that there is a very strong fantasy of the 'perfect mother' – the one who can protect her child from all dangers and fulfil their every need. When it turns out that the mother is not perfect, she receives only blame (Chase and Rogers 2001: 208) and in turn becomes a 'bad mother'. This pervasive image of perfection has been taken one step further in the African American community. Black men in particular have inadvertently nurtured the idea of the "superstrong Black mother" who is

"endowed with devotion, self-sacrifice, and unconditional love" (Collins 150). Patricia Hill Collins explains that the norm for mothers is to live a life of sacrifice without self-individuation or side projects. Zala does appear superstrong when we first meet her at the beginning of the novel – she holds down three jobs to financially match the standard of living in fast-developing Atlanta, takes care of her three children mostly on her own, lacking a network of othermothers willing to help her in their upbringing and she has stood by Spence while he was recovering from his time in Vietnam, a process that never came to completion for him. Urban lifestyle void of a strong community pushes caregivers to the edge of their abilities. The cracks slowly start to show. When Sonny disappears, while Kenti is looking for the source of a weird smell, "she sure smelled something. And it wasn't just the bottle pushed down in the trash. Mama call herself hiding it under a bread wrapper. If Daddy came by he would get on her about that. But Daddy wasn't coming by so much no more" (Bambara 2021: 31). Zala has started drinking and even though she is intent on hiding it, her children are aware of her struggles. She is devoted and loves them unconditionally but that does not make her 'superstrong'. Besides all else, the father also appears absent and unable to foster a better environment for their children. In a city intent on fast gain, overburdened parents have a hard time surviving and persevering. In the end, the mothers are the ones who are blamed for the failure to be 'perfect'. Critics claim that "African-American mothers wield unnatural power in allegedly deteriorating family structures" (Collins 2005: 149). For many policemen and reporters, Sonny's and other children's disappearances end up being the last evidence needed for demonizing the parents. It also proves that mothers are not all-powerful or able to save their offspring from every trouble.

From a narrative point of view, Zala as a mother struggling with loss is the driving force of the novel. Her maternal perspective guides the reader from the personal to the political. She is characterized as a study in contradiction as she seems to lessen her engagement with her other children in favor of finding her first-born son and helping the parents of other missing children. His loss is so detrimental that she feels her life has become "uninhabitable" (Bambara 2021: 127). She becomes the mother who is unable to mother. For most of the story, readers follow in her footsteps to uncover clues, remnants and faded traces of lost and kidnapped children. At some point, her public journey to fight disorder and chaos by mailing and transcribing important recordings and film footage (by archiving) takes precedence over the comfort of her family at home and the upbringing of her son and daughter (e.g., her daughter ends up in a half-sedated state after

eating paste). In an especially revealing chapter, Kenti pines over normality. She wants to go to church and eat Sunday food, but her parents are constantly busy redrawing/reworking/rearchiving the victims' map. "She didn't want cereal. It was Sunday. And Sunday was supposed to be bacon and pancakes" (Bambara 2021: 240). Children, even though aware of loss and the reason for the altered environment, are not ready to subscribe to a new reality of confinement and disregard. Kofi goes as far as to suggest running away: "He didn't have to stay around where nobody combed his hair or smiled at him" (Bambara 2021: 203). Trying to be a good mother for the *missing* child, Zala becomes a bad mother to her *present* children. It is only when she loses them as well that she realizes the depth of their dissatisfaction and how difficult it is to keep all of them not only safe but also content.

Without warning, Part IV of the novel starts with Zala separated from her family. Spence has taken their children away because his ex-wife is unable to nurture them in a way that would make them feel seen and heard; he is further afraid that they would become victims to the unnamed killer(s). Zala, alone in her big house, throws herself into her STOP duties. In her examination of what makes a home, Iris Young writes that "The home is an extension of and mirror for the living body in its everyday activity" (Young 2005: 131). In other words, the things you engage yourself with on a daily basis are reflected in one's living arrangements. If Zala does not feel at home, when her children are not there, then she, first and foremost, considers herself a mother. This association becomes even more poignant when she continues to find 'images' of her children in all her daily activities. At an ice rink, she thinks: "Zala turned and elbowed her way through the shoppers to the railing, leaned way over, sucking in the blue-mint chill of the ice rink below, where her three children should have been skating" (Bambara 2021: 326). Whenever she starts thinking about a particular topic, she always returns to her inability to mother. Her interest in the greater cause takes a step back when Sonny is found alive and she can be a mother of three again. Hers and Spence's main occupation then is to help Sonny return to himself not only physically but also psychologically. Mothering becomes even more central to her. As we read later on: "she no longer cared about the children's case. It was this child's case she had to crack" (Bambara 2021: 583). She further strengthens this point in the last pages of the novel. "The case, I mean–the children, the others. I didn't care about anything but my family" (Bambara 2021: 660). So it would seem that her involvement in the political/communal is only temporary and greatly inspired by the personal. When her family is complete and she dons the mother coat, the cause, pain, and strife of the wider community fades into the background. The city

gathers together and the city separates. The rural ideal of communal life seems inapplicable to the Atlantan environment.

When Sonny reappears in Miami, Zala is unable to recognize him. She is so used to viewing *other bones* that her mind is unable to comprehend the fact that her son is alive. "'That is not my boy,' she had told them. […] 'Those bones are not my child.'" (Bambara 2021: 517). He appears to be one more decaying body lacking Sundiata's vivacious rebellious character. Overwhelmed by death, the heroine has a hard time recognizing life. She has to relearn his name, nurse him as if he was a baby and help him find his voice. She starts talking to him so he would experience the power of language and expression. "She measured her words to teach him how it was done […] so she continued, slowly teaching him how he should tell his story" (Bambara 2021: 519). Zala attempts to assure him that he has the ability to tell them his story – something that he appears fearful to do. Kelley Wagers believes that the opposition speech (Zala) and silence (Sonny) is indicative of African Americans' inability to "shape the story" of racialized violence (Wagers 2016: 229). In that sense, they need one another as a way not only to survive racism, but also to find the right language to express it with[4]. From an alternative perspective this may be further understood as a mother passing on the archival knowledge she has accumulated to her child. The fruits of her painstaking efforts to record violence and lack are evident because she has the words to speak the unspeakable. Sonny, who does not have such specific knowledge, is silent. Zala helps him in time. Following Sonny's recovery, the family has to decide whether they would return to Atlanta and finish their long journey home. "How could they go back to Atlanta? And how could they not?" (Bambara 2021: 551). For them this is not simply a geographical or spatial move, it is an attempt, as Martyn Bone proposes, to capture the Atlanta they "knew before Sonny went missing" (Bone 2003: 234); to reach a different reality, devoid of violence and death. Such a return is impossible and undesirable. It would involve forgetting the existence of racialized violence and police/media indifference to it. The family would have to learn to live and survive with the help of their archival knowledge rather than without it. The novel ends ambiguously, with Zala and Spence bringing Sonny to the supposed house where he was held captive. They attempt to reclaim the scene of the crime so that Sonny would

[4] The speech-silence dichotomy also appears when it comes to the approach to the disappearances. Silence is the preferred method of solving them so as not to ruin the imagined gilded version of Atlanta.

be able to let go of his fear. Atlanta would once again be a home and not a space, associated with trauma.

Those Bones Are Not My Child, Bambara's magnum opus, continues to function as a detailed encyclopedia of the Atlanta child murders. It provides rich statistical and documentary information that is made more palatable with the inclusion of the fictional story of one family who lost their son. The present exploration focused most extensively on Zala's maternal journey as well as on her attempts to archive the past and the present. Collective action that she gives herself over to furthers the greater cause by doing the job of the police and gathering together people who share the same suffering and the same racial-specific stereotypes. However, this endeavor negatively affects her domestic life. Her archival work does help one member of her family to learn again the language of dominant American discourses. Be it as a good or a bad mother, Zala's existence in the novel is presupposed by her maternal role.

REFERENCES

Adero 2007: Adero, M. Toni Cade Bambara to the Bone: Cultural Worker in the Black World and the South. // *Savoring the Salt: The Legacy of Toni Cade Bambara*. Ed. Linda Janet Holmes and Cheryl A. Wall. Philadelphia: Temple University Press, 2007, 236 – 243.

Bambara 2021: Bambara, T. *Those Bones Are Not My Child*. Dublin: Vintage Classics, 2021.

Benjamin 2001: Benjamin, S. Rev. of *Those Bones Are Not My Child.* // *African American Review*. Terre Haute, Indiana: Johns Hopkins University Press, 2001, № 35.2, 338 – 340.

Bone 2003: Bone, M. Capitalist Abstraction and the Body Politics of Place in Toni Cade Bambara's *Those Bones Are Not My Child*. // *Journal of American Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, № 37.2, 229 – 246.

Collins 2005: Collins, P. Black Women and Motherhood. // *Motherhood and Space: Configurations of the Maternal Through Politics, Home, and the Body*. Ed. Sarah Hardy and Caroline Wiedmer. New York: Palgrave Macmillan, 2005, 149 – 159.

Morrison 1995: Morrison, T. The Site of Memory. // *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, Ed. William Zinsser, 2 ed. Boston: Houghton Mifflin, 1995, 83 – 102.

Morrison 1996: Morrison, T. Preface. // *Deep Sightings and Rescue Missions: Fiction, Essays, and Conversations*. Ed. T. Morrison. New York: Pantheon Books, 1996, vii – xi.

O'Reilly 2014: O'Reilly, A. African American Mothering: "Home is Where the Revolution Is." // *Mothers, Mothering and Motherhood Across Cultural Differences: A Reader*. Ed. Andrea O'Reilly. Bradford: Demeter Press, 2014, 93 – 117.

Susan and Rogers 2001: Chase, S., and M. Rogers. *Mothers and Children: Feminist Analyses and Personal Narratives*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.

Taylor 2002: Taylor, C. Postmodern Disconnection and the Archive of Bones: Toni Cade Bambara's Last Work. // *NOVEL: A Forum on Fiction*. Durham: Duke University Press, 2002, № 35.2/3, 258 – 280.

Wagers 2016: Wagers, K. Telling Run Away: Novel Testimony in Toni Cade Bambara's *Those Bones Are Not My Child*. // *Studies in the Novel*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2016, № 48.2, 223 – 242.

Wanzo 2007: Wanzo, R. Terror at Home: Naturalized Victimization in *Those Bones Are Not My Child*. // *Savoring the Salt: The Legacy of Toni Cade Bambara*. Ed. Linda Janet Holmes and Cheryl A. Wall. Philadelphia: Temple University Press, 2007, 244 – 255.

Young 2005: Young, I. House and Horne: Feminist Variations on a Theme. // *Motherhood and Space: Configurations of the Maternal Through Politics, Home, and the Body*. Ed. Sarah Hardy and Caroline Wiedmer. New York: Palgrave Macmillan, 2005, 115 – 147.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c241

TRADUIRE LA NUDITÉ DE LA POÉSIE : L'ŒUVRE D'ANISE KOLTZ EN GREC PAR MARIA PAPADIMA

Maria Baïraktari
Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes

TRANSLATING THE NAKEDNESS OF POETRY: ANISE KOLTZ'S WORK IN GREEK BY MARIA PAPADIMA

Mary Bairaktari
National and Kapodistrian University of Athens

mbairaktari@gmail.com

Our article focuses on the publication of the anthology *The Elsewhere of Words and Other Poems* in Greek, which brings together a selection of poems by Anise Koltz, collected and translated by Maria Papadima (Stéréoma, 2022). We will examine the translational challenges subtly concealed within a poetic writing style that appears devoid of any complexity in terms of meaning or wording: the chosen translation approach is marked by its directness and near-literalness which, nonetheless, give rise to new issues. We will analyze the translation strategy, based on a deliberately pared-down linguistic precision, which succeeds in rendering the recurrent words and concepts that permeate Koltz's poems, as well as the persistent images and motifs that run through her entire poetic work.

***Key words*:** Translation Studies, poetry translation, Anise Koltz, Maria Papadima

Introduction

Faire face aux défis traductifs de la poésie relève d'un métissage interculturel inscrit dans un univers rythmique et versifié qui est fondé sur une forme aussi brève que dense. En même temps les choix lexico-sémantiques sont chargés de couches interposées de sens et d'images. Traduire Anise Koltz en grec revient, pour Maria Papadima, à traduire la « nudité » de la poésie. Une écriture dépouillée d'ornements et d'exagérations, où la simplicité

formelle séduit le lecteur et la lectrice dès les premiers vers, requiert une approche traductive directe et presque littérale – ce qui génère de nouveaux défis. Nous nous attacherons à analyser la manière dont la traduction en grec, développée sur une exactitude linguistique volontairement « lapidaire[1] » (Papadima 2023), comme la caractérise sa traductrice, permet de restituer les mots récurrents qui hantent les poèmes de Koltz, ainsi que les images et les idées persistantes qui traversent son œuvre poétique. Nous examinerons comment cette recherche d'exactitude dans la forme et le contenu traduit également les composantes essentielles de son univers. Notre article, s'appuyant sur la traductologie située au croisement de l'interculturalité, se concentre sur cet équilibre synthétique que propose la traductrice grecque dans la première anthologie de la poète luxembourgeoise publiée en grec.

Anise Koltz (1928 – 2023) et la langue de la création poétique

Anise Koltz est née en 1928 à Luxembourg-Eich. Membre de l'Académie Mallarmé ainsi que de l'Institut grand-ducal des arts et des lettres, elle a fondé en 1963 les Biennales de Mondorf, qu'elle a dirigées jusqu'en 1974. Celles-ci ont ensuite trouvé leur prolongement dans les Journées littéraires de Mondorf (1995 – 1999), puis dans l'Académie européenne de poésie, présidée par la poétesse. Largement primée, elle a reçu, entre autres, le prix Batty-Weber en 1996, le Prix Guillaume-Apollinaire en 1998, le prix Servais en 2008, le prix Jean-Arp de littérature francophone en 2009 et le prix Goncourt de la poésie en 2018.

D'origine tchèque, allemande, anglaise et belge, Koltz était trilingue (allemand, français, luxembourgeois). Cette relation avec son plurilinguisme constitue une préhistoire, rependue à la manière de son expression, aux choix linguistiques et aux possibilités stylistiques qu'il offre. Mais surtout, le point le plus important qui concerne la physionomie de son expression est le passage d'une langue à l'autre : Après vingt ans d'écriture poétique en allemand, commençant aux années 1960, période à laquelle elle a publié son premier recueil de poèmes, *Spuren nach innen* (1960), elle y renonce pour

[1] « Le moment est venu d'expliquer pourquoi j'ai qualifié la poésie de Anise Koltz de lapidaire. Je répondrai que tous ces sujets sont traités dans une perspective d'analyse et en même temps de synthèse de leur poids sémantique, avec une justesse de chirurgien et une perspicacité de visionnaire. Il y a toujours des questionnements expressément formulés ou à peine esquissés, les réponses sont souvent sibylinnes ou anthitétiques voire de non-réponses, mais le cœur du poème n'est pas occulté sous des étoffes mais mis à nu, tel une pierre qui brille au soleil et qui blesse notre vue, ne nous laissant pas passer outre » (Papadima, 2023). Nous remercions Maria Papadima de nous avoir confié le texte de sa communication inédite.

n'adopter que le français, à cause de la connexion de l'allemand avec les cruautés de la deuxième guerre mondiale – une guerre qui lui a coûté la mort prématurée de son mari en 1971, à cause des sévices subis par les nazis pendant sa déportation.

Sa traductrice grecque, Maria Papadima, remarque concernant le changement de langue :

> La transformation est décisive ; elle est proclamée comme morale, mais, en son essence, elle demeure avant tout linguistique. Comment change-t-on la langue de sa poésie lorsque l'étoile du jour et celle de la nuit changent radicalement de genre d'une langue à l'autre ?[2]
>
> (Papadima 2022 : 8)

La transition de l'allemand au français laissa des traces imperceptibles « s'enracine[nt] dans la « langue profonde » du poème […]». Comme le décrit la traductrice, « les phonèmes français ne parviennent pas à dissimuler entièrement la langue allemande, qui continue de circuler souterrainement, tant dans la syntaxe que dans le vocabulaire »[3] (ibid.).

Le portrait de la traductrice

Le passage du français au grec constitue une autre mise à l'épreuve. Comme le souligne Jean Delisle « aucune œuvre n'est indépendante de son créateur. L'œuvre traduite ne fait pas exception. Impossible d'en faire une analyse complète sans tenir compte au premier chef de son auteur » (Delisle 1999 : 1 – 7).

Maria Papadima, créatrice de l'anthologie grecque d'Anise Koltz à l'initiative de Nikos Zombolas, est une traductrice de renom en Grèce, qui a parallèlement mené une carrière universitaire. Jusqu'au mois d'août 2025, elle a exercé les fonctions de professeure des universités au Département de langue et de littérature françaises de l'Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes (2000 – 2025). Le multilinguisme étant un point commun avec la poétesse luxembourgeoise, elle est traductrice du français, du portugais et de l'espagnol vers le grec, elle a poursuivi des études de troisième cycle à Paris (D.E.A. en littératures et civilisations d'expression

[2] « Η αλλαγή είναι κομβική, κηρύσσεται ως ηθική αλλά, στον πυρήνα της δεν παύει να είναι κατά κύριο λόγο γλωσσική. Πώς αλλάζει κανείς τη γλώσσα της ποίησης του όταν το άστρο της ημέρας και εκείνο της νύχτας αλλάζουν και αυτά άρδην γένος από τη μια γλώσσα στην άλλη; » (Papadima 2022 : 8). L'ensemble des extraits cités de l'Introduction seront présentés dans notre traduction.

[3] « Οι γαλλικοί φθόγγοι δεν μπορούν να συγκαλύψουν πλήρως στη γερμανική γλώσσα που εξακολουθεί να υπογείως τόσο στη σύνταξη όσο και στις λέξεις ».

française – Paris XII ; Diplôme de didactique des langues – Sorbonne Nouvelle ; Doctorat de 3e cycle – Paris XII) ainsi qu'à Bruxelles (Cycle postuniversitaire de formation en traduction littéraire au Centre européen de traduction littéraire – ISTI, Bruxelles). Elle a travaillé pendant une décennie comme traductrice au Conseil de l'Union européenne (langues de travail : français, portugais, italien, espagnol, grec) avant de retourner en Grèce en 2000 pour intégrer le Département de langue et de littérature françaises, où elle a enseigné la théorie et la pratique de la traduction.

Lauréate de plusieurs distinctions, dont le Prix d'État de traduction littéraire (2008), elle a été nommée Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques en 2018 par l'Ambassade de France. En mai 2024, le Président de la République portugaise lui a décerné l'insigne de Commandeur de l'Ordre de Camões, en reconnaissance de sa contribution exceptionnelle à la diffusion des lettres portugaises en Grèce. Elle est l'autrice de nombreux articles scientifiques publiés dans des revues internationales et grecques, ainsi que de l'ouvrage *Les multiples miroirs de la traduction* (*Τα πολλαπλά κάτοπτρα της μετάφρασης,* 2012). Elle a également dirigé le volume collectif *Citoyens de Babylone* (*Πολίτες της Βαβυλωνίας*, 2021), rassemblant des essais sur la traduction, rédigés par les traductrices et traducteurs grecs les plus éminents. Par ailleurs, elle a rédigé des préfaces et introductions à divers volumes collectifs et publié plus de cent articles traductologiques dans des revues scientifiques internationales, auxquels s'ajoutent plusieurs études critiques sur la traduction[4].

[4] L'ensemble de ces travaux constitue une contribution substantielle au domaine de la critique de la traduction littéraire, fondée sur une analyse rigoureuse et solidement documentée. Son œuvre traductive couvre l'ensemble des genres : prose narrative, théâtre, poésie et essai, mais aussi des textes situés à l'intersection des genres, tels que la prose poétique de Fernando Pessoa dans *Le Livre de l'intranquillité*. Au cours des vingt-cinq dernières années, son travail de traduction se partage entre la francophonie et la langue portugaise avec surtout Fernando Pessoa, qu'elle a contribué à faire connaître et apprécier en Grèce grâce à ses traductions. Sa liste de plus de 60 traductions s'élargit avec les traductions d'auteurs renommés français comme Honoré de Balzac, Stendhal, Jules Verne, Romain Gary, George Sand, Samuel Beckett, Boris Vian, etc. À celles-ci s'ajoutent ses traductions d'autres auteurs portugais tels que Camilo Castelo Branco, Miguel Torga, António Lobo Antunes, José Saramago, entre autres, ainsi que d'auteurs brésiliens comme Machado de Assis Augusto Boal, Clarice Lispector et Itamar Vieira Junior, ou encore de l'auteur angolais Ondjaki, sans oublier la traduction des œuvres fondamentales du nobéliste Octavio Paz. Elle accompagne ses traductions d'un riche appareil paratextuel : articles, entretiens, ainsi que divers éléments péritextuels, tels que préfaces, introductions, postfaces éclairantes, notes et commentaires, qui accompagnent

L'édition grecque

La première publication des poèmes de Koltz en grec a été présentée en 2022 par les éditions Stéréoma (Koltz 2022). Il s'agit d'une anthologie de ses poèmes, sélectionnés par leur traductrice parmi neuf recueils de la poétesse luxembourgeoise datant de 1966 à 2015 : *Le cirque du soleil* (1966), *S'adonner au silence* (1983), *L'autre temps* (1991), *L'ailleurs des mots* (2007), qui prête son titre au volume en grec, *Pressée de vivre* (2007), *Je renaîtrai* (2011), *Soleils sauves* (2012), *Galaxies intérieures* (2013) et *Un monde de pierres* (2015).

Le public grec avait déjà rencontré Koltz en présentiel en 2016, à l'occasion de la parution d'un nouveau volume de la collection Poésie/Gallimard, intitulé *Somnambule du jour*, présentant une sélection de ses poèmes : L'Institut français de Grèce, en collaboration avec l'ambassade du Luxembourg à Athènes avait invité la poétesse le 31 octobre 2016 à une rencontre avec la poétesse grecque Kiki Dimoula, sous la modération de la traductrice et critique littéraire Cécile Inglessis Margellos.

À la suite de ce premier contact avec le public grec, sept ans plus tard, l'anthologie en langue grecque voit le jour, enrichie de peintures de Stefanos Rokos inspirées de la poésie de Koltz. L'ouvrage s'accompagne d'une ample introduction rédigée par la traductrice ainsi que d'une postface de Nikos Zombolas, à l'initiative de cette publication. Dans son Introduction, intitulée « L'anti-poésie d'Anise Koltz : pierre, faucon, étoile, mot » (« Η αντι-ποίηση της Ανίζ Κολτς: πέτρα, γεράκι, άστρο, λέξη »), Papadima relie l'acte de traduction à la dynamique singulière de la poétesse. Elle offre ainsi des clés précieuses pour la lecture et l'interprétation des poèmes, en documentant à la fois la perspective et la stratégie traductive adoptée, les défis de traduction à prendre en considération et les paramètres des différents problèmes lors du passage d'une expression poétique apparemment simple, dénudée de toute trace du superflu, mais en réalité particulièrement exigeante.

"L'ailleurs" de la traduction

Il est important de mentionner que dans la traduction poétique, où le besoin de reconstruire le texte est particulièrement important afin de préserver l'équilibre entre forme et contenu, le rythme et la musicalité du texte-cible, l'approche de la traduction comme « réfraction » puis comme réécriture (« rewriting »), telle que proposée par André Lefevere (Lefevere

les éditions grecques qu'elle dirige et traduit. Cette contribution constitue un matériau précieux, tant pour les chercheurs que pour les lecteurs.

1992), est pertinente et souvent nécessaire. Selon Lefevere, la « traduction interlinguistique », comme l'a définie Roman Jakobson, peut être considérée comme l'une des formes les plus importantes de transcription et de réinvestissement idéologique. Dans un cadre similaire se situe également la conception de Lawrence Venuti (2019) concernant la traduction comme acte créatif par excellence. Venuti soutient que la traduction ne constitue pas un processus neutre, mais représente un choix stratégique qui reconfigure le texte-source afin de s'harmoniser avec le cadre culturel et linguistique de la langue-cible.

Sous une perspective où "l'ailleurs" des mots s'abandonne au silence, Nikos Zombolas explique que « pour Koltz, la poésie n'était pas simplement l'art du silence et de la réflexion la plus profonde – comme ses poèmes pourraient parfois le laisser entendre – mais également une contribution discrète au devenir culturel de son époque et de son lieu » (Zombolas 2022 : 141)[5]. Il est alors vrai que le cas de Koltz, précisément en raison de son usage concis et elliptique du langage, offre de solides exemples de cette nécessité d'interprétation du texte, ainsi que de la flexibilité requise quant à la « position traductive » (Berman 1995 : 73 – 83) adoptée par la traductrice. « La traduction est une écriture en terrain sûr », remarque Papadima, « on n'assume ni le contenu ni le style, seulement le passage dans l'autre langue » (Papadima 2018). La traductrice, dans son « Introduction », souligne l'originalité et la singularité du langage de Koltz. Au niveau lexico-sémantique, elle remarque les multiples couches de choix linguistiques de la poétesse, allant du silence jusqu'à leur dimension symbolique et polyphonique bien complexe :

> […] les mots, leur incapacité absolue, souvent douloureuse, à exprimer les choses et le monde, l'alphabet dans sa dimension symbolique, presque sacrée, la page dont les lignes sont des fils tendus pour les acrobates de la parole, constituent les objets de cette poésie laconique, simple, presque elliptique, sans ponctuation, qui proclame l'antiquité mais aussi la complexité de son origine[6].
>
> (Papadima 2000: 9)

[5] « Η ποίηση για την Κολτς δεν ήταν απλώς η τέχνη της σιωπής και του βαθύτατους συλλογισμού –όπως ίσως αφήνει να φανεί στα ποιήματά της– αλλά και μια σκιά συνεισφορά στο πολιτιστικό γίγνεσθαι της εποχής της και του τόπου της ».

[6] « Οι λέξεις, η απόλυτη, συχνά επώδυνη αδυναμία τους να εκφράσουν τα πράγματα και τον κόσμο, το αλφάβητο στη συμβολική, ιερή σχεδόν διάστασή του, η σελίδα που οι γραμμές της είναι σύρματα τεντωμένα για τους ακροβάτες του λόγου, αποτελούν αντικείμενα αυτής της λακωνικής, λιτής, σχεδόν ελλειπτικής, χωρίς στίξη ποίησης, η οποία δηλώνει την αρχαιότητα αλλά και τη μεικτότητα της καταγωγής της » (Papadima, «Introduction», p. 9).

Cette double origine résulte du passage direct opéré de l'allemand au français et orchestre de manière souterraine – sans doute même de façon inconsciente – la simplicité singulière, de prime abord, des poèmes de Koltz. Une écriture lapidaire qui en même temps se dévoile des plus petites unités lexicales jusqu'aux oppositions sémantiques les plus profondes, et de la musicalité du discours saccadé d'un aphorisme jusqu'aux facettes contrastives notionnelles de la langue, comme celle du réel et du fictif :

> « La langue travestit / la réalité / Les mots ne couvrent pas / les objets / La vérité apprise / n'est qu'une fiction du réel » (Kolz, 2013).
>
> « Η γλώσσα μεταμφιέζει / την πραγματικότητα / Οι λέξεις δεν αντιστοιχούν / στα πράγματα / Η αλήθεια που μάθαμε / μυθοπλασία του πραγματικού » Kolz 2022 : 104).

Traduction : entre contraction et dilatation

« Sans cesser de s'interroger, [Koltz] explicite en quelque sorte l'inexplicable, avec une tension et une plénitude » (Bosquet 1966 : 11). Dénuée de ponctuation et de réaménagements syntaxiques ajoutés à des fins d'effet, Koltz remet entre les mains de sa lectrice-traductrice un univers dont la structure interne est de nature géométrique.

> « Le temps n'appartient qu'au temps / Mais il m'arrive / que je me sente plus mortelle / un jour qu'un autre » (Kolz 2011).
>
> « Ο χρόνος ανήκει μόνο στον χρόνο / Αλλά συμβαίνει / να νιώθω πιο θνητή / μια μέρα / από μιαν άλλη» (Kolz 2022 : 61).

La spécialisation universitaire de Papadima qui porte sur le domaine de la théorie et la pratique de la traduction constitue un instrument cognitif et empirique qui guide le passage de la pratique de lecture à la pratique traductive, avec un équilibre rigoureux entre ses décisions traductologiques justifiées : Tout paraît conduire à une traduction presque mot-à-mot. La langue grecque, aussi analytique que dense que le français, peut suivre cet exercice de contraction-dilatation sur lequel repose la structure des poèmes de Koltz, une contraction de la forme et du mot pour arriver à une dilatation du sentiment, du tragique et du silence :

> « Le poème / voit sans yeux extérieurs / suspendu / par-dessus le vide des siècles / Il constate : Tout est dans rien » (Kolz 2013).
>
> «Το ποίημα βλέπει χωρίς εξωτερικά μάτια / αιωρούμενο / πάνω από το κενό των αιώνων / Διαπιστώνει: Το παν είναι μέσα στο τίποτα» (Kolz 2022 : 107).

Son univers s'articule autour de forces extrêmes comme la mort, l'amour, Dieu, la solitude etc. De vers en vers rien n'est superflu alors que l'ensemble esthétique aboutit en même temps à une coupe transversale de sa pensée poétique. C'est à cet exact point de convergence entre le choix lexical, syntaxique, stylistique et le sens que réside la source des difficultés traductives. Si elles ne sont pas immédiatement évidentes et visibles lors de la première lecture du texte-source, toutefois, lorsque commence l'approche des poèmes sous l'optique de la traductrice, les véritables défis de la traduction émergent. L'équilibre demeure délicat, notamment en ce qui concerne la définition d'une stratégie traductive susceptible, d'une part, de favoriser une appropriation du poème – au sens où l'entend Lawrence Venuti (1955) – permettant à celui-ci de s'inscrire de manière naturelle dans la conscience linguistique et expérientielle du lecteur grec contemporain, et, d'autre part, de préserver l'unicité constitutive de l'écriture de Koltz.

La traductrice rajoute concernant la nudité de sa poésie :

> Koltz manifeste clairement son esthétique linguistique, donnant une fonction active, presque agressive à ses mots qui présentent une nudité éclatante associée à la tranchante acuité du scalpel, rejetant ainsi de manière irrévocable le lyrisme, les éléments stylistiques, ainsi que le bavardage " décoratif ", embellissant et anodin[7].
>
> (Papadima 2022 : 10)

> « Je veux des mots / comme des éperviers / volant / fonçant / ivres de soleil / Sanguinaires / sans pardon » (Kolz 1991).

> « Θέλω λέξεις γεράκια / που πετάνε / ορμάνε / μεθυσμένες απ' τον ήλιο / αιμοσταγείς / αδυσώπητες » (Kolz 2022 : 39).

Il n'est pas fortuit que la traductrice, dans ces vers, choisisse la variation morphologique trisyllabique des verbes « πετάνε » / « ορμάνε », plutôt que les formes disyllabiques « πετούν » / « ορμούν », et donc isosyllabiques par rapport aux mots du texte-source « volant » / « fonçant ». La voyelle « α », maintenu en grec, élève phonétiquement le sens du vol et l'intensité du mouvement impétueux, tandis que la voyelle « ε » en finale crée une sensation de rudesse par rapport à la possibilité d'un « ν » final plus

[7] « Η Koltz αποτυπώνει ξεκάθαρα τη γλωσσική αισθητική της, δίνοντας στις λέξεις της, οι οποίες έχουν μια εκτυφλωτική γυμνότητα συνδυασμένη με την οξύτητα του νυστεριού, μια ενεργητική, σχεδόν επιθετική λειτουργία, απορρίπτοντας με τρόπο αμετάκλητο τον λυρισμό, τα καλολογικά στοιχεία, την γύψινη, εξωραϊστική, ανώδυνη φλυαρία » (Papadima, 2022 : 10).

lyrique. Ces détails sonores, qu'ils soient des choix conscients ou rythmiquement inconscients de la part de la traductrice, soutiennent la dynamique de la relation mot-image.

Sa stratégie traductive se révèle particulièrement flexible, couvrant un éventail de choix qui va d'une fidélité littérale à certains vers à une primauté accordée au sens, justifiant alors des écarts soigneusement maîtrisés par rapport à la lettre du texte-source.

> « Sous le lit. Je serai seule / à mourir / avec sous le lit / mes souliers déroutés » (Kolz 2011).
>
> «Κάτω από το κρεβάτι. Στον θάνατό μου / θα είμαι μόνη / και κάτω από το κρεβάτι / τα παπούτσια μου ξεστρατισμένα » (Kolz 2022 : 67).

Dans cet extrait, le participe « déroutés », traduit par « ξεστρατισμένα », demeure fidèle au texte-source sur le plan sémantique tout en préservant l'effet de surprise éprouvé par le lecteur face à l'image des chaussures sous le lit. Ce choix maintient l'effet d'un mot inattendu, qui confère à l'image poétique une forme de présence animée. Il s'agit d'une option lexicale qui permet ainsi à la traductrice de restituer l'effet d'étrangeté propre à la scène, tout en l'intégrant de façon cohérente dans le cadre linguistique du grec contemporain littéraire.

Les *affinités électives* de la poésie

À l'âge de seize ans, Maria Papadima publie son unique recueil de poèmes, intitulé *Dernière chance* [*Téleftéa efkéria*], et reçoit des critiques élogieuses. Sa poésie « surprend par sa vérité, mais aussi par son émotion retenue », comme le souligne G. M. Politarchis dans la préface de l'ouvrage (1974 : 7). Cette description, susceptible de caractériser également l'écriture fragmentaire de Koltz, ne constitue pas l'unique facette " d'affinités électives " entre la jeune poétesse grecque et la créatrice luxembourgeoise. Nous proposons ci-dessous la traduction de deux poèmes de Maria Papadima, qui contribuent à renforcer l'idée d'une relation dialectique qui se manifestera (sans aucun doute inconsciemment) quelques décennies plus tard, à l'occasion du processus de traduction des poèmes de Koltz :

> (Χωρίς τίτλο)
>
> Λείανα τα όνειρά μου
> Δυο τετραγωνικά τομάρι
> Κι έφτιαξα ποδήματα

Εκπτώσεις, εκπτώσεις!
Στα δυό ζευγάρια
Το ένα χάρισμα!

(Sans titre)

J'ai tanné mes rêves
Deux mètres carrés de cuire
Et j'en ai fait des souliers.

Des soldes, des soldes !
Je vends deux paires
Pour le prix d'une !

(Χωρίς τίτλο)

Μού παν μαθές
ορκίσου να πολεμάς για την αλήθεια
κι ορκίστηκα.

Μα σαν έστειλ' ανιχνευτές
να ερευνήσουν
μ' ανάγγειλαν δυο μιλιούνια εχθρούς
και τον μισό εαυτό μου
στ' απέναντι στρατόπεδο.

(Sans titre)

On m'a dit :
jure de te battre pour la vérité
et je l'ai juré.

Mais lorsque j'ai envoyé des éclaireurs
en reconnaissance des forces ennemies
ils m'ont annoncé deux millions
et la moitié de moi-même
dans le camp adversaire.

Dans la poésie de Papadima on relève une écriture simple, concise et dense, exprimée à la première personne et articulée sur plusieurs niveaux de sens. Sa stylistique est animée par un rythme saccadé, oscillant entre tonalité poétique et conscience réaliste du quotidien. C'est au cœur de cette tension intérieure que se révèle le conflit entre le soi et l'Autre, l'impasse personnelle et le tragique, éléments également présents dans la poésie de Koltz. On y discerne ainsi une relation latente de la traductrice avec Koltz ;

une liaison profondément enfouie dans son propre passé poétique, tant sur le plan thématique que dans la création d'images et l'usage de la langue maternelle, qui guide en même temps de manière implicite le transfert des poèmes de Koltz du français vers le grec.

Conclusion

Maria Papadima souligne que « en poussant à l'extrême l'exploration des possibilités du langage, Koltz constate l'asymptote entre le discours et la réalité, l'illusion, le mensonge, la tromperie inhérente ou le déguisement assumé [8] » (Papadima 2022 : 9). Dans ce mélange de notions fortes et d'une écriture à plusieurs couches, ses traductions parviennent à restituer les mots-obsessions de la poétesse, ainsi que les motifs et les résonances qui reviennent dans son œuvre à travers une exactitude linguistique lapidaire et une limpidité conceptuelle en grec. La traduction de Papadima illustre une fidélité qui transpose le poème français en poème grec tout en préservant l'ensemble des composantes de son univers, son discours saccadé et souvent abrupt, d'une dureté marquée au niveau des images décrites. Par conséquent, la plume de Koltz maintient, de façon proportionnée, les différents niveaux de langue, les modes de pensée, l'identité du vrai et du vraisemblable et l'inquiétude intérieure de la poétesse exprimée à travers ses poèmes. En tentant donc de repérer et de définir les fondements de sa stratégie dans un palimpseste traductif, de poème en poème, la traduction suit les traces de Koltz avec respect tant à la lettre qu'au contenu.

RÉFÉRENCES

Berman 1995 : Berman, A. *Pour une critique de traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

Bosquet, 1966 : Bosquet, A. « Anise Koltz ou l'impossible est toujours proche ». // Anise Koltz, *Le cirque du soleil*. Éditions Seghers, 1966, 7 – 11.

Delisle 1999 : Delisle, J. (éd.), *Portraits de traducteurs*. Arras : Les presses universitaires d'Ottawa, Artois presses université, 1999.

Koltz, 1966 : Koltz, A. *Le cirque du soleil*. Éditions Seghers, 1966.

Koltz, 1983 : Koltz, A. *Sich des Stille hingeben* (allemad-francais). Heiderhoff Verlag: Eisingen, 1983.

[8] « Η Κολτς διερευνώντας μέχρις εσχάτων τις δυνατότητες της γλώσσας διαπιστώνει το ασύμπτωτο λόγου και πραγματικότητας την ψευδαίσθηση το ψέμα την εγγενή απάτη ή την εγνωσμένη μεταμφίεση » (Papadima, 2022 : 9).

Koltz, 1991 : Koltz, A. *L'autre temps*, Marseille : Sud, 1991.
Koltz, 2007 : Koltz, A. *L'ailleurs des mots*, Paris : Arfuyen, 2007.
Koltz, 2011 : Koltz, A. *Je renaîtrai*, Paris : Arfuyen, 2011.
Koltz, 2012 : Koltz, A. *Soleils sauves* Paris : Arfuyen, 2012.
Koltz, 2013 : Koltz, A. *Galaxies intérieures,* Paris : Arfuyen, 2013.
Koltz, 2015 : Koltz, A. *Un monde de pierres,* Paris : Arfuyen, 2015.
Koltz, 2016 : Koltz, A. *Somnambule du jour*, Paris : Poésie/Gallimard, 2016.
Koltz, 2018 : Koltz, A. *Pressée de vivre*, Paris : Arfuyen, 2018.
Koltz 2022 : Koltz, A. *Το αλλού των λέξεων και άλλα ποιήματα*. Trad. Maria Papadima. Athènes: Stéréoma, 2022.
Lefevere, 1992 : Lefevere, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London, New York: Routledge/Routledge Translation Classics series, 1992.
Papadima 1974 : Papadima, M. *Τελευταία ευκαιρία*. Athènes: Typografio tou Ellinikou Vivliou, 1974.
Papadima 2021 : Papadima, M. (éd.) *Πολίτες της Βαβυλωνίας. Οι μεταφραστές και ο λόγος τους.* Athènes: Nissos, 2021.
Papadima 2018 : Papadima, M. « Η Μαρία Παπαδήμα για το *Βιβλίο της ανησυχίας* του Φερνάντο Πεσσόα ». Interview dans: *To Vima*, 16.9.2018. <https://www.tovima.gr/print/books-ideas/i-maria-papadima-gia-lfto-vivlio-tis-anisyxias-tou-fernanto-pessoa/ > (10.01.2026).
Papadima 2022 : Papadima, M. «Introduction». // Anise Koltz, *To allou ton lekseon kai alla poiimata* [*Το αλλού των λέξεων και άλλα ποιήματα*.] Athènes: Stéréoma, 2022, 7 – 15.
Papadima 2023 : Papadima, M. *« Traduire la poésie lapidaire d'Annie Koltz », conférence inédite, à l'occasion de la conférence-lecture « Anise Koltz au son de la Grèce »* au CNL, Mersch, Grand-Duché de Luxembourg, prononcée le 4 octobre 2023.
Venuti 2019 : Venuti, L. *Contra Instrumentalism: A translation polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.
Venuti 1995 : Venuti, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York : Routledge, 1995.
Zombolas 2022 : Zombolas, N. « Postface ». // Anise Koltz, *To allou ton lekseon kai alla poiimata* [*Το αλλού των λέξεων και άλλα ποιήματα*.] Athènes: Stéréoma, 2022, 141-143.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c253

LAS LEYES DE LA PÍCARA

Daniela Aleksandrova
Nueva Universidad Búlgara

THE LAWS OF THE PICARA

Daniela Aleksandrova
New Bulgarian University

daleksandrova@nbu.bg

The article presents a lexical-semantic analysis of the two basic attitudes of the picaresque universe: aggression and compassion. In order to answer the questions: what are the laws that ensure the survival of the picara and what laws govern the success of reception of picaresque works and the subsequent disintegration of the genre.

Key words: lexical-semantic analysis, picaresque universe, laws, disintegration of the genre picaresque

El título del texto que tengo el honor de compartir con ustedes viene sugerido por el contexto histórico-social en el que aparecen las novelas picarescas, pero también por la esencia misma de las obras del género, que concebimos como la expresión artística de una realidad llena de aspectos conflictivos. El presente artículo se basa en la tesis de doctorado presentada en la Universidad de Sofía, que estudia aspectos léxico-semánticos del lenguaje de la picaresca del Siglo de Oro. En este caso concreto hemos de limitar nuestro enfoque, dirigiendo la mirada únicamente hacia el universo picaresco femenino.

Objeto de estudio del presente texto son las novelas *La hija de Celestina* (1612) o *La ingeniosa Elena* (1614) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) de Alonso de Castillo Solórzano. Recordemos en breve la trama de las dos picarescas foco de nuestro interés.

La hija de Celestina es la primera versión de la obra que Solórzano publica en 1612. En 1614 el autor vuelve a publicar otra versión bajo el título de *La ingeniosa Elena*. Muchos historiadores de la literatura y la lengua castellana han estudiado ambas versiones, y como afirma Piqueras Flores:

> […] en cualquier caso, más allá de las preferencias de cada uno, no podemos olvidar que *La ingeniosa Elena* es el texto que ideó y quiso dar al lector Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. No parece muy lógico entonces que vengamos nosotros a enmendarle la plana.
>
> (Piqueras Flores 2015: 1989)

En este artículo nos basamos en la edición de Rey Hazas (1986), tal y como se indica en la bibliografía. El libro rompe con el esquema clásico de presentar por orden cronológico los episodios de la vida picaresca. En siete capítulos se desencadena la historia de la mocedad, los engaños y la muerte de la protagonista. En *La Ingeniosa Elena* se refleja una forma de actuar que traspasa los límites de lo socialmente aprobado. La mentira, la hermosura y el arte de cambiar el aspecto y el humor según las exigencias de la situación concreta, son el disfraz que se pone Elena. El texto se construye alrededor de los enredos que planifica la joven. La ropa y el ingenio de la pícara son dos temas claves. Salas Barbadillo se sirve de un registro del léxico bélico para describir la actitud de la huérfana hacia los demás: Elena *acomete*, *tiraniza* o *cautiva* a los hombres que se cruzan en su camino. La protagonista, dotada de cualidades extremadamente negativas, nunca se descubre ante el lector ni tampoco ante el mundo. Elena es la personificación del disfraz y las frases mentirosas, de las lágrimas y las historias inventadas. A causa de tantas máscaras, su cara verdadera queda oculta para el público que logra percibir únicamente su belleza retocada, su talento artístico de fingir y su vivo ingenio. En vez de compartir sus desventuras, los otros la rechazan totalmente, la aborrecen y la condenan a la desaparición. La única forma posible de ocultar el rostro falso de la pícara es mediante el castigo que le depara el destino: al final de su vida, sus delitos la enfrentan a todo un pueblo que la condena. La protagonista muere encubada y es con esta estrategia como el autor le niega la última posibilidad de mostrar su cara: nadie ve a la mujer, metida y encerrada dentro de una cuba, donde morirá ahogada en el agua.

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares es una novela redactada en primera persona del singular. Para el presente estudio hemos consultado la edición de Rey Hazas (1986), como también la de Cotarelo y Mori (1906), señaladas en la bibliografía. Teresa, mujer casada y con hijos, peluquera y alcahueta, narra su vida en dieciséis capítulos. Los ingredientes

básicos de la historia son los enredos amorosos, los engaños y las estafas, los disfraces y los llantos hipócritas, las infidelidades y las muertes. En la novela prevalecen los temas de la mentira (la creación de identidad ficticia), de la mujer engañadora y agresiva, y de los hombres lascivos y violentos. *Teresa de Manzanares* también trata el tema de la compasión, pero es una compasión que se muestra detrás del velo de la falsedad y las estafas, es decir, la pícara finge sentir compasión, persiguiendo algún objetivo concreto. Así lo demuestra el ejemplo de: "Hice mi poco de sentimiento, y saqué el lienzo para que hiciese también su figura, ayudando a lo lamentable" (Castillo Solórzano 1632a: 290).

El presente artículo se propone el objetivo de buscar una respuesta lingüísticamente fundamentada a las dos preguntas siguientes: ¿cuáles son las leyes por las que se guían las pícaras y que aseguran su supervivencia dentro del texto literario?, como también ¿cuáles son las leyes que regulan el éxito o el fracaso de la recepción de la picaresca femenina por parte de los lectores?

Aplicando la metodología del análisis léxico-semántico en las dos novelas objeto de nuestro estudio, trataremos de demostrar el planteamiento teórico de que la picaresca femenina testimonia un cambio en la actitud de la protagonista hacia el mundo y de que este cambio es precisamente lo que determina la desintegración del género. En la picaresca femenina prima el acecho y la actitud agresiva, expresados tanto por la protagonista como por los demás personajes, y el escenario donde se desarrollan las novelas representa un mundo totalmente falto de comprensión, empatía y confianza. Las escasas muestras de compasión, encontradas en las novelas, no son suficientes para dotar el mundo novelesco de esta sensación de amor al prójimo que cada lector necesita.

Consideramos que las relaciones interpersonales que presentan las novelas picarescas se ciñen a dos actitudes o emociones básicas, que ocupan los dos extremos de la escala, a saber: la agresión y la compasión. La agresión y la compasión son las dos caras de una misma acción, la de invadir el espacio del otro. Son connotaciones de un mismo gesto intencional, pero con signos opuestos: la primera des-truye y la segunda cons-truye al sujeto. La primera se basa en el acto destructivo y la segunda en una actitud constructiva. Por eso consideramos que los patrones de comportamiento que garantizan la existencia de las protagonistas, a los que hemos convenido en denominar las leyes de la pícara, se pueden revelar mediante un análisis léxico-semántico de la agresión y la compasión en las dos novelas elegidas.

El mismo análisis léxico-semántico nos dará también la respuesta a la segunda pregunta planteada al inicio, la de las leyes que aseguran el éxito o la desintegración del género picaresco.

Para explicar las razones de la primacía del tema de la agresión en el universo novelesco, hay que ubicar a los pícaros y las pícaras en el momento histórico que los vio nacer.

La picaresca nace y se desarrolla durante los reinados de Felipe II (1556 – 1598), Felipe III (1598 – 1621) y Felipe IV (1621 – 1665) y es cuando surge una gran masa de población necesitada. Ser pobre es la condición común para que aparezcan los pícaros.

El género picaresco da protagonismo a los innumerables marginados que constituyen la mayor parte de la población española del Siglo de Oro y "legaliza" su existencia. En una etapa inicial este tipo de literatura convierte el antihéroe de la calle en héroe dotado de cualidades positivas como lo es Lazarillo. El choque entre el protagonista y la sociedad se agudiza en las novelas siguientes del género, en cuyo desarrollo se descubre un proceso de crisis de valores humanos donde la comprensión y la compasión ceden el paso a la desconfianza y al acecho. El análisis del *Lazarillo* revela que tanto el protagonista, como los amos y la sociedad en general actúan movidos por compasión y muestran su dolor ante el sufrimiento ajeno (Jauralde 2001: 17, 29, 45, etc.). En cambio, en las dos novelas picarescas femeninas analizadas, casi todos los ejemplos de compasión tienen signo negativo: allí donde esperaríamos encontrar una muestra de compasión, esta falta. Así, Teresa, ante la muerte de su padre, se limita a ofrecer una información estadística: la hora exacta, la causa de la muerte, hasta comentarios moralizadores, pero sin expresar ni siquiera un poco de tristeza: "[…] le dio a la medianoche una apoplejía […] y así murió estotro día a las cinco de la tarde. Estos daños vienen de la gula y la embriaguez, y nunca se puede prometer menos quien la usare" (Castillo Solórzano 1632b: 234).

No solo los teóricos e historiadores de la literatura, sino también los compendios lexicográficos nos ofrecen una prueba contundente de la prioridad del tema de la agresión y del mundo del hampa en la picaresca. La comprobación de tal afirmación se encuentra en el hecho de que la principal fuente lingüística en la que se basan los diccionarios especializados del léxico marginalizado, es el corpus de obras de género picaresco. Para dar unos ejemplos, es imprescindible citar *El léxico del marginalismo del siglo de Oro*, de J. Alonso Hernández (1976) o el *Tesoro de Villanos. Diccionario de Germanía* de María Inés Chamorro (2002), que recoge el lenguaje del hampa del Siglo de Oro y del Barroco.

En lo que se refiere a la situación legal de los pícaros y las pícaras del Siglo de Oro, es sabido que a finales del siglo XVI se llevan a cabo varios intentos legales para solucionar el problema de la pobreza y de la mendicidad. Un dato interesante, revelado por Moreno-Mazzoli (1998: 635)

es que: "El 7 de agosto de 1565, Felipe II abandona por imposible el principio de prohibición de la mendicidad, autorizándola…" Otro rey, Felipe IV, tuvo que mandar, en 1623, que "en ninguna ciudad, villa, ni lugar de estos reinos se pueda permitir ni permita mancebía en casa pública", lo que, lejos de resolver la situación de gran parte de la población femenina, la agrava, declarándola fuera de las leyes.

Tanto los documentos históricos de la época, como las novelas picarescas, no dejan lugar a dudas de que las pícaras eran personajes cuya vida se desarrollaba al margen de la sociedad. Entonces bien, ¿cuál sería aquella ley del universo novelesco que hiciera posible su supervivencia?

La agresión y la compasión se encuentran en un frágil equilibrio en las primeras obras del género, pero en las últimas, y más especialmente, en las picarescas femeninas, la balanza está inclinada, demostrando el enorme peso de la agresión. En las dos novelas objeto de nuestro estudio, se han encontrado lexemas concretos que cubren completamente la extensión de los campos conceptuales Agresión y Compasión. Así, de acuerdo a sus rasgos significativos diferenciales, los lexemas que expresan Agresión se organizan en los tres subcampos conceptuales de Agresión Física, Agresión Verbal y Agresión Metafórica.

De los textos se han seleccionado numerosas palabras, pertenecientes a los diferentes subcampos. En cuanto al primero, el archisemema 'Instrumento' se expresa por palabras como *cuchillo*, *golpe*, *puñada*; el archisemema de 'Procedimiento' por *encubar*, *pringar*, *dar cintarazos*, y el de 'Efecto' por *cardenales*, *causar muerte*, etc. En el subcampo de la Agresión Verbal, el archisemema 'Finalidad' se expresa por *amenaza*, *maldición*, *mentira*; el de 'Procedimiento' por *jurar*, *dar al diablo*, *mentir*, *engañar*, *reprender*. En cuanto al campo conceptual de la Agresión Metafórica, hemos encontrado *engaño*, *embuste*, *disfraz*, etc. que configuran el subcampo del archisemema 'Procedimiento'; la palabra *vengar* se relaciona con el archisemema de 'Finalidad', mientras que el de 'Instrumento' se configura por palabras como *mañas*, *ojos*, *labios*, *corazón*, *disfraz*.

Parte del subcampo de la Agresión Física es el de violencia. La picaresca femenina trata el tema de la prostitución, que es otra de las caras típicas de la violencia de género. El párrafo siguiente de la *Ingeniosa Elena* describe las características propias del truhan y su comportamiento con la mujer que le sirve:

> […] un pícaro, hombre de ruines entrañas y de bajo ánimo, cuyo corazón es tan vil que se ha contentado y satisfecho para pasar su vida deste bajo entretenimiento del que se ocupa estafando mujeres, comiendo de sus amenazas y viviendo de sus insolencias.
>
> (Salas Barbadillo 1614: 175)

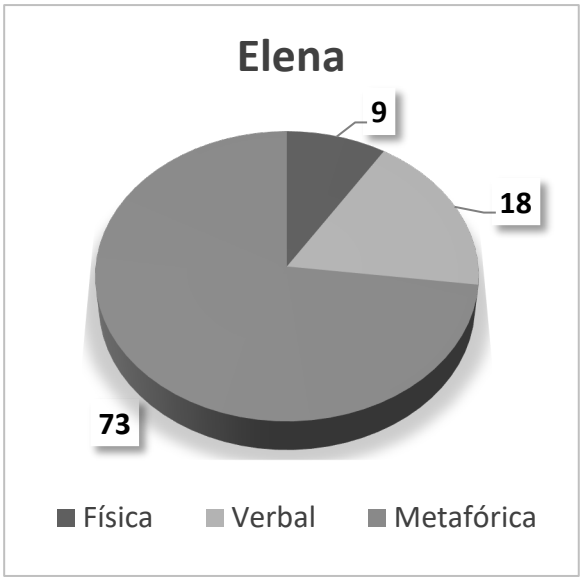
Cualquier acción de la pícara puede encadenar una serie de actos de maltrato. La infidelidad y el engaño pueden llegar a costarle la vida. Por otra parte, el aspecto y el comportamiento de las mujeres agudizan el apetito masculino y el hombre se impone con fuerza para lograr sus fines, incluso enfrentándose a otros hombres, como queda claro de esta cita de *Teresa de Manzanares*: "poniendo mano a las espadas dijeron que la mujer había de ser común a todos o morir sobre ello" (Castillo Solórzano1632b: 285).

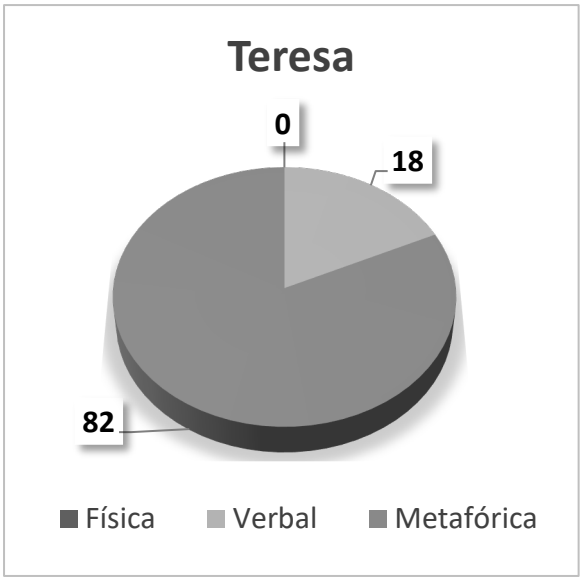
Los textos ponen signo de igualdad entre la figura del marido burlado y la figura de la justicia. La pícara se ve obligada a actuar en su propia defensa, y va avanzando aún más: aprende a perseguir y lograr lo que desea.

La pícara no necesita matar, sino humillar a su contrario, rebajarlo, respondiendo a la actitud fría y cruel de la sociedad que siempre la está acechando. El análisis léxico-semántico realizado demuestra que en la picaresca femenina los ejemplos de agresión física ceden el paso a los de la agresión verbal y metafórica. El sentimiento de ternura, que se percibe en muchos párrafos del *Lazarillo* y del *Buscón* (Jauralde 2001: 36 – 38, 902, 914), se sustituye por un sentimiento de hostilidad, para llegar a sus extremos en la picaresca femenina. Así, la ingeniosa Elena es poseedora de: "... ojos negros […] y delincuentes; tenían hechas tres o cuatro muertes, y los heridos no podían reducirse a número; […] acometían furiosos, y, […] daban fin a su vida" (Salas Barbadillo 1614: 135 – 137).

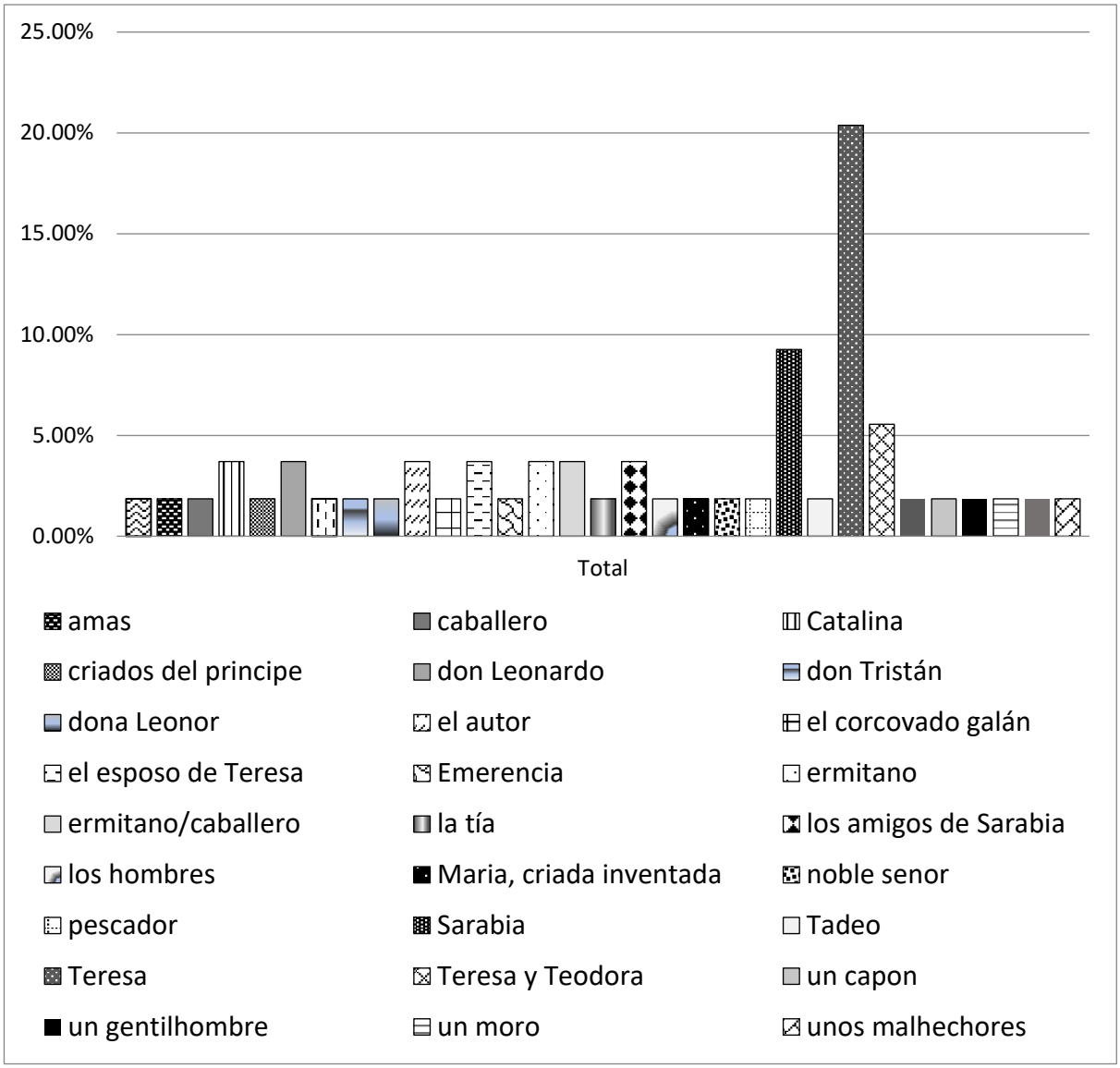
Otro ejemplo muy significativo de la pícara agresora es el que citamos a continuación y que presenta los engaños y las venganzas de Teresa, por las que no pocos hombres pierden la vida. Comenta la protagonista, a propósito de su viejo esposo burlado por la pandilla del joven amante: "Sentí entrañablemente su muerte, muy pesarosa de haber sido su origen por vengarme de sus terribilidades" (Castillo Solórzano 1632b: 274).

Por esto no es de sorprender que nuestro análisis léxico-semántico ha demostrado que de todas las expresiones de agresión, la que se relaciona predominantemente con las protagonistas femeninas de edad adulta es la de la agresión metafórica: *engaños*, *mentiras*, *falsas lágrimas*, etc.





Aducimos también una tabla ilustrativa del análisis de *Teresa de Manzanares*, que deja ver claramente que la máxima agresora es la propia pícara, seguida por su marido. En lo que a la protagonista se refiere, los ejemplos de esta novela se adscriben a los archisememas de Agresión Verbal (Rey Hazas 1986: 261, 381) y Agresión Metafórica (Rey Hazas 1986: 295, 307, 331, 341). Se han recogido lexemas como *embeleco*, *mentira*, *burla*, *engaño*, *embuste*, *estafa*, etc., que denotan la estrategia de la pícara que causa varias muertes. La actitud del marido se sale de estos límites, incluyendo también ejemplos de Agresión Física, como lo demuestran los lexemas de *bofetón*, *bofetada*, *cuchillada*, etc. (Rey Hazas 1986: 382).



Todo el panorama que descubre nuestro análisis léxico-semántico de la agresión se resume en estas palabras del gran estudioso y conocedor de la literatura y la cultura del Siglo de Oro, Maravall:

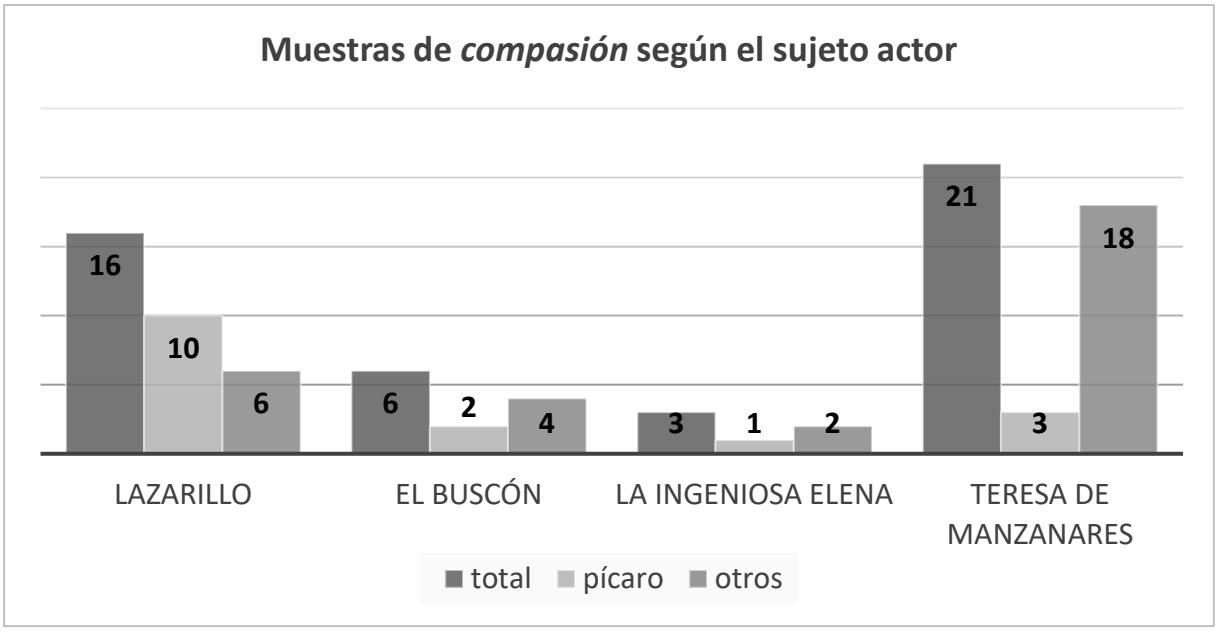
> El hostigamiento y la agresión, con su despliegue de trampas, burlas y risas, engaños y fraudes, ofrecen modalidades especiales cuando se producen en el terreno de las relaciones hombre y mujer. Muy frecuentemente puede apreciarse un incremento de la violencia, no física, pero sí en los sentimientos y en las palabras. […] A la firmeza en la dominación que el hombre busca, responde la astucia de dejarlo burlado y abandonado con el mayor desenfado posible por parte de la mujer. En el ámbito de la picaresca se mantiene y se agudiza la falta de un contenido afectivo en esa sociedad sin amor – s. XVII.
>
> (Maravall 1986: 639)

Por su parte, los lexemas del campo semántico de la Compasión se distribuyen en los subcampos de Compasión Intratextual y Compasión Extratextual.

El primer subcampo, el de la compasión a nivel de texto, es decir, entre los personajes, es provocada por dos motivos principales: el amor y el engaño. Los ejemplos encontrados en las dos novelas se organizan en torno a la idea de sufrimiento amoroso y de mentira. Así, una de las primeras "hazañas" de Elena es la de engañar al enfermo don Rodrigo, vestida de negro, fingiendo penas inventadas: "[…] El enfermo (don Rodrigo) las recibió… ¡Oh, cuánto me pesa, nobles señores, del doloroso traje!" (Salas Barbadillo 1614: 149). Los hombres no resisten a las mañas de las pícaras y actúan conmovidos, intentando, como ya se ha mencionado en la parte dedicada a la agresión, a su vez aprovecharse de las mujeres, como revela Teresa: "Supo el licenciado Sarabia mi desconsuelo y triste vida, y escribióme un papel muy tierno, condoliéndose de mi trabajo" (Castillo Solórzano 1632b: 268). A continuación, la pícara explica: "Vime con Sarabia, lloré mi trabajo y él, consolándome en mi aflicción, procuró no perder la ocasión" (Castillo Solórzano 1632b: 272).

Otra clave para entender el mecanismo de la compasión en la picaresca femenina es el motivo teatral. Así, por ejemplo, cuanto mayor es la compasión que Elena provoca en sus oyentes, tanto mayor es su arte de seducir y mayor es la ingenuidad de los que se sienten conmovidos por su cuento. Por una parte, la compasión es debilidad en los que se compadecen y por otra, es fuerza e ingenio en la agresora: "(Elena) en lugar de razones acudió con una corriente de copiosas lágrimas… el miserable oyente humedeció también la cara" (Salas Barbadillo 1614: 150).

En lo que a la compasión se refiere, ofrecemos un gráfico comparativo que incluye los resultados del análisis de las dos novelas objeto de estudio en el presente texto, más dos novelas de protagonista masculino, *El Lazarillo de Tormes* y *El Buscón*. Consideramos que es bastante ilustrativo, ya que, como se puede comprobar, las muestras de compasión por parte de las pícaras son mínimas. Hasta don Pablos es más compasivo que la joven y bella Elena. Los tres ejemplos que se han encontrado en *Teresa de Manzanares*, revelan que a Teresa le conmueven únicamente las quejas amorosas.



La compasión extratextual no se halla expresada en las picarescas femeninas, ya que el mecanismo de identificación del público con la protagonista no se logra. Para dar solo un ejemplo, la imagen de Elena no provoca ni el menor sentimiento de compasión en los lectores. Ella ha perdido completamente la capacidad de condolerse del pesar ajeno. Así, en el episodio de la muerte de su padre, la pícara queda impasible y únicamente se preocupa de fingir un llanto en el entierro de su progenitor: "A todos les pesó y a su amo más que a todos. Mi madre y yo le lloramos, como cuerdas, lo menos que pudimos y aun para esto fue menester esforzarnos" (Salas Barbadillo 1614: 163).

Como resultado del presente análisis, se impone la conclusión de que la compasión, que según la tradición cristiana se asocia a la grandeza del espíritu y es considerada como expresión de la máxima humanidad, en el contexto de la picaresca femenina está marcada negativamente y sirve para ridiculizar. Esto explica el hecho de que la esencia de la picaresca, entendida como una creación literaria "cuya materia puede decirse que únicamente está constituida por un tejido de relaciones humanas" (Maravall 1986: 639), vaya desapareciendo a medida que el universo novelesco se carga de agresividad y disminuye la actitud compasiva de los personajes.

La ley que asegura la supervivencia de los pícaros y del género picaresco es la de no destruir el frágil equilibrio entre la agresión y la compasión. Sin embargo, al mostrar una conducta violenta en la mayoría de los casos, la pícara se condena a sí misma, negándose el perdón tanto de los demás personajes, como de los lectores. El género picaresco pierde su

fundamento y deja de responder a las necesidades estéticas y morales de su época en el momento en que se desprende de su carga de humanismo.

En resumen, subrayamos que la agresión destruye la unidad existencial del sujeto mientras que la compasión tiene una fuerza restauradora; es la actitud que recupera y garantiza la existencia y/o la supervivencia del protagonista. Por tanto, el aumento de las muestras de agresión que se observan en las novelas picarescas femeninas está estrechamente relacionado con la desaparición del género.

REFERENCIAS

Arredondo 1993: Arredondo, M. Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro. // *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, № 11. Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1993, 11 – 33.

Castillo Solórzano 1632a: Castillo Solórzano, A. *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares.* Cotarelo y Mori, E. (ed.) *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares. Novela de Don Alonso de Castillo Solórzano*. Madrid: Viuda de Rico, 1906.

Castillo Solórzano 1632b: Castillo Solórzano, A. *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares.* Rey Hazas, A. (ed.) *Picaresca femenina. La hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*. Madrid: Plaza y Janés, 1986.

Chamorro 2002: Chamorro, M. I. Tesoro de Villanos. // *Diccionario de Germanía*. Barcelona: Herder, 2002.

Hernández 1976: Hernández, J. A. *El léxico del marginalismo del siglo de Oro.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976.

Moreno-Mazzoli 1998: Moreno-Mazzoli, E. Mundo del hampa y su tratamiento en la literatura del Siglo de Oro: arte y realidad social. // *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Tomo I*. Madrid: Castalia, 2000, 629 – 636.

Maravall 1986: Maravall, J. *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Taurus, 1986.

Piqueras Flores 2015: Piqueras Flores, M. De La hija de Celestina a La ingeniosa Elena: estructura narrativa, género literario e interpolación. // *Edad de oro*, № 34. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2015, 187 – 200.

Ricapito 1980: Ricapito, J. *Bibliografía razonada y anotada de la picaresca española*. Madrid: Castalia, 1980.

Salas Barbadillo 1614: Salas Barbadillo, A. *La ingeniosa Elena*. Rey Hazas, A. (ed.) *Picaresca femenina. La hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*. Madrid: Plaza y Janés, 1986.

Jauralde 2001: Jauralde, P. *La novela picaresca*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c265

LA TRADUCCIÓN DEL TABÚ EN LA NARRATIVA FEMENINA CUBANA: WENDY GUERRA Y ZOÉ VALDÉS ENTRE LO ÍNTIMO Y LO POLÍTICO

Albena Serra
Nueva Universidad de Bulgaria

THE TRANSLATION OF TABOO IN CUBAN WOMEN'S NARRATIVE: WENDY GUERRA AND ZOÉ VALDÉS BETWEEN THE INTIMATE AND THE POLITICAL

Albena Serra
New Bulgarian University

aserra@nbu.bg

This paper examines the translation of taboo language in Cuban women's narrative through the Bulgarian translations of *Todos se van* by Wendy Guerra and *La nada cotidiana* by Zoé Valdés. Drawing on Anushka Levi's studies on taboo and translation, the analysis explores how sexual, social, political and symbolic taboos are negotiated between cultures shaped by censorship and moral restraint. The study shows that, while earlier strategies relied on attenuation and omission, post-2000 translations reveal greater expressive freedom, balancing fidelity and cultural acceptability, and highlighting the translator's role as mediator between intimacy, power and discourse.

Key words: taboo language; literary translation; Cuban women's writing; erotism; censorship

El hombre a lo largo de su historia como sociedad ha vivido en una espiral de contradicción. Por un lado, la lucha de cumplir con la prohibición que se le ha impuesto, por otro lado, la de transgredirla. Es decir, es suficiente con que algo esté prohibido para que, incluso bajo el efecto del miedo, se sienta el placer inconsciente de violar dicha prohibición. Justificaba este haber Freud (1913: 73) como que es "la forma más antigua

de la conciencia moral". De ahí el interés de este trabajo en analizar las traducciones de las expresiones tabú y sus eufemismos en las obras de dos escritoras contemporáneas cubanas: "Todos se van" de Wendy Guerra y "La nada cotidiana" de Zoe Valdés traducidas al búlgaro después del año 2000.

Para este trabajo hemos tomado como referente la monografía de Anushka Levi (1991) "El léxico tabú y traducción (problemas, metodología, situación del discurso)" en la que la autora se adentra en los marcos concretos de la teoría de la traducción en conjunto con el método sociolingüístico para indagar en el problema de la traducción adecuada del léxico tabú. Este trabajo es una fuente de ejemplos que evidencian las equivalencias dinámicas en las traducciones de más de 500 ejemplos clasificados. Por último, nos gustaría comprobar la evolución de los temas expuestos por Levi tres décadas después.

El concepto *tabú* fue introducido por el capitán James Cook en 1777 y aludía a prohibiciones de carácter religioso o social. Posteriormente, se amplió su significado para describir restricciones impuestas por creencias culturales y psicológicas. Existe consenso entre los estudiosos en que las sociedades modernas eliminan progresivamente el tabú. Si bien el tabú mágico-religioso es actualmente menor, como postula en su tesis Casas (1986: 30), el desarrollo de la sociedad da como resultado la proliferación de los tabús relacionados con la decencia, el pudor o la delicadeza.

Esta separación entre tabú mágico-religioso y tabú social llevó a la denominación de *tabú* a la prohibición ancestral motivada por el miedo o la superstición, mientras que la *interdicción* es la coacción social o psicológica que impide el uso de determinadas expresiones según las normas sociales.

Son cuatro las esferas conceptuales básicas tabú en las que se clasifican todos los medios léxicos y campos semánticos relacionados con la interdicción (Casas 1986; Pizarro 2013; Cestero 2015; Mayo 2017). Por una parte, el tabú ancestral contiene la interdicción mágico-religiosa de causa psíquica motivada por el miedo. Por otra parte, el tabú social con una causa externa, que incluye la interdicción sexual (la decencia), la escatológica (el pudor) y la interdicción social (necesidad de respeto y delicadeza).

La manifestación lingüística del tabú se articula a través de un sistema eufemístico complejo, en el que el eufemismo atenúa la expresión prohibida, el ortofemismo la nombra directamente y el disfemismo la intensifica (Mayo 2017: 46). La complejidad de este proceso, explica Pizarro (2013: 87), radica en que eufemismo y disfemismo no disponen de recursos lingüísticos propios, sino que dependen de la situación pragmática, activándose mediante distintos mecanismos presentes en todos los niveles de la lengua.

En la literatura el uso eufemístico en todas sus variantes busca la limpieza literaria. Levi (1991: 125 – 127) enfatiza en la importancia del respeto al lector, la obra y su creador en la traducción. Mientras que Crespo (2005: 72 – 78) considera que el uso eufemístico despiadado en la literatura es una hipocresía. Ambos autores citan al escritor Camilo Cela (1969) quien planteaba que el uso eufemístico realmente no prohíbe la idea sino tan solo la palabra. El trabajo monográfico de Levi demuestró cómo incluso se prohibió la idea. La función del eufemismo en este caso era la de mantener un velo sobre todas aquellas palabras que no tenían cabida en la literatura para así presentar una imagen purificada al lector.

Los hablantes en general prefieren no ser ofensivos en sus interacciones, aquellas expresiones que atentan contra las normas se evitan o atenúan a través de los eufemismos, es decir, las funciones principales del fenómeno son las de disminuir las connotaciones negativas que algunos términos infieren. Por otro lado, se debe tener en cuenta que en el trabajo artístico el "juego eufemístico" al que hace alusión Crespo (2005: 78) no necesariamente está regido por la censura. Su uso podría ser para caracterizar personajes, la obra o incluso ideas del escritor. Por lo tanto, estas redes conceptuales funcionan para enriquecer de forma real la obra artística.

La traducción de una obra literaria está estrechamente condicionada por el contexto social, político y económico de la cultura meta. En las novelas que analizamos, la ideología no debe quedar relegada a la vivencia de una época, sino entendida como parte constitutiva del sentido del texto. En este marco, la definición de Hurtado de la traducción como "un proceso interpretativo y comunicativo en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada" (Hurtado 2011: 41) resulta especialmente pertinente. Desde esta perspectiva, es relevante analizar cómo la traducción transmite aquellos elementos ideológicos que, aunque compartidos en el pasado por las dos culturas, hoy ya no forman parte del imaginario social búlgaro y podrían llegar a funcionar como tabú en la lengua meta. Su neutralización, sin embargo, supondría una pérdida significativa de sentido, puesto que en ambas creaciones el proceso histórico y político que vivía el país es fundamental para su comprensión.

En este trabajo usaremos el método descriptivo y deductivo de traducción para observar objetivamente los ejemplos que expresen el tabú y sus eufemismos.

Como se ha señalado anteriormente, el contexto histórico, sociopolítico y económico de Cuba y Bulgaria son el hilo conductor de las

obras y sus traducciones. Por ello, a continuación, se ofrece un breve recorrido histórico de las etapas que enmarcan el análisis.

En el caso de Cuba, el contexto histórico se enmarca entre 1959 y 1995. Con la Revolución cubana se inaugura un proyecto político de transformación profunda, que, en pocos años, reconfiguró la estructura económica, social y cultural del país. La consolidación revolucionaria requirió de reformas, nacionalizaciones en pos del bien común, sin embargo, en este período existió la represión política, la censura y comenzaron las olas migratorias que no han parado hasta la actualidad.

Durante los años setenta y ochenta, Cuba vivió una relativa estabilidad económica, sostenida por el apoyo financiero y comercial de la Unión Soviética. Se consolidó un sistema de planificación centralizada y un fuerte aparato burocrático, acompañado de la expansión de servicios sociales gratuitos. Tras la caída del Muro de Berlín y la disolución de la URSS, se perdió el principal sostén económico y político del país. Comienza entonces el *Período especial en tiempo de paz*, la crisis económica en la que casi 40 años después Cuba sigue sumida. Las carencias materiales convivieron con un discurso de resistencia y heroísmo nacional. No obstante, marcó un cambio irreversible en la mentalidad social: surgió el desencanto. El año 1994 estuvo marcado por la crisis de los balseros, 35 mil cubanos huyeron en balsas rumbo a Estados Unidos. La represión, el miedo y la migración como válvula de escape es una de las razones de la perpetuidad de un sistema fallido a pesar del desmoronamiento del modelo socialista internacional.

El período histórico de Bulgaria abarca desde mediados del siglo XX hasta los primeros años del siglo XXI en que las obras fueron traducidas al búlgaro. En 1946, con la derrota del fascismo, se proclama la República Popular de Bulgaria bajo el liderazgo del Partido Comunista. El socialismo es la razón por la que dos naciones tan lejanas geográficamente tuvieron un punto de encuentro hasta hablar de semejanzas. Ese año en el país comienza la influencia directa de la Unión Soviética, que marcará todas las esferas de la vida política, económica y cultural durante más de cuatro décadas. En los años cincuenta y sesenta se consolidó un sistema de planificación centralizada y un fuerte aparato de control ideológico. En 1971, bajo el mandato de Todor Zhivkov, se aprueba una nueva Constitución que reafirma el papel dirigente del Partido Comunista y afianza el modelo soviético. Bulgaria se convierte en uno de los países más leales a Moscú dentro del bloque del Este.

Tras el colapso del sistema comunista, la caída del régimen de Zhivkov y las protestas ciudadanas, se abrió el camino a la democratización. Se legalizaron los partidos políticos, se celebraron las primeras elecciones

libres en 1990, Bulgaria inició así su transición hacia la economía de mercado. Este período de cambios y adaptabilidad social se llamó *Преходен период* (Período de transición) donde la inflación y la crisis dificultaron la vida de la población. No obstante, los años noventa fueron el inicio de la recuperación de la libertad y los derechos fundamentales que hasta entonces estaban vedados. En los últimos años del siglo XX, con el gobierno de Ivan Kostov, Bulgaria adoptó reformas económicas que facilitaron su futura adhesión a la Unión Europea en 2007.

Conocido el marco histórico, podemos pasar a hablar de las obras, sus autoras y traductoras. Las novelas cuentan, desde distintos puntos de vista, el período socialista que vivió Cuba; la época no se puede desligar de la trama, ya que los conflictos que deberán superar los personajes están íntimamente ligados al drama social que existía en el país.

La escritora de "Todos se van" (2006) es la poeta y novelista Wendy Guerra. Nació en La Habana, en 1970. Se licenció en Dirección de Cine en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Con esta novela recibió el Premio Bruguera y el Premio Carbet des Lycéens, lo cual le dio reconocimiento internacional y ha sido traducida a más de 10 idiomas.

Esta es una novela escrita en forma de diario que cuenta la historia de una niña que crece en Cuba y resume la soledad que siente a lo largo de sus páginas. Nieve Guerra, la protagonista, narra el transcurso de su vida, entre los ocho y los veinte años. El diario está dividido en dos partes: infancia y adolescencia donde, a través de su alter ego, cuenta cómo es crecer bajo la influyente situación político-social de un país.

Es una novela que transmite ternura incluso en aquellas escenas crudas y llenas de contradicciones, el lector puede respirar la esperanza de la protagonista. Es imposible desligar las peripecias de Nieves de las condiciones de la isla y su situación socio-política, indudablemente, sin ella quizás ese diario sería otro. Lo cierto es que a través de sus páginas quienes lo vivieron viajarán en el tiempo. Los que no, vivirán un encuentro con la Cuba de esa época.

La novela fue traducida por Emi Baruch, "Всички си тръгват" (2010), quien nació en Sofía, en 1952. Es periodista, traductora, documentalista y curadora. Se graduó de periodismo por la Universidad de Sofía "San Clemente de Ójrida".

"La nada cotidiana" (1995) fue escrita por Zoé Valdés quien además es poeta y guionista. Nació en La Habana, en 1959. Cursó estudios de pedagogía y de filología en la Universidad de La Habana.

La novela está ambientada en el Período especial. La autora narra en tono confesional y profundamente irónico la historia de una generación

desilusionada que creció bajo las promesas de la Revolución cubana y acabó atrapada en la pobreza, la censura y la desesperanza.

La protagonista, Yocandra, cuyo nombre de nacimiento es Patria, narra su historia desde la infancia hasta la madurez, en una Habana asfixiada por la escasez material y el deterioro moral. En su voz, el lector asiste a la crisis de identidad de una mujer que intenta sobrevivir entre el desencanto político, los afectos rotos y el vacío existencial. En la novela se conjuga erotismo y humor corrosivo gracias al que el lector siente el cansancio de quienes fueron educados para creer en un paraíso socialista en pleno derrumbe. Pese a todo, la autora y su protagonista se niegan a renunciar a la esperanza.

Su traductora es Maya Ilieva, „Всекидневното нищо“ (2011). Nació en 1951, en Sofía. Se graduó en Filología española e inglesa por la Universidad de Sofía “San Clemente de Ójrida”.

A partir de este marco examinaremos cómo se reconfiguran, en las traducciones al búlgaro, el léxico tabú sexual y político en las obras de Wendy Guerra “Todos se van” y Zoé Valdés “La nada cotidiana”. Comencemos con la esfera social, dentro de ella, la política.

El primer ejemplo es sobre la migración: “Dicen que detrás del Malecón viven mis abuelos, noventa millas más allá. Eso no hay quien lo nade” (Guerra 2006: 79) y está traducido como „Казват, че зад “Малекон”, деветдесет мили по-нататък, живеят моите баба и дядо. Няма начин да го преплуваш това“ (Gera 2010: 73).

El sentido literal se conserva con una estrategia de equivalencia semántica. Sin embargo, el valor simbólico y político del original se atenúa por la falta de conocimiento contextual, ya que para el lector las referencias no activan automáticamente la asociación con el exilio cubano ni con la frontera marítima ideológica.

En otro caso hablamos de *Angola*, eufemismo de la guerra ocurrida en ese país, “La amenazan con mandarla para Angola” (Guerra 2006: 17), donde los cubanos participaron en muchos casos por imposición. La equivalencia semántica es correcta „Заплашват да я пратят в Ангола“ (Gera 2010: 16), pero la falta de conocimiento contextual evita que el lector entienda, desde el primer momento, la razón del desasosiego de la protagonista. Más adelante, el texto original introduce el término “se llevaron a mi madre a la guerra de Angola” (Guerra 2006: 19). La traducción incluso trasmite la imposición de esta acción al decir „отведоха майка ми на война в Ангола“ (Gera 2010: 16), si bien hay un retardo en el sentido contextual.

Para expresar la omnipotencia del sistema sobre su pueblo, la protagonista manifiesta su malestar al afirmar que "Aquí nada más manda uno y dice mi madre que no se puede ni mentar" (Guerra 2006: 101). El traductor no introduce el nombre del referente ni lo identifica explícitamente: „Тук има само един, който командва, и дори името му не може да се споменава, казва майка ми" (Gera 2010: 91), lo cual demuestra una estrategia de conservación de lo implícito y del tabú político. La figura del poder permanece reconocible como estructura universal incluso cuando el referente histórico concreto se diluya con el tiempo.

Siguiendo con otro ejemplo sobre la imposición política, tenemos: "Él nos dijo que si me da el permiso lo van a sacar del partido" (Guerra 2006: 120). En la traducción se adopta una estrategia explicativa, „Той ни заяви, че ако подпише декларацията, че ми разрешава да замина, ще го изключат от партията" (Gera 2010: 109), orientada a garantizar la comprensión del lector meta. Mientras que el original presenta la información de forma condensada y elíptica, propia de la oralidad infantil, la versión búlgara introduce elementos aclaratorios que hacen explícitas las implicaciones del enunciado.

El término *período especial* funciona en el original como un marcador de época y denominación eufemística de crisis económica: "A mi hija Attys Luna, que nació en período especial" (Valdés 1996: 4). La traducción „На дъщеря ми Атис Луна, която се роди в един важен момент" (Valdes 2011: 7) conserva la literalidad del original, pero no trasmite la carga emotiva que la autora expresa en esa dedicatoria. Por otro lado, este término se introduce más adelante en la obra, "no podemos realizarla (la revista de literatura) por «los problemas materiales que enfrenta el país», el periodo especial" (Valdés 1996: 17). En la traducción aparece otro equivalente: „не може да излиза (литературното списание) поради материалните затруднения, с които се сблъсква държавата, особения период" (Valdes 2011: 26). Esta no sistematización del término hace que él mismo pierda su carga histórica inmediata. Aunque Bulgaria vivió un periodo de crisis que se conoce como *преходът* (*la transición*), no es equivalente directo, ya que el mismo alega a un proceso socio-político, y no a una estrategia de supervivencia, como en Cuba.

Para terminar con la esfera política, veamos un insulto muy popular en Cuba: "¿Tú no te habrás vuelto «*gusana*», de esas de los derechos humanos?" (Valdés 1996: 19). La estrategia adoptada es no traducirlo mediante un equivalente búlgaro directo, como *дисидентка о враг на народа*, a pesar de que dichos términos existieron y son plenamente funcionales. La traductora opta por mantener el significante literal, „Ти да не би да си станала борец

за справедливост, от онези с човешките права? Гъсеница*?“ (Valdes 2011: 29), y desplaza la explicación ideológica a una nota editorial „*Контра-революционерка, дисидентка. Б. ред.“ (Valdes 2011: 29). Esta decisión evita introducir en el discurso narrativo un insulto político que no pertenece al imaginario búlgaro y cuya carga deshumanizante podría resultar ajena al lector. El tabú político no se elimina, pero se desactiva discursivamente, transformándose de agresión verbal en información contextual. La mediación cultural del fragmento atenúa el insulto.

De insulto político pasemos a expresión soez con valor alegórico. A continuación, analicemos los ejemplos relacionados con la sexualidad y partes del cuerpo.

Levi (1991: 167) destaca la riqueza expresiva del español en lo referente a la sexualidad masculina y su capacidad para derivar de ella significados simbólicos asociados a la virilidad, el valor o el poder, como en: “¡El Padre de la Patria! ¡Carlos Manuel de Céspedes! ¡El primero que libertó a sus esclavos! ¡Qué par de cojones, qué toletón!” (Valdés 1996: 14). En la traducción se neutraliza la expresión: „Бащата на Родината! Карлос Мануел де Сеспедес*! Първият, който освободил робите си! Това е върхът, какво постижение!“ (Valdes 2011: 22). Este tipo de expresiones son muy complejas de trasmitir al búlgaro sin traspasar la norma literaria. Expone la autora (Levi 1991: 165 – 167) que la norma búlgara es más rigurosa en el uso de ciertos vocablos por considerarlos exentos de valor poético, la traducción por lo tanto se ve afectada. En el caso del ejemplo que proponemos la neutralización ha provocado una perdida en la función irónica y hasta paródica de la frase con respecto al original.

Sigamos con otro ejemplo, nada polémico hoy en día, pero que fue fruto de censura en los ejemplos recogidos por Levi (1991): “Nada desnudo, camina en cueros, lee el periódico en cueros /.../ Se pone un pantalón de mezclilla desflecado muy escandaloso” (Guerra 2006: 13). El equivalente búlgaro recoge el registro de ambas voces: „Плува гол, върви гол, чете вестника гол /.../ И той нахлузва едни доста скандални раздърпани дънки“ (Gera 2010: 13). Sin embargo, al repetirlo tres veces, se borra el efecto de contraste y hay una pérdida de variación estilística y cultural.

Otro ejemplo relacionado con la parte del cuerpo en la obra de Guerra es: “La escuela es muy bella: si uno la contempla desde arriba, desde el mirador, forma el cuerpo de una mujer desnuda /.../. Ahora estoy en la fuente, que es el sexo de la mujer” (Guerra 2006: 146). Este es uno de los pocos ejemplos en que la autora usa una interdicción sexual ortofemística. En la traducción, la equivalencia „Училището е много красиво: ако погледнеш от високо, от наблюдателницата, то има формата на голо женско тяло;

/.../ Сега стоя на чешмата, която представлява вагината на жената“ (Gera 2010: 131), aunque médica, trasmite no solo la imagen, sino que logra mantener la poética de la descripción del original.

En contraste, en la obra de Valdés tenemos el fragmento siguiente: “refleja su sexo en el azogue. Ciertamente es una hembra. Por una pequeña cicatriz de seis puntos entre la vulva y el ano” (Valdés 1996: 6). La voz *vulva* no es popular en el argot cubano, la autora la usa en busca de elevar el léxico. Su traducción utiliza el término médico equivalente y con ello conserva el valor estético „оглежда половия си орган в окото му. Явно е жена. Заради малкия белег от шест шева между вулвата и ануса“ (Valdes 2011: 10). Comparando el pasaje de Guerra con el de Valdés, hay otro aspecto de interés. La traducción de *sexo* en el primero logra trasmitir muy vívidamente el mensaje. En el segundo, a pesar de ser una situación similar, al usar *половия си орган*, se ha generalizado el sentido poético de la frase.

Existe una sistematización en cuanto al uso de términos médicos cuando el valor de la interdicción no explicita acto sexual, por ejemplo: “Ella se derramó en sangre por la vulva, por el clítoris, por el ano, orinó, vació sus intestinos” (Valdés 1996: 12). En la traducción, „Кръвта ѝ течала отвсякъде – от вулвата, от клитора, от ануса; напикала се, изпразнила червата си“ (Valdes 2011: 19), como vemos, los equivalentes búlgaros son literales para pasajes donde el léxico está relacionado con descripciones o situaciones médicas.

Todo lo contrario ocurre cuando la situación tiene una connotación sexual. En el ejemplo “nadie aún había penetrado mi vulva, mi himen estaba intacto” (Valdés 1996: 25) la equivalencia deja de existir: „никой все още не беше проникнал в мен, девствената ми ципа беше непокътната“ (Valdes 2011: 37). La razón podría ser autocensura o en pos de la poética de la obra, lo cierto es que recuerda la certeza absoluta planteada por Anushka Levi: “en una verdadera obra literaria no hay elementos arbitrarios, en ella todo es exacto, pensado al detalle, todo es parte inseparable del tejido artístico, desde la inspiración del autor, todo es funcional” (Levi 1991: 126).

Podríamos decir que, si la interdicción aparece con un valor sexual, la estrategia es poetizar la escena con eufemismo por decoro, quizás para mantener la literalidad en búlgaro. Sin embargo, este atenución hace que la traducción pierda el sentido irónico de la situación.

En esta misma línea, siguiendo con la estrategia del uso de equivalentes eufemísticos en la referencia anatómica, va: “era señorita por la vagina” (Valdés 1996: 25), que se sustituye por el eufemismo espacial „че

съм госпожица отпред“ (Valdes 2011: 38). No obstante, esta frase concluye con “pero no por otros canales” (Valdés 1996: 25) donde la solución „но не и в другия к„анал“ (Valdes 2011: 38) se resuelve de forma muy ingeniosa logrando conservar el humor sin explicitar el cuerpo.

Ya que los ejemplos nos han llevado al acto sexual, veamos fragmentos eróticos que no usan léxico tabú, otros que sí. Analicemos unos y otros para comprobar cómo se han resuelto.

El primer ejemplo es de la obra de Guerra:

> Misuco se pasó para mi cama en la madrugada. Quería que yo hiciera de mujer y ella de hombre. Me tocó durante un rato, los dedos estaban fríos que parecía un gato caminando por mi espalda. Primero no entendí, porque estaba dormida, luego me di cuenta de lo que quería. La empujaba, pero ella me tocaba el blúmer y me quería meter la mano entre las piernas.
>
> (Guerra 2006: 94)

> Мисуко се пъхна в леглото ми призори. Искаше аз да бъда жената, а тя мъжът. Пипаше ме известно време, пръстите ѝ бяха толкова студени, че приличаше на котка, която ходи по гърба ми. Отначало не разбирах, защото бях сънена, после схванах какво искаше. Бутах я, но тя ми пипаше шортите и искаше да си пъхне ръката между краката ми.
>
> (Gera 2010: 85)

La correspondencia léxica es directa con respecto a los eufemismos que hacen referencia al acto sexual. El elemento que más dificultad presentó es la prenda de ropa que, al ser traducida con un extranjerismo, pierde el valor íntimo del acto y no alude en el lector a la intimidad transgredida.

En el siguiente fragmento se observa una intervención traductológica doblemente problemática. Por un lado, “me retuvo por los hombros, chupó mi nuca. Fue el primer chupón que recibí en esa zona” (Valdés 1996: 22), que en el original combina vulgaridad y erotismo, mientras que en la traducción se atenúa „ме хвана за раменете и облиза врата ми. За първи път ме лижеха по врата“ (Valdes 2011: 33), puesto que el chupón se intercambia por lamido, si bien alude al acto sexual, pierde la intensidad erótica, dejando solamente la vulgaridad y lo coloquial del gesto.

En cambio, el mismo fragmento continúa: “Me tomó de la mano e hizo que yo entrara en su madriguera. No por deseo” (Valdés 1996: 22). La metáfora se transforma en „Хвана ръката ми и я пъхна в панталона си. Не от желание“ (Valdes 2011: 33), una explicitación sexual directa, intensificando el acto y eliminando su carga simbólica. Esta reinterpretación no solo empobrece el sentido literario del pasaje, sino que introduce además una incoherencia narrativa, ya que contradice la descripción previa del

personaje masculino como desnudo. En consecuencia, se diluye la oposición entre deseo y amor que articula el fragmento original.

Antes de pasar al último ejemplo, nos gustaría analizar uno que contiene tanto sexualidad como política: "Yo esperaba el oscurecer para restregarme en el muro del Castillo de la Fuerza con un expreso político de cincuenta años" (Valdés 1996: 25). En este pasaje, la narradora menciona un encuentro erótico con un preso político de cincuenta años, mientras ella tiene dieciséis. En la traducción búlgara, el dato de la edad se reinterpreta así: „Аз чаках да се стъмни, за да се натискам на крепостната стена на Кастийо де Фуерса с един бивш политически затворник от петдесетте години" (Valdes 2011: 38). Pasa a ser una referencia temporal, transformando el sentido de la escena. Este cambio podría ser fruto del error o de una autocensura motivada por el tabú moral ante la representación de relaciones sexuales asimétricas por edad. La traductora adapta el texto, generaliza el sentido dando como resultado que el supuesto preso tiene el doble de la edad a la que se refiere en el original. A pesar de que en una época las mujeres se casaban jóvenes, y los hombres podían tener hasta el doble de su edad, en la actualidad podría interpretarse como abuso, una de las causas de que consideremos que hay autocensura. Por otro lado, en el original esta relación funciona como metáfora de transgresión política y corporal.

Para cerrar, nos gustaría analizar un fragmento lleno de ironía y humor. El mismo refleja la inocencia del personaje en un acto emancipador.

> […] él se abrió la portañuela, y se sacó el pito bien tieso. Yo ya tenía el blúmer por los tobillos. Evoqué la guillotina, y de un tirón me senté en la cabeza del rabo. Él chilló de dolor, yo no había lubricado lo suficiente. Costó trabajo, pero lo decapité. Sólo hubo un mínimo ardor y una aguada sangrecita. Mi himen había cumplido su cometido: matar a un tolete. Consumado el hecho, como experto criminal, desapareció sin dejar rastros.
>
> (Valdés 1996: 27)
>
> […] той си разкопча панталоните и членът му щръкна готов. Аз вече си бях свалила бикините до глезените. Представих си гилотината и с едно движение седнах на главичката му. Той изпищя от болка, още не бях се овлажнила достатъчно. Беше малко трудно, обаче го обезглавих. Почувствах леко парене и потече някаква водниста кръвчица. Хименът ми беше изпълнил целта си: да убие един чвор. След като всичко беше свършено, той изчезна без да остави следи, като истински престъпник.
>
> (Valdes 2011: 41)

En este pasaje, a diferencia de otros fragmentos de la obra, la traducción del término *himen* se mantiene de forma coherente y explícita mediante el equivalente *химен*, sin recurrir a eufemismos ni a sustituciones metafóricas. Esta elección permite conservar la función simbólica del término en el original, donde el himen deja de ser un simple referente anatómico para convertirse en un agente narrativo cargado de ironía y de violencia alegórica. La fidelidad léxica en este punto resulta especialmente significativa, ya que garantiza la transmisión del tono humorístico y provocador del fragmento, así como su dimensión emancipadora.

En consecuencia, puede afirmarse que en este caso la traducción logra reproducir con mayor precisión el efecto pragmático del texto original: el equilibrio entre crudeza corporal y distanciamiento irónico. Frente a otros pasajes donde la oscilación entre eufemismo y neutralización atenúa la carga simbólica, aquí el uso consistente del equivalente anatómico refuerza la coherencia discursiva y contribuye a una recepción más fiel del sentido global del fragmento.

En conclusión, tanto Wendy Guerra como Zoé Valdés desarrollan, desde registros narrativos opuestos, una misma estrategia de desobediencia lingüística y simbólica, en la que el tabú funciona como eje identitario y forma de resistencia. En Guerra, esta resistencia se articula desde una intimidad contenida, donde el cuerpo femenino se convierte en espacio de memoria y libertad; en Valdés, desde una exterioridad excesiva, en la que la obscenidad y el erotismo operan como denuncia directa del poder.

La traducción al búlgaro de sus obras pone a prueba los límites de la aceptabilidad cultural y permite constatar una transformación en el tratamiento de la interdicción respecto a los mecanismos de atenuación, omisión o neutralización documentados por Levi en los años noventa. En *La nada cotidiana*, la autocensura observada responde principalmente a decisiones estilísticas, orientadas a equilibrar fidelidad y decoro, suavizando el exceso en las escenas sexuales, mientras que el léxico médico se transmite mediante equivalentes directos. En *Todos se van*, queda abierto un campo de investigación comparativa, dado que la misma traductora ha trabajado también con narrativas de registro más explícito. El análisis contrastivo de dichas traducciones permitiría examinar con mayor precisión las decisiones traductológicas y las estrategias empleadas en el tratamiento del tabú.

Las traducciones del nuevo milenio revelan una mayor libertad expresiva y una disposición más abierta hacia la representación del cuerpo y del deseo, favorecida por la evolución social y la desaparición de la censura institucional. En este contexto, la traducción del tabú no se limita a trasladar

léxico, sino que negocia visiones del mundo y sistemas de sensibilidad distintos.

Así, el cuerpo y la palabra, al desplazarse de una cultura a otra, se enfrentan nuevamente a los mecanismos de control que Freud describía como inherentes al deseo y que Levi identificó en el ámbito de la traducción: la tensión entre el impulso de nombrar lo prohibido y la necesidad de preservar el orden del discurso.

REFERENCIAS

Casas 1986: Casas, M. *La interdicción lingüística: mecanismos del eufemismo y disfemismo.* Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1986.

Cestero 2015: Cestero, A. *La expresión del tabú: estudio sociolingüístico. // Boletín de Filología,* 50 (1): 71 105. <http://www.scielo.cl/pdf/bfilol/v50n1/art03.pdf> (11.01.2026).

Crespo 2007: Crespo, E. *El eufemismo y el disfemismo. Procesos de manipulación del tabú en el lenguaje literario inglés*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2007.

Freud 1975: Freud, S. *Tótem y tabú.* Madrid: Alianza Editorial, 1975.

Gera 2006: Гера, У. *Всички си тръгват.* [Guerra, W. *Todos se van.*] прев. Еми Барух. София: Изд. „Жанет – 45“, 2010.

Guerra 2006: Guerra, W. *Todos se van.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

Hurtado 2011: Hurtado Albir, A. *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2011.

Levi 1991: Леви, А. *Табуирана лексика: (Проблеми, методология, речева ситуация)*. [Levi, A. Tabuirana leksika: (Problemi, metodologiya, recheva situatsiya).] // Год. СУ. Фак. класич. и нови филол., LXXXIV, 1991, № 2, 79 149. <https://digital.libsu.uni-sofia.bg/bg/v/39581> (11.01.2026).

Levi 1991: Леви, А. *Табуирана лексика и превод: (Проблеми, методология, речева ситуация; Част втора.* [Levi, A. Tabuirana leksika: Problemi, metodologiya, recheva situatsiya. Chast II.] // Год. СУ. Фак. класич. и нови филол., Т. 84, 1992 [за 1991] 165 204 <https://digital.libsu.uni-sofia.bg/bg/v/39585> (11.01.2026).

Mayo 2017: Mayo, P. *Estudio sobre expresiones metafóricas tabú de uso frecuente para su aplicación a la enseñanza de ELE.* E-eleando: ELE en Red, 5. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2017.

Montero 1981: Montero, E. El eufemismo en Galicia: Su comparación con otras áreas romances // (*Verba*, Anejo 17). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1981.

Pizarro 2013: Pizarro, A. *Tabú y eufemismo en la ciudad de Madrid.* Estudio sociolingüístico-cognitivo de los conceptos sexuales. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013.

Valdés 1996: Valdés, Z. *La nada cotidiana.* Barcelona: Emece, 1996.

Valdes 2011: Валдес, С. *Всекидневното нищо.* [Valdés, Z. *La nada cotidiana.*] прев. Майя Илиева. София: „Жанет – 45“, 2011.

Докторанти



ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c281

„КЕНИЛУЪРТ“ ОТ УОЛТЪР СКОТ: ОБЗОР НА БЪЛГАРСКАТА РЕЦЕПЦИЯ НА РОМАНА

Мария Стоенчева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

KENILWORTH BY WALTER SCOTT: OVERVIEW OF THE BULGARIAN RECEPTION OF THE NOVEL

Maria Stoencheva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

mariyastoencheva@uni-plovdiv.bg

This paper aims to present an overview of the reception of Walter Scott in Bulgaria, with a particular focus on the reception of his historical novel *Kenilworth*. For that purpose, the paper is divided into two sections. The first section offers an overview of the publication facts in terms of reception, while also focusing on the 250th anniversary of Walter Scott's birth and the way it was marked in Bulgaria. Supported by specific examples, the second part presents a comparative analysis of two different Bulgarian translations of the novel. The primary objective of this paper is to utilize this case study as a guide for future research on the reception of Walter Scott in Bulgaria.

Key words: *Kenilworth,* Walter Scott, reception, Bulgaria

„Кенилуърт“ на Уолтър Скот е изключително популярен още с публикуването си през 1821 г. и остава един от най-често преиздаваните му романи през целия XIX век. Романът предлага на читателите живи описания на Англия по времето на династията на Тюдорите и кралица Елизабет I с помощта на завладяваща комбинация от история, любов, амбиция и предателство. Този роман е културно значим и утвърждава репутацията на Скот като майстор разказвач и основоположник на жанра, оказвайки влияние върху последвалите исторически романи. Литературните критици (от *Edinburgh Review* и *Quarterly*) го въз-

хваляват за начина, по който кралица Елизабет I е представена, и за вълнуващото съчетание на история и романтически елементи. Романът е преведен на много езици и подобно на други произведения на автора постига значителен успех в Европа. Голяма част от тези европейски преводи, особено в България, Италия и Испания[1], първоначално са базирани на руски или френски версии, преди да се появят преводите на родните езици. Широкото приемане на творчеството на Скот в цяла Европа го утвърждава като един от най-прочутите и влиятелни автори на своето време.

1. Обзор на събраните факти по темата

Фактологията за наличните преводи на „Кенилуърт“ в България води началото си от ранния XX век, или по-точно 1933 г., когато се появява първият превод на романа у нас. Той е дело на Васил Юруков и носи заглавието „Замъкътъ Кенилуортъ“ (*Kenilworth*), с подзаглавие „Исторически романъ съ 26 картини“. Ако се вземат предвид българското заглавие и начинът на изписването му, както и начинът, по който е изписано името на автора (Валтеръ Скотъ), доста вероятно първоизточникът е руски. Подобна е и гледната точка на Татяна Стойчева, която пояснява, че „[п]рез първите десетилетия на XX в. чуждите съкратени версии стават широко предпочитани и стратегията за избирателен превод на Скотовите романи се задълбочава. […] Преводачите на Скот от език посредник се утвърждават с преводи от руски/френски (Моско Москов, Стоян Коледаров, Васил Юруков)“ (Стойчева 2000: 135 – 136). Изданието от 1933 г. е част от Илюстрована библиотека „Възпитание и образование“. Издател и редактор е самият Васил Юруков. Друго подобно издание, включено в Илюстрованата библиотека, е „Квентинъ Дорвардъ“ (*Quentin Durward*), който се появява четири години по-рано, през 1929 г., отново в превод на Юруков. И тук преводът е съкратен и текстът е илюстриран, а заглавието отново загатва за вероятен руски първоизточник. Подобни по оформление са и други две съкратени издания, а именно – „Айвенго/Айвенхо“ (*Ivanhoe*) (1915, 1921), преведени от френски от Моско Москов и приспособени за младежта, и илюстрираното издание на „Хубавата пертчанка“ (*The Fair Maid of Perth*) (1929), преведено от Стоян Коледаров. Всички тези издания са нагледен пример за по-горе споменатата практика да се превежда от

[1] За повече информация виж: *The Reception of Sir Walter Scott in Europe* (2006) и „Преводна рецепция на европейска литература в България: Английска литература“ (2000).

език посредник, в съкратен вариант, с целева публика – деца и юноши. Това свидетелства за категоризирането му като детско-юношески автор. Този процес бива внесен отвън и е тясно свързан с английската рецепция на Скот през Викторианската епоха. През периода 1860 – 1900 г. се наблюдава спад в критическата рецепция на писателя, тъй като той все повече се възприема като автор за деца и юноши (особено от критици като Карлайл и Форстър). Това възприятие се запазва въпреки значителната му популярност, а педагозите често го препоръчват като четиво за момчета. Тази промяна настъпва, когато литературните предпочитания се пренасочват към реализма, което прави историческите му романи донякъде остарели, въпреки че влиянието на Скот върху жанра на историческия роман продължава да бъде признавано (ср. Барнаби 2019: 20 – 41).

Тридесет и девет години по-късно, през 1972 г., се появява нов превод на „Кенилуърт“ (*Kenilworth*), който е дело на Красимира Тодорова. Преводът е от английски език, като този път изрично е упоменато изданието, от което е направен. Преведени са всички паратекстове и е уточнено, че стиховете са преведени от Асен Тодоров. Изданието е част от библиотека „Световна класика“. Добавен е и предговор от В. Г. Белински, който гласи, че „[п]о художествените достойнства на романите си Уолтър Скот стои редом с най-великите творци от всички векове и народи“ (Скот 1972: 8). Оценката на Белински подчертава, че силата на историческите романи на Скот се крие не само в разказването на значими исторически събития, но и в поетичното му умение да вдъхва живот на героите и личностите, преживели тези събития. Тази гледна точка оказва значително влияние върху по-късните критици като Дьорд Лукач, който разширява тезата на Белински в своя труд „Историческият роман“ (*Der historische Roman*) (1955). Известността и влиянието на Скот в Русия са били значителни (особено през първата половина на XIX век), тъй като неговите произведения не само са оформили развитието на руския исторически роман (включително творбите на Пушкин и Толстой), но и са повлияли на модните тенденции и са предизвикали литературни дискусии (ср. Гън 1990: 1 – 6). Явно е силното руско влияние в България, особено след Освобождението (1878 – 1900 г.) и след това по време на Студената война (1947 – 1991 г.) и на социалистическия период (1944 – 1989 г.). Всичко това оказва политическо и културно влияние върху страната ни. Това е и една от причините, поради които руското влияние е видимо и що се отнася до сферата на литературата и превода, което обяснява по-горе споменатите практики да се превежда от съкратени чуждоезични (често руски) из-

дания. Различно обаче е положението с новия превод от 1972 г. Както Татяна Стойчева отбелязва:

> [Настъпва] промяна през 1962 – 1972 г. […] За пръв път е налице цялостна издателска политика да се превежда от оригиналния език и от пълните издания, преводът да се стреми към адекватност според съвременните изисквания.
>
> (Стойчева 2000: 139)

Точно такъв е и преводът на Красимира Тодорова, който се придържа към оригиналния обем. Преведени са и обяснителните бележки на автора, които целят да разяснят и допълнят текста. Преведено е и предисловието на Скот, което фигурира в оригиналния текст. То е важно и представлява интерес за читателя, защото предлага полуавтобиографично повествование за развитието на романа, обсъжда използваните исторически похвати и разяснява неговите (на Скот) творчески решения при сливането на реалността с въображаемото. Предисловието на Скот подробно описва вдъхновението му за написването на романа, а именно – истинската трагична история на Ейми Робсарт и тайния ѝ брак с Робърт Дъдли, който е бил любимец на кралица Елизабет I. Скот умело изследва света на Елизабет, като същевременно признава потенциалното наличие на пристрастност и се позовава на източници като „Античностите на Бъркшър“ (*The antiquities of Berkshire*) (1723) на Ашмол, за да хвърли светлина върху зловещите легенди около съмнителната смърт на Ейми в Къмнър Плейс, което дава тласък на сюжета на романа, изпълнен с амбиции, любов и предателство (ср. Скот 1972: 9 – 17).

Този превод бива преиздаден през 1985 г. от издателство „Отечество“ и е част от колекцията „Избрани книги за деца и юноши“. Различното в това издание е не само посочената целева публика, но и добавянето на илюстрации, които са дело на художника Николай Николов. Друга видима разлика е наличието на портрет на автора и премахването на предговора на Белински. Предисловието на Скот, налично в оригиналната версия на романа, отново е включено. В това издание е добавен и послеслов от преводача. В началото на послеслова има препратка към коментара на Белински (който е част от предговора, включен в предното издание). В него Тодорова цитира Белински и изтъква как той „[п]ламенно утвърждава мястото на Уолтър Скот и на създадения от него исторически роман в тогавашната европейска литература“ (Скот 1972: 446). След това тя накратко запознава читателя с житейския и творческия път на Скот и споделя своите лични възгледи за романа и стила на автора. Послесловът завършва със следните думи:

> В разгъването на тези сюжетни линии[2] Уолтър Скот дава пълна свобода на своето неизтощимо въображение. Майстор на занимателната интрига, той изгражда живо, динамично действие с все по-нарастващо напрежение, редувайки епизод след епизод, изпълнени с неочаквани обрати, със сложни ходове на героите, въвлечени в една безкомпромисна борба. Така двете основни достойнства на романа – верността към историческите факти и занимателността – взаимно се допълват и обогатяват, и правят от „Кенилуърт“ привлекателно четиво за съвременния читател.
>
> (Скот 1972: 447)

От думите ѝ става ясно, че тя подкрепя мнението на Белински, че Уолтър Скот е майстор на историческия роман и че неговият творчески почерк е забележителен. Спазен е оригиналният обем от 41 глави, както и добавените обяснителни бележки от автора.

1.1. „Кенилуърт“ и 250 години от рождението на Уолтър Скот у нас

Преводът на Красимира Тодорова бива преиздаден отново през 2021 г. от издателство „Еднорог“. Редактор на изданието е Боряна Джанабетска, която е собственик и основател на издателството. Джанабетска дава няколко интервюта пред БНР по повод на новото издание на романа. Тя споделя, че преиздаването му е свързано както с 250-годишнината от рождението на автора, така и с нейния афинитет към творчеството му и към Романтизма (ср. Джанабетска 2021б). В друго интервю, което дава в предаването „Нощен хоризонт“ (на БНР), тя добавя, че:

> [р]оманите на Уолтър Скот са достойни за внимание – всеки един от тях, но когато говорим за „Кенилуърт“ и имаме предвид епохата, която е тема и фон на драматичните събития в романа, нека си помислим колко пъти владичеството на Тюдорите е обект на драматизация, екранизации, всевъзможни литературни преработки, до голяма степен с основание, тъй като това е една бурна, драматична и на моменти страшна епоха.
>
> (Джанабетска 2021а)

В „Кенилуърт“ Скот завладява читателите, преплитайки исторически факти с романтически елементи и представяйки Тюдорите и кра-

[2] Тодорова визира две основни сюжетни линии – реалистичното изобразяване на дворцовите взаимоотношения по времето на кралица Елизабет и опитите на Тресилиан да предпази Ейми от лошите замисли на граф Лестър и обкръжението му.

лица Елизабет като интригуващи личности. Той представя Елизабет не само като вдъхващ респект монарх, но и като многопластова личност, бореща се със своите емоции. Чрез пищни сцени от кралския двор той създава зрелище, докато се впуска в дворцовите интриги, амбициите и етичните конфликти на епохата, всичко това – на фона на забележителни исторически личности като граф Лестър и трогателната история на Ейми Робсарт. Публиката е завладяна от напрежението между публичните отговорности и личните желания, от привлекателния, но опасен свят на елизабетинския двор и от детайлно описаната, исторически достоверна обстановка, която представя миналото като близко и актуално.

Предисловието на автора е преведено и в това издание, както и пояснителните бележки към романа, които са важни за правилното възприемане на сюжетната му линия. На тях обръща внимание и Боряна Джанабетска, която в интервю пред „Артефир“ (БНР) уточнява, че:

> [в] нашето издание в края на книгата са публикувани и конкретните източници, към които, както ще се убедим, се е придържал Уолтър Скот, разбира се, с полагаемата му се творческа свобода, когато е изграждал интригата на романа.
>
> (Джанабетска 2021в)

Целта на тези пояснителни бележки е да разяснят сложни детайли, да представят основна информация (историческа, културна, политическа) и да изтълкуват необичайни термини. Те подобряват разбирането и ангажираността на читателя, като предоставят дълбочина и прозрения, които не са включени в самия роман, и служат като съпътстващо ръководство, което обогатява четенето и предоставя важна информация, допълваща основния текст.

Друга отличителна черта на най-новото издание на превода на Тодорова е наличието на кратка биографична справка за автора и на резюме на гърба на книгата. Този елемент отсъства от предните издания на превода на Тодорова, както и от съкратения превод на Юруков. Предполага се, че това е така, тъй като резюметата на гърба на книгите у нас стават стандартна практика с навлизането на по-модерния издателски дизайн през втората половина на XX век, особено след 80-те години, като преди това те са били рядкост. Преди 80-те години книгите често са включвали само името на автора и заглавието на произведението, а понякога и кратко описание или цитат, но не и пълно резюме, особено в социалистическия период. След 80-те и 90-те години с отварянето на пазара и влиянието на западните издателства започват

да се появяват по-дълги анотации, които обясняват сюжета, за да улеснят избора на читателите. Днес резюметата са неизменна част от представянето на книгата (ср. Рангелов 2016: 53 – 67). Резюмето привлича вниманието на читателя, като представя централния драматичен сюжет – тайния брак на Ейми Робсарт с амбициозния граф Лестър, както и неговите опасения относно неодобрението на кралица Елизабет I. Освен това то подчертава важни теми, като амбицията в контраст с любовта, лоялността, предателството и политическите интриги, преобладавали в елизабетинска Англия. Резюмето представя основните герои и фундаменталния конфликт, без да разкрива цялата история или нейния трагичен край. Освен това то предава усещането за тона и обстановката (величието на замъка Кенилуърт и елизабетинския двор) в романа. В крайна сметка то позволява на читателя да схване бързо същността на историята и да разбере защо тя би била едно увлекателно четиво.

250-годишнината от рождението на автора получава отзвук и в други направления. Във връзка с преиздаването на романа от издателство „Еднорог“ през 2021 година освен по-горе споменатите интервюта, които Джанабетска дава, изданието се появява и в различни класации (за нови книги и за най-добри исторически романи), създадени от водещи книжарници в страната, като „Сиела“, „Хеликон“ и „Ориндж“. Отделни откъси от романа биват добавени и дискутирани в онлайн пространството, често с призив книгата да бъде закупена и прочетена, за да може читателят напълно да се потопи в този завладяващ исторически роман, който живо описва интригите, конфликтите за власт и социалните взаимодействия в елизабетинска Англия, като същевременно се впуска във вечните теми за любовта, амбицията и предателството.

2. Сравнителен анализ на преводите на Юруков и Тодорова

Основната задача на този анализ е да покаже различните цели на двата вида превод на романа – съкратен и пълен, и какво влияние оказват те върху читателите и тяхното възприемане на сюжета. За тази цел ще използвам следните преводи – съкратения превод на Васил Юруков от 1933 г. и пълния превод от английски на Красимира Тодорова от 1972 г., като ще приложа конкретни примери от романа, на които ще се позова.

Смятам да започна своя анализ, като обърна внимание на някои основни различия между двете издания. Първата съществена разлика намираме в заглавието и как то е преведено на български – Юруков използва заглавието „Замъкътъ Кенилуортъ“, докато Тодорова изпол-

зва просто „Кенилуърт“, което съответства на оригиналното издание. Изборът на заглавие подсказва езика източник, от който първият текст е бил преведен. При Тодорова, която изрично е посочила, че преводът е направен от английски, елементът мистерия отсъства. Юруков обаче не е посочил изданието, от което е направен преводът. Изписването на заглавието (при него) загатва за руски първоизточник, но тъй като това не е изрично упоменато, читателят има възможността да прецени сам. Друга разлика, която установих, е свързана с типа превод и съответно различните обеми и целеви публики на двете издания. Преводът на Юруков е съкратен, като е посочено, че той е предназначен за млади момичета и момчета и техните семейства. Изданието също така е илюстрирано и с обем от 17 глави и 96 страници, което е било типично за адаптираните варианти на романите на Скот. Преводът, който Тодорова прави, се придържа към оригиналното издание с обем от 41 глави и 563 страници. Това издание е част от библиотека „Световна класика“ на издателство „Народна култура“, в която са включени общо 158 произведения на световноизвестни писатели, поети, философи и историци, излизала в периода 1970 – 1992 г. Тук не е посочена определена целева публика, като се подразбира, че романът е подходящ за всички възрасти и вкусове. Последно, но не и по важност искам да обърна внимание на това как са предадени паратекстовете и как фигурират в съответните издания. В изданието на Юруков отсъстват предисловието от автора, епиграфите в началото на всяка глава, стиховете, които се появяват в различни части на романа, обяснителните бележки от автора, откъсите от инвентарния опис на Кенилуърт от лето господне 1584-то, бележка 9 от глава 41, която дава детайли около смъртта на граф Лестър и епитафията на граф Лестър. Преведено е единствено писмото, изпратено до Тресилиан от неговия роднина Ратклиф (граф Съсекс). Предполагам, че причината, поради която е било преведено точно това писмо, е неговата изключителна важност, тъй като то хвърля светлина върху опита на Варни (верния слуга на Лестър) да отрови Ратклиф, като по този начин конфликтът между Съсекс и Лестър, които са съперници и политически врагове, се задълбочава. Съперничеството става централно и за основната сюжетна линия, свързана с тайния брак на Ейми Робсарт. Конфликтът между Тресилиан и Лестър достига връхната си точка, когато Тресилиан се обръща към кралицата в защита на Ейми, което води до дуел между двамата джентълмени. Писмото е катализаторът, който изважда наяве несправедливостта в романа пред най-висшата власт, разкривайки измамата на Лестър и пряко въвличайки кралица Елизабет в трагичната съдба на Ейми Робсарт. В превода на То-

дорова са налични всички основни паратекстове с изключение на откъсите от инвентарния опис на Кенилуърт от лето господне 1584-то, бележка 9 от глава 41 и епитафията на граф Лестър. Те са включени в последното преиздаване на превода ѝ от 2021 г. Добавен компонент, който не фигурира в оригиналното издание, е по-рано споменатият и обсъден предговор на Белински. Тези два превода са представители на два различни периода и показват две различни преводачески тактики. Този на Юруков (освен че е със значително намален обем и от език посредник) съдържа илюстрации, които акцентират предимно върху моменти от романа, в които участват Ейми Робсарт и кралицата. Персонажите на Лестър, Варни и Тресилиан не получават същото внимание. Тези илюстрации целят най-вече да подобрят разбирането и да поддържат интереса, като често запълват празнините и помагат на младите читатели да визуализират героите, обстановката и сложните елементи на сюжета. Тодорова, от друга страна, е представител на едно ново поколение преводачи, които се стремят да предадат оригиналния текст възможно най-точно и адекватно, като се превежда от оригиналните произведение и език, без съкращаване на обема и премахване на ключови компоненти от съответното произведение.

Следващата (и последна) част на този анализ ще се фокусира върху сравняването на конкретни моменти от романа и как те са представени от двамата преводачи.

Първите глави от романа, по-специално глави I – IV, играят важна роля в установяването на действието, представянето на значими герои и въвеждането на централните конфликти и теми. Докато преводът на Тодорова успява умело да предаде всички тези елементи, да изгради нужната основа и да създаде подходящата атмосфера, този на Юруков с цел съдържанието да бъде синтезирано, съкращава тези описания до такава степен, че превежда само началото на глава I, напълно пропуска глави II и III и отново превежда само началото на глава IV. Това драстично съкращаване на обема оказва негативно влияние върху правилното възприемане на сюжета и отнема възможността на читателя да се потопи в атмосферата и събитията, които Скот така умело обрисува. В глава III например описанието на село Къмнър и имението Къмнър Плейс е важно, тъй като то подчертава резкия контраст между външния вид и реалността, създава мрачна и изолирана атмосфера и намеква за трагичните събития, които предстои да се случат на това място. Добър пример за това намираме в превода на Тодорова:

> Селцето Къмнър е красиво разположено на хълма, а сред близкостоящия до него гъсто залесен парк се издига обитаваният от Ентъни Фостър старинен замък, чиито развалини са се запазили и до днес. По времето на нашия разказ паркът беше пълен с огромни дървета, най-вече със стари, могъщи дъбове, които простираха гигантските си клони над високата стена, обграждаща цялото имение. Това придаваше на замъка мрачен, усамотен, манастирски облик. В парка се влизаше през една старинна порта на външната стена, състояща се от две грамадни дъбови крила, плътно обковани с гвоздеи, като вратите на древен град.
>
> (Скот 1972: 49)

Селото тук е описано като приятно и приветливо, докато съседният парк, обграждащ Къмнър Плейс, е неговата пълна противоположност. Това веднага подсказва, че нещо не е наред и е скрито от погледа на обществото. Външният приятен вид на селото е в рязък контраст с пазената в Къмнър Плейс тайна. Мрачният, запуснат външен вид на имението служи като предсказание за трагичните събития, които ще се случат там. Описанието представя имението като затвор и едно предвещаващо трагедия място, а не като щастлив дом.

Освен че драстично съкращава обема на романа, Юруков също така променя в някаква степен и конкретиката. В глава I например, в самото начало, когато читателят бива въведен в обстановката, описанието на село Къмнър и детайлите около него се различават в зависимост от превода. За да онагледя твърдението си, ще приложа цитати от оригиналния тескт, от превода на Юруков и от превода на Тодорова:

> The village of Cumnor, within three or four miles of Oxford, boasted, during the eighteenth of Queen Elizabeth, an excellent inn of the old stamp […].
>
> (Scott 1821: 1)

> Бѣ деветнадесета година отъ царуването на Елизабета Английска. Селото Къмноръ, разположено на 7–8 клм. отъ Оксфордъ, се гордѣеше много съ странноприемницата си ***Черната мечка***.
>
> (Скотъ 1933: 3)

> Селото Къмнър, на три или четири мили от Оксфорд, в осемнадесетата година от владичеството на кралица Елизъбет се славеше с отлична странноприменица от някогашен вид [...].
>
> (Скот 1972: 21)

От приведените примери става ясно, че в превода на Тодорова, който се е спрял на „три или четири мили“ (вместо да ги превърне в километри), се наблюдава стратегия на отчуждаване (foreignization). При Юруков обаче се наблюдава одомашняване (domestication) поради конвертирането в километри, като посочените данни са неточни. В оригинала са посочени “three or four miles”, което се равнява на приблизително 4,8 – 6,4 километра, а не на „7 – 8 клм.“, както е посочил Юруков. Това объркване може да се дължи на неправилни изчисления от страна на преводача, но съм по-склонна да вярвам, че това е в резултат на сляпото следване на изданието от езика посредник, от което той е преведал. Вероятно грешката е била допусната там (или дори по-рано, в случай че това издание също е направено от различен от оригинала текст) и съответно се е получило последователно пренасяне на грешна информация.

В романа на Скот кралица Елизабет I е ключова фигура. Тя олицетворява царствено величие, политическа амбиция и национално единство, действайки като върховната власт, чието одобрение всички търсят, разкривайки сложния си характер от държавник до жена чрез драматичните събития по време на кралското си посещение в замъка Кенилуърт. Както Симеон Хаджикосев отбелязва, „[о]бразът на Елизабет I, показана от романиста като опитен и стратегически безупречен държавник, а същевременно и като жена, поддаваща се на съблазни и изкушения, се нарежда сред най-убедителните изображения на прочутата владетелка в английската художествена литература“ (Хаджикосев 2005: 562). Именно този образ на монарха срещаме в глава XXXIV, където Ейми Робсарт среща кралица Елизабет. Диалогът между кралицата и Ейми е решаващ, тъй като дава на Ейми пряка възможност да потърси закрилата и справедливостта на монарха. Всичко започва с бягството на Ейми от нейния затвор и нейния призив за помощ към кралицата. Този момент е единствената ѝ възможност да разкрие злонамереността на Варни и да отстоява правата си като съпруга на Лестър. Кралицата проявява ревност, когато научава за потенциалния таен брак, в който, изглежда, е замесен нейният любимец Лестър. Тя незабавно го вика и иска обяснение. Злодеят Варни се намесва и поема контрол над разговора. Той смело твърди, че Ейми е неговата луда съпруга, лъжа, която Ейми поради желанието си да защити позицията на Лестър, е твърде съкрушена и объркана, за да опровергае. Кралицата хваща вяра на измамата на Варни и поверява Ейми на грижите на лорд Хъдсън, но всъщност тя се оказва под властта на Варни. Това превръща кралицата, която би могла да бъде спасителка на Ейми, в неволен съу-

частник в заговора, който в крайна сметка води до нейната смърт. Този разговор поставя началото на трагичната поредица от събития, в които Варни ускорява плана си да убие Ейми, преди истината да бъде разкрита пред кралицата. Този ключов момент бива подробно преведен и представен в превода на Тодорова, която умело предава всеки малък детайл от разговора и успява да пресъздаде напрегнатата и драматична обстановка. Преводът на Юруков обаче не успява да постигне същия ефект. В неговия вариант диалогът е значително съкратен и липсват описателни детайли, които са ключови за цялостното и успешно асимилиране на текста и за предаването на нужните емоции.

Последно бих искала да обсъдя глава XLI и трагичния край на Ейми. От историческа гледна точка Ейми Робсарт намира смъртта си през 1560 г. в Къмнър Плейс. Тя е открита в основата на стълбището с фрактура на врата. Съдебният лекар официално класифицира смъртта ѝ като инцидент, но по това време се разпространяват слухове за престъпление. Мнозина вярват, че виновен е съпругът ѝ, Робърт Дъдли, тъй като той е бил любимец на кралица Елизабет I и се е смятало, че има амбиции да се ожени за нея (ср. thedudleywomen). В „Кенилуърт“ Скот описва Ейми като добродетелна млада жена, която тайно се омъжва за амбициозния Лестър. За да не предизвика гнева на кралицата и да запази шансовете си да се ожени за Елизабет, Лестър крие брака им. Романът на Скот предлага алтернативно обяснение за смъртта ѝ, което надхвърля обикновена злополука. Както Хаджикосев подчертава, „[в]ероятно Скот е споделял мнението, разпространявано и чрез легендите, че граф Лестър е поръчал убийството на жена си Еми Робсарт, макар че и в романа той се преструва на любещ съпруг, а за организатор на заговора е посочен неговият щалмайстер (управител на замък) Ричард Варни“ (Хаджикосев 2005: 562). В романа Варни действа от изкривено чувство за лоялност към господаря си, убеден, че елиминирането на Ейми ще проправи пътя на Лестър към женитба с кралицата. Варни измисля капан, за да може смъртта ѝ да изглежда като инцидент. По този начин Скот отклонява пряката вина от Лестър, като все пак илюстрира как амбицията и секретността му са създали условията за тази трагедия. Преводът на Тодорова подробно е предал всеки важен момент от тези финални драматични събития, докато този на Юруков е пропуснал голяма част от тях, от което страдат и самият роман, и читателят. Ще обърна специално внимание на един определен момент от главата, а именно – разговора на Фостър с Ейми, където той я предупреждава да не „[п]рестъпва прага на стаята си, докато не дойде лорд Лейстър“ (Скот 1972: 551), и неговите мисли след това: „Аз я предуп-

редих – мислеше си той, – тъй че капанът напразно е поставен пред птичката“ (Скот 1972: 551). Оригиналът гласи “I have warned her,” he said; “surely in vain is the snare set in the sight of any bird!” (Scott 1821: 552). Този момент в превода на Юруков не е преведен. Малко по-късно, след като Ейми отваря вратата на стаята и галерията рухва, се чува стон, който оповестява нейната участ. В този момент Варни задава на Фостър следния въпрос: „Хвана ли се птичката?“ (Скот 1972: 551). В изданието на Юруков това е заместено със „Свърши ли се?“ (Скотъ 1933: 92). В оригинала четем “Is the bird caught? – is the deed done?” (Scott 1821: 552). Тези два цитата са директна препратка към Библията, и по-специално Притчи 1:17, които гласят: „Защото напразно се простира мрежа пред очите на каква да било птица“ (Библия БГ, Притчи 1:17). Тази притча подсказва, че е малко вероятно хората да попаднат в капан, ако могат ясно да видят, че той е заложен за тях. В „Кенилуърт“ по-горе посочените цитати служат като предупреждение за очевидните опасности и измами, организирани от амбициозни герои като Варни и Лестър. Главният заговорник, Ричард Варни, действа с все по-голяма отчаяност и прозрачност, докато заговорът му не се разкрива. Иронията се състои в това, че заговорниците често се заплитат в собствените си видими капани. „Капанът“ е поставен на видно място за „птицата“ (или жертви като Ейми), но истинските глупаци са заговорниците, които въпреки очевидните рискове и морални недостатъци на действията си преследват зловещите си планове, водещи до собствената им гибел. След сравнение между оригинала и двата превода става ясно, че този на Тодорова е предал по-точно замисъла на Скот и библейската препратка, към която тези цитати отпращат. По този начин читателят придобива по-добра представа за ситуацията, в която се намира безпомощната Ейми, и я асоциира с птица, която е затворена и лишена от свобода, като единственият ѝ път към свободата води до нейната трагична гибел. Липсата на този емоционален момент в превода на Юруков би могло да се обясни с това, че изданието, от което е направен, е преценило да го пропусне и той, превеждайки точно този вариант, за съжаление, също лишава читателите от възможността да преживеят тези силни емоции и да изпитат съчувствие към злата участ на това младо и невинно създание.

Заключение

„Кенилуърт“ е важен момент в кариерата на Уолтър Скот и е типичен пример за жанра на историческия роман, който той създава. Ро-

манът оказва силно влияние върху литературата на XIX век и представлява голям интерес за преводачи от цял свят. У нас романът също получава заслужено внимание, като се радва на два превода, които предоставят на читателя различни изживявания. Основната ми цел бе да покажа кога романът започва да се превежда в България, как 250-годишнината от рождението на автора бива отразена у нас и не на последно място – какви са разликите между двата български превода (спрямо оригинала) и как тези разлики влияят върху разбирането и впечатлението на читателя.

Литература

Ашмол 1723: Ashmole, E. *The antiquities of Berkshire*. London: printed for W. M. Mears, 1723.

Барнаби 2019: Barnaby, P. The Young Person's Sir Walter: Scott and the Nineteenth-Century Child Reader // *The Land of Story-Books: Scottish Children's Literature in the Long Nineteenth Century*. Ed. by Sarah Dunnigan and Shu-Fang Lai. Glasgow: Scottish Literature International, 2019, 20 – 41.

Библия БГ: *Библия БГ*, [Bibliya BG] <biblia.bg/pritchi 1:17> (12.12.2025).

Гън 1990: Gunn, D. "The Influence of Sir Walter Scott's writings upon the works of Pushkin and other Russian writers." The Edinburgh Sir Walter Scott Club, 19th November 1990, Straiton, Scotland. Lecture. <walterscottclub.com> (12.12.2025).

Джанабетска 2021а: Джанабетска, Б. „Боряна Джанабетска: Романите на Уолтър Скот са достойни за внимание." *Нощен хоризонт*, водено от Пламена Бачийска, БНР София, 30.03.2021. [Dzhanabetska, B. „Boryana Dzhanabetska: Romanite na Uoltar Skot sa dostoyni za vnimanie." Noshten horizont, vodeno ot Plamena Bachiyska, BNR Sofia, 30.03.2021.] <https://parliament140.bnr.bg/horizont/post/101444935/borana-djanabetska-romanite-na-skot-sa-dostoini-za-vnimanie-vseki-edin-ot-tah> (18.12.2025).

Джанабетска 2021б: Джанабетска, Б. „В „Кенилуърт" Уолтър Скот въвлича в епохата на Тюдорите и кралица Елизабет I." *БНР*, [Dzhanabetska, B. „V „Keniluart" Uoltar Skot vavlicha v epohata na Tyudorite i kralitsa Elizabet I." BNR] водено от Катя Василева, БНР София, 15.04.2021, <https://old-news.bnr.bg/sofia/post/101454115/v-keniluart-uoltar-skot-vavlicha-v-epohata-na-tudorite-i-kralica-elizabet-i> (18.12.2025).

Джанабетска 2021в: Джанабетска, Б. „Ново издание на обичан исторически роман.“ // *Артефир*, водено от Силвия Чолева, БНР. Dzhanabetska, B. „Novo izdanie na obichan istoricheski roman.“ // Artefir, vodeno ot Silvia Choleva, BNR. [Dzhanabetska, B. „Novo izdanie na obichan istoricheski roman.“ // Artefir, vodeno ot Silvia Choleva, BNR] 15.04.2021, <https://new.bnr.bg/hristobotev/post/101453944> (18.12.2025).

Лукач 1955: Lukács, G. *Der historische Roman*. Berlin: Aufbau Verlag, 1955.

Питок 2006: Pittock, M. *The Reception of Sir Walter Scott in Europe.* London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2006.

Рангелов 2016: Рангелов, Б. *Щрихи върху графичния дизайн на книгата в модерното издателство*. [Rangelov, B. Shtrihi varhu grafichniya dizayn na knigata v modernoto izdatelstvo.] Плевен: печатница „Кентавър“, 2016.

Скот 1821: Scott, W. *Kenilworth: a Romance*. Edinburgh: Archibald Constable, 1821.

Скотъ 1915: Скотъ, В. *Айвенго*. [Scott, W. Ivanhoe.] Търново: Е. П. Христов, 1915.

Скотъ 1921: Скотъ, В. *Айвенхо* [Scott, W. Ivanhoe.] Търново: Е. П. Христов, 1921.

Скотъ 1929: Скотъ, В. *Квентинъ Дорвардъ*. [Scott, W. Quentin Dorward.] София: Илюстрована библиотека „Възпитание и образование“, 1929.

Скотъ 1929: Скотъ, В. *Хубавата пертчанка*. [Scott, W. The Fair Maid of Perth.] София: Славянска беседа, 1929.

Скотъ 1933: Скотъ, В. *Замъкътъ Кенилуортъ*. [Scott, W. Kenilworth.] София: Илюстрована библиотека „Възпитание и образование“, 1933.

Скот 1972: Скот, У. *Кенилуърт*. [Scott, W. Kenilworth.] София: Народна култура, 1972.

Скот 1985: Скот, У. *Кенилуърт*. [Scott, W. Kenilworth.] София: Отечество, 1985.

Скот 2021: Скот, У. *Кенилуърт*. [Scott, W. Kenilworth.] София: Еднорог, 2021.

Стойчева 2000: Стойчева, Т. Уолтър Скот Walter Scott 1771 – 1832. [Stoycheva, T. Uoltar Skot Walter Scott 1771 – 1832.] // *Преводна рецепция на европейска литература в България. Английска литература, том I*. Съст.: Александър Шурбанов и Владимир Трен-

дафилов. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2000, 133 – 143.

Хаджикосев 2005: Хаджикосев, С. Уолтър Скот (1771 – 1832). [Hadzhikosev, S. Uoltar Skot (1771 – 1832).] // *Западноевропейска литература част 3.* София: Сиела, 2005, 520 – 565.

The Dudley, Women: Amy Robsart, <https://www.thedudleywomen.com/amy-robsart#:~:text=08%20Sep%201560%20%2D%20AMY%20ROBSART%20found,and%20informed%20of%20her%20death%20by%20messenger> (15.12.2025).

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c297

CHARLES DICKENS'S *OLIVER TWIST*: BETWEEN OBJECTS AND CONSCIOUSNESS (CLOTHES, BEDS, PORTRAITS, COFFINS)

Kristina Yasenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

kristinayasenova@uni-plovdiv.bg

The text proposes a phenomenological analysis of Oliver Twist's consciousness and its way of experiencing objects in the world. The objects we are going to pay close attention to are clothes, beds, portraits, and coffins. I have chosen these objects because they occupy a symbolically liminal space between the animate human being and the inanimate, empty human form. They are going to be seen as both substantiating and annihilating the child's consciousness of time, producing a midway spatiotemporality on the borderline between *Leib* (a living body with consciousness) and *Körper* (the body as an ordinary object among other objects).

Key words: objects, consciousness, Dickens, *Oliver Twist*, phenomenology

I would like to begin with a few very precious remarks by the brilliant Dickensian scholar John Carey, which made me think about the potential of a possible phenomenological analysis of specific objects in *Oliver Twist*. In his work, *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination* (1973), he observes: "Corpses, coffins, waxworks, portraits, clothes, wooden legs, speakers of strange tongues […] are related in that they are neither impersonal objects nor fully human" (Carey 1973: 101). Although Carey does not make a direct reference to phenomenological paradigms of research, his analysis marks some key starting points for such an endeavour. The objects he describes "populate the border between people and things" (Carey 1973: 101). For instance, coffins "are disturbingly crude approximations to the human shape" (Carey 1973: 101) while staring eyes on the faces of corpses or portraits "stare intently, but there is no personality behind them to communicate with" (Carey 1973: 103). Because of these functions, they are "the optic counterpart of dislocated language" (Carey

1973: 103). They do not speak, but the intention to speak is clearly extant. This makes them appear as ideal phenomenological objects that indicate pure intentionality without being able to bring it into execution. We could claim that they are *bearers of intentionality* (cf. Husserl 1983: 75) that are different from the other such bearers.

While other bearers of intentionality bear "data of sensation" (cf. Husserl 1983: 75) like whiteness, hardness, fluidity, etc., then objects like beds, portraits, clothes, and coffins are data of consciousness that is nowhere to be found, a consciousness that is imprisoned in the loop of its ticklishly absent corporeality. It points at a double absence – first, we have an index of a corporeality without consciousness, and then we have a mould for a corporeality that is missing and is expected. But who expects the corporeality? Probably, the objects? How could an object expect, and what makes its expectation so disturbing to the mind? The answer is simple and yet not so simple. For instance, the intentionality that we detect in other objects is somehow "alive" and relies on our consciousness fully and completely; it marks **a point in the world** – the vinyl is to be listened to, the TV is for watching, the bowl is for fruits. But with the liminal objects, there is not only a "living" intentionality, or the "living" intentionality is hidden behind a layer of "dead" intentionality. Coffins, portraits, clothes, and beds in *Oliver Twist* mark **a point that is out of this world** and bear the traces of both worldly and unworldly objects. I aim to see how such objects are perceived and experienced by the child's consciousness as it is presented in *Oliver Twist*. I also want to exemplify how such objects emanate intentionality without being able to bring it into execution. While perceiving them, the child's consciousness detects this intentionality and finds it too tempting, yet frightening, to realise a contact. The latter produces a haunting and ghostly effect just like hearing a voice without seeing an initial source of the sound.

Clothes

Clothes play a significant part in Oliver Twist's story. Carey does not mention them in his list of liminal objects, but they do follow the logic of his categorisation and prove to be a prolific fit. They are not fully animate and yet not fully inanimate. They connect with the personality and with the social status of the one who wears them. Elizabeth Wilson sees them as an "uneasy territory" because they make the boundaries of one's body "unclear" (cf. Wilson 2003: 2). When Oliver is born, the narrator exclaims, "What an excellent example of the **power of dress**, young Oliver Twist

was!" (Dickens 2016: 3, emphasis added). While the child is still "wrapped in a blanket" (Dickens 2016: 3), one could not possibly tell whether he is the baby of a rich or a poor family. However, his identity and presumably fate, become clear when he gets "enveloped in the old calico robes which had grown yellow in the same service [of wrapping unwanted parish babes]" (Dickens 2016: 3). The way in which they dress him instantly makes him "badged and ticked" as a "parish child", an "orphan of a workhouse" (cf. Dickens 2016: 3). This demarcation is made possible through the phenomenon of the dress which "is an extension of the body yet not quite part of it [...] Dress is the frontier between the self and the not-self" (Wilson 2003: 3). As bodily extensions, clothes seem to possess the power to "transform" the body and "transcend its limitations" (cf. Wilson 2003: 3). From the beginning Oliver is "unequally poised between this world and the next: the balance being decidedly in favour of the latter" (Dickens 2016: 1). Such an initial positioning makes one suspect a bond between Oliver's recurring liminality of consciousness and between and betwixt objects such as clothes, coffins, beds and paintings that communicate through pure intentionality. Just like Oliver's initial existential fragility, these objects are also wavering between the two worlds. They "speak" or they are "saying" something about the body's states of presence and absence, consciousness and unconsciousness, life and death. A particularly striking example of this could be found in Dickens's *A Christmas Carol* when Scrooge realizes that he witnesses his own death through clothes. Mrs Dilber, who has stolen Scrooge's belongings, is selling them to Joe. Scrooge, to whom the clothes most cruelly betray the identity of the deceased person, sees the two people taking advantage of his death by bargaining over his clothes, bed curtains and blankets, as "obscene demons marketing the corpse itself" (Dickens 1915: 122). Shirts, blankets and bed curtains are interpreted as equal to the body itself. Then, the scene changes and Scrooge almost touches a bed with a corpse lying on it. Scrooge cannot see the corpse because it is covered but there is no doubt that it is a corpse because of the way the bed is described: "a bare, uncurtained bed – on which, beneath a ragged sheet, there lay a something covered up, which, though it was dumb, announced itself in awful language" (Dickens 1915: 123). There, just like in *Oliver Twist*, beds, clothes, blankets, curtains and sheets act as a language "speaking" instead of someone, through someone's absence and of one's liminality.

In a further part of the story, Oliver is recovering from a feverish condition in Mr. Brownlow's house. A gesture that affects Oliver's mood and hopes for the future positively is connected with the man making sure that Oliver has new clothes: "a complete new suit, and a new cap, and a new pair

of shoes" (Dickens 2016: 94). Oliver asks the servant to sell his old clothes to a Jew and to keep the money. The boy feels great relief when he is parted from his old clothes: "[…] he felt quite delighted to think that they were safely gone, and that there was no possible danger of his ever being able to wear them again. They were **sad rags**, to tell the truth […]" (Dickens 2016: 94, emphasis added). Unfortunately, with Nancy's help, Oliver is returned to Fagin. Charley Bates accompanies Oliver to his old bed, exulting severely in taking Oliver's new suit away from him and giving him his sad old clothes instead:

> […] he [Bates] produced the identical old suit of clothes which Oliver had so much congratulated himself upon leaving off at Mr. Brownlow's; and the accidental display of which, to Fagin, by the Jew who purchased them, had been the very first clue received, of his [Oliver's] whereabout.
>
> (Dickens 2016: 117)

The clothes served as a trace, as crucial indexes, pointing to Oliver's location. We could say that then Oliver recognises "the power of dress" which the narrator hinted at in the beginning of the novel. They speak of one's social status, absence, presence, health, location, life or death.

Meanwhile, Dick, one of Oliver's friends, is suffering under the same repression of clothes as indexes of social position and emblems of suffering: "The child was pale and thin; his cheeks were sunken; and his eyes large and bright. The scanty parish dress, the livery of his misery, hung loosely on his feeble body; and his young limbs had wasted away, like those of an old man" (Dickens 2016: 121). In this description, we can see how the dress is actually pointing at the scarcity. Dress and human child are somehow joined in the act of withering away. The dress reflects the social position and is "worn like a 'second skin'" (Entwistle 200: 138), paralleling the child's bodily decay. The dress is described as "scanty" and is connected to the child's condition – misery and limbs that are "wasted away". The way in which it hangs "loosely" is connected to the child's "feeble" body. Moreover, the child is compared to an old man. According to Yana Rowland, when a child is compared to an adult, this "speeds up its finale" (Rowland 2019: 107). The acceleration of the child's temporality is emphasised through the means of dress and so is the suffering's ideality. Dick appears almost as a Christ-like figure bestowing Oliver with his blessings just as an old man would have done. A child-figure, a parental figure, and a figure of an old dying man, somehow patched together, come to form the Dickensian Christ – Dick. This figure bears resemblance to Elizabeth Barrett Browning's child-Christs, outlined by Rowland as aporetic figures around whose deaths hovers the

aura of reaching ultimate comprehension of oneself, something as a superior consciousness and wisdom of oneself and the world:

> […] death shall emerge as a goal and a starting point of self-comprehension, a fulcrum of rational thought and of poetic inspiration, a remembrance yet an anticipation, a retention yet a protention. Knowledge – a panacea against frail health yet an admission of one's own imperfection.
>
> (Rowland 2019: 99)

Similarly, Dick appears as a synthesis of remembrance and anticipation, retention and protention. His child's consciousness of time is a dialectic one, not merely a phenomenological because he experiences in and out of the world, within and outside his own temporal and experiential horizon.

The idea of clothes being fields in which past experiences, people, and lives crop up, also appears in Dickens's impressionistic *Meditations on Monmouth Street*. There, he talks about the "emporium for second-hand wearing apparel" (Dickens 1976: 106) in a way that prescribes the human experience of mortality to the clothes possessed by various people. The clothes are the "illustrious dead" (Dickens 1976: 106). There is a "deceased coat", a "dead pair of trousers", some "mortal remains of a gaudy waistcoat" (Dickens 1976: 107). Before he embarks on deducing some boy's lives out of their clothes, and, by such means, treating the clothes as objectifiers of lived experience, he remarks: "There was the man's whole life written as legibly on those clothes, as if we had his autobiography engrossed on parchment before us" (Dickens 1976: 107). Clothes as cornerstones of autobiography, as marking the journey from childhood into adulthood, from low status to high status, as marking the child's consciousness of death and the passage of time, could also be observed in Dickens's novels *Little Dorrit*, *Great Expectations*, and *David Copperfield*.

Beds

While lying in beds Olive often experiences darkness and loneliness in a very tactile and intense way. Once Oliver gets locked in a room of the workhouse for daring to ask for more food, which is recognised by the parochial board as an act of ingratitude and rebellion (Cf. Dickens 2016: 12). When he is locked, he tries to get some sleep and that is how his feelings are described at this particular moment:

> He only cried bitterly all day; and, when the long dismal night came on, **spread his little hands before his eyes to shut the darkness**, and crouching in the corner, tried to sleep: ever and anon waking with a start and tremble, and **drawing himself closer and closer to the wall, as if to**

> **feel even its cold hard surface were a protection in the gloom of loneliness** which surrounded him.
>
> (Dickens 2016: 14, emphasis added)

I think that this is one of Dickens's most powerful images of loneliness that he evokes in the reader's consciousness. The darkness of the outside world appears frightening at first, but then materialises to provide some comfort in loneliness. Eugéne Minkowski[1], while attempting to make the first steps to a "phenomenology of space", (cf. Minkowski 1970: 406) tells us that the "lived space" is different from the physical and it can "touch" us with its own materiality: "But I no longer have the black night, complete obscurity, before me; instead, it covers me completely, it penetrates my whole being, it touches me in a much more intimate way than the clarity of visual space" (Minkowski 1970: 405). The lived space becomes something as an extended externalised part of the consciousness, a ghostly clone, accompanied by the feeling of warming presence and revealing oneself when one is completely alone. In such a friendly and cajoling darkness, Oliver achieves union with his own consciousness. This consciousness seems to be doubled because it seeks connection and communication with something outside of itself. The space, in such vein of thought, becomes a silent confidant mirroring a deep-seated desire of sharing oneself with the world and being silently and unconditionally accepted by it, which is also a self-acceptance, an affirmation of one's own Self's worth: "The dark night also has something more personal about it in relation to the ego; I remain face to face with it; it is more "mine" than clear space, which is, if we can put it this way, a public domain" (Minkowski 1970: 405). The dark space helps Oliver enter the world of the dreamy, brooding, internal consciousness after the violent intrusions of the outer world's darkness. He places his hands before his eyes, and every person who reads only the facts would say that placing his hands before his eyes would make the gloom even more intense. However, the darkness, which comes from within, the protective darkness that his hands offer while placed fast on his lids, is the very thing that transforms the cold wall into a symbol of protection and soothing. If we follow Ricoeur, who dialogises with some Sartrean ideas on imagination, such an action could be read as a form of self-deception caused by strong desire: "The self-deception of desire by the magic of quasi-presence constitutes the paradigm of the imaginary life" (Ricoeur 2024: 222). It could be said that Oliver experiences the wall and the darkness as quasi-presence because of his strong desire not

[1] Minkowski (1885-1972) was a psychiatrist who applied phenomenological methods to the field of psychiatry.

to be alone. Imagination turns darkness into a tactile companion. In *Oliver Twist*, loneliness is something more terrible than a ghostly presence. Therefore, brooding in bed, touching the cold walls, and letting the darkness penetrate you seems to be preferable to being simply there, alone and untouched.

The images of beds that appear in *Oliver Twist* are also images of temporality because they are closely related to mortality. Even Fagin cannot be cruel before the image of the sleeping, dead-like Oliver. When the coarse man sees Oliver in his sleep, he seems to feel unarmed. It is because the combination of a bed and a death-like child on it impresses Fagin with its universal message conveyed through the universal language of the mortality and the transience of the human body:

> The boy was lying fast asleep, on **a rude bed upon the floor**; so pale with anxiety, and sadness, and the closeness of his prison, that he looked like death; not death as it shows in shroud and coffin, but in the guise it wears when life has just departed; when a young and gentle spirit has, but an instant, fled to Heaven, and the gross air of the world has not had time to breathe upon the changing dust it hallowed.
>
> (Dickens 2016: 143, emphasis added)

Finding Oliver in such a condition, the Jew, most surprisingly, stops himself from intruding on Oliver's death-like sleep: "'Not now,' said the Jew, turning **softly** away. 'To-morrow. To-morrow.'" (Dickens 2016: 143, emphasis added). The villain becomes soft before an image that presents the intermingling of death and dreaming on the pale, exhausted face of a child. This, even in Fagin, causes suspension of the boorish nature which was accumulated through many years of crime and connects him with innocence and humanity. However, I do not think that he is merely softened by the image of a sleeping child. There is a kind of awe in his reaction, a kind of religious fear not to interrupt a sacred communication. These feelings are evoked by what Fagin perceives – an imagery combining bed, death, and a child.

Beds appear to be symbols of regaining one's strength and communicating with oneself, but they also appear as places of suffering, exhaustion, passivity and perpetual swinging between life and death. The description of Oliver's fever when he is in Mr Brownlow's house also manifests the closeness to death that the child experiences. Oliver is described as "stretched on his **uneasy bed**, dwindling away beneath the dry and wasting heat of the fever. The **worm** does not his work more surely on the **dead body**, than does this slow creeping fire upon the living frame" (Dickens 2016: 76, emphasis added). Beds in *Oliver Twist* seem to be never

comfortable and always cradling the one who is in them between the entering in the dreaded coffin and the sporting of new clothes. Beds, clothes, and especially coffins are such objects that make the body part of them and join the body and the object. Body and object become one, dissolved into each other, and producing another category of objective bodies or bodily objects. Such duality of the body as being able to play the role of both an object among other objects and of an embodiment of active consciousness is remarked by Husserl whom Stefano Marino has in mind while writing the following words: "[…] we can refer to our own body both as *Körper* (an objective body, i.e. a mere object, a thing among things examined from a third-person perspective) and as *Leib* (a lived body, the body of a living organism experienced from a first-person perspective) […] (Marino 2020: 37). Dickens's description of beds as rude, uneasy and overall unwelcoming somehow maintains Oliver's active consciousness. The continuous suffering, hunger, and change of clothes prevent his Leib from completely falling into an objectified Körper even when this passive condition is subliminally suggested through the adoption of the third-person narrative voice. Due to this fact, his subjectivity is incessantly under the threat of objectification.

When it comes to analysing the consciousness of a character in a literary world, we cannot skip discussion about how the choice of a narrative technique affects the presentation of the said consciousness. In the previous paragraph, we connected the third-person narrative voice adopted in *Oliver Twist* with passivity and objectification of the consciousness because it is not the character himself but another person's voice that describes his inner experiences. Alternatively, we could see the third-person narrative voice as an "external appreciation in capturing Self as process rather than product" in comparison to the "self-certainty" (Rowland 2020: 51) with which the first-person narrative could conventionally be characterized (with the implication that the Self is a product already achieved). If we apply this "dynamic" perspective on the way we interpret *Oliver Twist*, we could claim that it is even more fruitful to analyse works in which the child does not speak for itself because in such works the child does not imply a Self at a distance. For instance, in *Great Expectations* and *David Copperfield* grown-ups seem to go back and visit their childhood experiences while comfortably placed in the temporality of being adults so that consciousness and body do not seem to go hand in hand. Unlike these, in *Oliver Twist*, the child's consciousness appears more authentic because Oliver Twist's voice is not the voice of the author, nor the voice of the grown-up Oliver talking about little Oliver – it seems to be an autonomous child's voice and, moreover,

there are no discrepancies between experiencing consciousness and objects that are experienced by the described consciousness. The narrative voice presents Oliver's consciousness as a process-oriented one, not burdened by the urge to accumulate stories, refresh memories, or accounts of experiences. In a conversation between Oliver and Mr. Brownlow, the child tells the old man that he is not intent upon becoming a writer. Oliver's consciousness is directly interacting with objects in a way that does not imply an inherent opposition between objects and consciousness. As Ernst Cassirer explains: "The Ego recognizes itself in the necessity of the object; it recognizes the force and the direction of its spontaneity" (Cassirer 2000: 143). Therefore, the category necessity applies to the object and the category possibility to the subject. The child's consciousness of time, as presented in *Oliver Twist*, intertwines the modalities of the two categories in a way that adorns the objects' necessity with productive possibilities. It happens because the child presupposes the existence of a disembodied consciousness that the objects seem to emanate, not recognising it as its own consciousness trying to grapple with the paradoxes of death and absence.

When Oliver witnesses and becomes an involuntary part of the housebreaking committed by Toby, Barney, and Sikes, he is mortally injured and left by his fellow criminals in a ditch that is likened to a bed. He is first described as being unconscious of the world around him: "The rain came down, thick and fast, and pattered noisily among the leafless bushes. But Oliver felt it not, as it beat against him; for he still lay **stretched, helpless and unconscious, on his bed of clay**" (Dickens 2016: 206, emphasis added). Once again, Oliver finds himself between this world and the next. This could be taken as an example of how Dickens transcribes his own perception of mortality to his characters. He had the chance to see the Paris Morgue and the corpses exhibited there. In his text *Lying Awake*, he describes his observations. He focuses his attention on the "ghastly **beds** and the swollen saturated **clothes** hanging up, and the **water dripping**, **dripping all day long**" (Dickens 1930: 38, emphasis added). In the description of Oliver, we can notice the image of the bed and the sounds of rain, which are just like the sounds of water dripping from clothes. Oliver's clothes are, logically, sodden because he is lying in the ditch during the rain. The sounds of dripping water are also significant because they are rhythmic and, as such, allude to an uncertain but incessant passage of time that could not possibly be controlled.

Coffins

We have seen that Oliver often finds himself in liminal situations between consciousness and unconsciousness. Fevers, injuries, and bodily exhaustion are the things that are customarily the cause of these conditions. This in-betweenness of being reappears in the narrative as a constant "framework of reference[2]" (Ricoeur 2024: 221), just like the objects that accompany the form of the body under such circumstances. When Oliver is old enough to leave the workhouse and to work as an apprentice, he is led to his undertaker, Mr. Sowerberry, who is a coffin maker. The first night when Oliver sleeps among the coffins, the same liminality of his consciousness is made visible by his bed resembling a coffin and therefore, his sleep resembling death: "The atmosphere seemed tainted with the smell of coffins. The recess beneath the counter in which his flock mattress was thrust looked like a grave" (Dickens 2016: 29). When he observes his bed, the bond between sleep and death becomes even stronger because he imagines death as a dream by dreaming of being dead: "and he wished, as he crept into his narrow bed, that that were his coffin, and that he could be lain in a calm and lasting sleep in the church-yard ground, with the tall grass waving gently above his head, and the sound of the old deep bell to soothe him in his sleep" (Dickens 2016: 29).

Oliver can also see an empty coffin that is not completely finished and that makes him scared: "[…] a cold tremble came over him, every time his eyes wandered in the direction of the dismal object: from which he almost expected to see some frightful form slowly rear its head, to drive him mad with terror" (Dickens 2016: 29). The human-like but nonhuman objects proceed to appear and provoke dreadful associations in Oliver's mind: "Against the wall were ranged, in regular array, a long row of elm boards cut into the same shape [as the coffin]: looking in the dim light, like high-shouldered ghosts with their hands in their breeches-pockets." (Dickens 2016: 29). An interesting element to be observed here is that ghosts are described as wearing clothes and being able to put their hands in their "breeches pockets[3]". The haunting imagery is additionally adorned by

[2] Ricoeur's term "framework of reference" could be interpreted as an inner logic that is created in a personalized manner for each work of art or for each product of one's imagination. This logic navigates all the images that will appear within the framework and builds a sense of shared dynamic, or a shared rhythm between them: "There must always be some broad project encompassing the production of imagination" (Ricoeur 2024: 221).

[3] This image looks very similar to the way in which Pip harbours the memory of his little brothers who died very early: "[…] I am indebted [to the five lozenges] for a belief

something as a painting on the wall: "…the wall behind the counter was ornamented with lively representation of two mutes in very stiff neckcloths, on duty at a large private door, with a hearse drawn by four black steeds approaching in the distance." (Dickens 2016: 29). Therefore, Oliver witnesses an amalgam of coffins, beds, clothes, and paintings that makes his consciousness disquieted with tacit and mysterious intentionality, evoking points of reference to the world of the dead.

Mr Sowerberry wants to familiarise Oliver with "the mysteries of the trade" (Dickens 2016: 33), and that is why Oliver has to go with him to see what is needed for the funeral of a woman who died of starvation. Let us examine the child's reaction when he feels that he is a spectator of a dead person: "…and in a small recess, opposite the door, there lay upon the ground, something covered with an old blanket. Oliver shuddered as he cast his eyes towards the place, and crept involuntarily closer to his master; for though it was covered up, the boy felt that it was a corpse" (Dickens 2016: 35). This marks that Oliver is conscious of the solemnity and the grave mystery surrounding this event, while the others seem to be either overacting (like the dead woman's mother) or manifesting inadequacy. Examples of the latter could be observed on the following day, the day of the burial, when the other children are playing games among the gravestones, and the adults responsible for the rituals are late. The only consciousness that seems to be perceiving the absurdity of all these is the consciousness that observes and narrates about "the bier on the brink of the grave" (Dickens 2016: 37), the grave-digger who "stamps" the coffin down "with his feet" (Dickens 2016: 38), the children's "loud complaints at the fun being over so soon" (Dickens 2016: 38) and the old woman "occupied in bewailing the loss of her cloak" (Dickens 2016: 38). The one who observes these events, the narrator is not pronouncing a judgement on them, he just lists them cinematically, but the very choice of listing these particular instances is telling of the attitude that is adopted – an attitude recognising the absurdity. The narrator is omniscient but seems to partially reflect Oliver's observations and feelings. We can say that Oliver was conscious of all these things while observing them, mainly through the hesitancy in his voice that betrays his doubt in the world and the ways of the adults.

I religiously entertained that they [his brothers] had all been born on their backs **with their hands in their trousers-pockets**, and had never taken them out in this state of existence" (Dickens 2010: 1, emphasis added).

> 'Well Oliver,' said Sowerberry, as they walked home, 'how do you like it?'
> 'Pretty well, thank you, sir,' replied Oliver, with considerable hesitation. 'Not very much, sir.'
>
> (Dickens 2016: 38)

The conclusion of what the narrator makes as observations is provided through the voice of the child, Oliver. So, he acts as the voice of reason, assessing the event as not likeable at all and adopts the role of an important extension of the narrator, an extension that reveals what was implied in the events listed beforehand. Minkowski notes: "It is not my own death but simply my mortality that I witness in the presence of the death of someone else" (Minkowski 1970: 144). He sees the death of another person as an event producing "a split in time" that mirrors "an inevitable event in the future" (Minkowski 1979: 144). From the events that Dickens describes in his narrative, we could draw the conclusion that only Oliver (one of Dickens's children, preoccupied with mortality) is consciously experiencing this split in time and finding this experience of negative value.

Portraits

The imagined care of the already deceased people always lingers as a shadow over the consciousness of the child. When he wakes up from his feverish condition, Oliver tells Mrs. Bedwin, the woman who sits beside his bed, that he recollects his mother sitting next to him by the bed. Then he realises that this must have been only a dream, but he still believes in the compassion she would have felt: "If she had seen me hurt, it would have made her sorrowful; and her face has always looked sweet and happy, when I have dreamed of her" (Dickens 2016: 77). After that, we learn that Oliver's dreams are not very far from the reality perceived because the portrait of his mother really hangs above his bed. That is why he felt astonished by the picture because he perceived in reality, something which he had only seen till then in his dreams. Oliver regards the painting with a "look of awe" which surprises Mrs. Bedwin very much and then the child says: "but the eyes look so sorrowful; and where I sit, they seemed fixed upon me. It makes my heart beat … as if it was alive and wanted to speak to me but couldn't" (Dickens 2016: 80). Here Oliver projects his dreams onto reality, which makes him connect with the truth about his origin, even though the communication between the painting and the human being cannot happen, because "an image is a limit", as Rowland states, "some loss of a primary entity", a kind of "learning how to live with a foreignness" (Rowland 2025: 129) that could appear in the realm of likeness. The aura of intentionality is

so strong that it could be read utilising intuition and mystic feelings. His consciousness of "Now" is not familiar with the "horizon of Before" (cf. Husserl 1983: 195), but still manages to maintain the temporal continuum, even though with the ungainly and yet powerful stitches of intuition.

When Mr. Brownlow sees Oliver next to the painting, he is startled by the resemblance: "As he spoke, he pointed hastily to the picture above Oliver's head, and then to the boy's face. There was its living copy. The eyes, the head, the mouth; every feature was the same. The expression was, for the instant, so precisely alike, that the minutest line seemed copied with startling accuracy!" (Dickens 2016: 81). This phenomenon could be explained with the help of Ricoeur and his differentiation between phenomenology of recognition and phenomenology of discovery. According to him the mere recognition of a particular concept is not enough for performing a conscious creative act which will forge a model capable of changing our reading of reality: "To speak of recognition, to speak of application, to speak of instantiation implies no genuine displacement of concepts as will happen when we build a model of something that will change our reading of reality" (Ricoeur 2024: 223). The phenomenology of recognition is just a stage in the phenomenology of discovery. He gives an example of two friends who have not seen each other for a long time. The phenomenology of recognition is only an act of "mutual adjustment," which works only with images. If we want to produce new interactions and new dynamics from these images, we have to employ imagination, which will lead us to the more productive phenomenology of discovery: "...we have to reidentify the old in the new without changing the old. In recognition, finally, the old prevails over the new. When we have to reshape old concepts in order to deal with new situations, then there will be complex procedures in which imagination will itself have to be more creative" (Ricoeur 2024: 223). The fact of the narrative that Mr. Brownlow blocks his imagination and labels it as a force which could not possibly relate to reality blocks his discovery that Oliver is the child of his best friend, who left the portrait of his beloved in Mr. Brownlow's house before his departure from England and before his death. He sees only the striking resemblance of the images, but he cannot move this phenomenology of recognition a little bit further, with the assistance of his imagination, to the phenomenology of discovery, which would bestow him with a new reading of reality.

Concluding remarks

We could say that employing a phenomenological platform in the analysis of *Oliver Twist* is a productive move. Oliver Twist's consciousness seems to be the humanised counterpart to liminal objects as clothes, beds, coffins, and portraits. The clothes in the narrative appear as indexes of social fate and autobiography, but they also mark the union between object, body, and consciousness of transitoriness. Beds are usually described as uncomfortable in order to prevent the fatal union between loss of consciousness, object, and an exhausted body. Coffins are seen as the middle cradling stage between clothes and beds. Portraits appear through a tacit intentionality that disturbs and triggers imagination as a substitute for memory in Oliver's consciousness. The common thing between these objects is that they are both ordinary objects of intentionality pointing to things in the world and also objects of intentionality that direct one's consciousness to points that are unworldly and impossible to deal with. The child's consciousness of time is always under the threat of objectification because of the adoption of a third-person narrative voice, and also due to many instances of loss of consciousness. Overall, Oliver's consciousness, as presented in the novel, could be described as a consciousness on a threshold: between this world and the next, between the author's omniscience and the character's subjectivity, between the body as a place within which a living consciousness resides and the body as a mere object among other mere objects.

References

Carey 1973: Carey, J. *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*. London: Faber & Faber, 1973.

Cassirer 2000: Cassirer, E. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. Trans. Mario Domandi. Mineola, New York: Dover Publications Inc., 2000.

Dickens 2016: Dickens, Ch. *Oliver Twist: Illustrated by G. Cruikshank; with an Introduction by H. Mankell*. London: Vintage, 2016.

Dickens 1930: Dickens, Ch. *Miscellaneous Papers & Edwin Drood*. Hazell, Watson and Viney, 1930.

Dickens 1976: Dickens, Ch. *Selected Short Fiction*. Ed. with an Introduction and Notes by D. A. Thomas. GB: Penguin Books Ltd., 1976.

Dickens 2010: Dickens, Ch. *Great Expectations*. London: Harper Press, 2010.

Dickens 1915: Dickens, Ch. *A Christmas Carol*. London: William Heinemann; Philadelphia: J.B. Lippincott Co., 1915.

Entwistle 2000: Entwistle, J. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000.

Husserl 1983: Husserl, E. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*. Trans. F. Kersten. The Hague, Boston, Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers, 1983.

Marino 2020: Marino, S. Body, World and Dress: Phenomenological and Somaesthetic Observations on Fashion. // *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy* Vol. XII, No. 1 / June 2020. Iasi, Romania: Alexandru Ioan Cuza University Press, 2020, 27 – 48.

Minkowski 1970: Minkowski, E. *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies*. Trans. with an Introduction by N. Metzel. Evanston: Northwestern University Press, 1970.

Ricoeur 2024: Ricoeur, P. *Lectures on Imagination*. Eds. G. Taylor, R. Sweeney, J.-L. Amalric, and P. Crosby. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2024.

Rowland 2019: Rowland, Y. The Sense of an Ending: Elizabeth Barrett Browning's Perception of Death (Based on The Seraphim and Other Poems, 1838). // *Paisii Hilendarski University of Plovdiv – Bulgaria Research Papers*, Vol. 57, Book 1, Part B, 2019 – Languages and Literature. Plovdiv: Plovdiv University Press, 2019, 98 – 112.

Rowland 2020: Rowland, Y. Children Crossing Borders: Experience and Knowledge in Elizabeth Barrett Browning's Juvenile Cautionary Tales. // *Paisii Hilendarski University of Plovdiv – Bulgaria Research Papers*, Vol. 58, Book 1, Part B, 2020 – Languages and Literature. Plovdiv: Plovdiv University Press, 2020, 49 – 62.

Rowland 2025: Rowland, Y. The Dog, the Unicorn, and the Whale: On Selfhood in Elizabeth Barrett's Love Letters to Robert Browning. // *Annual of Konstantin Preslavsky University of Shumen Faculty of Humanities*, Vol. XXXVI A/2. Shumen: Asenevtsi Publishing House, 2025, 124 – 156.

Wilson 2003: Wilson, E. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London, New York: I. B. Tauris & Co Ltd., 2003.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c312

LA FIGURE FEMININE COMME MOTEUR DE L'EVOLUTION MORALE DANS LE ROMAN *MAUPRAT* DE GEORGE SAND

Teodora Draganova
Université de Plovdiv Païssii Hilendarski

THE FEMALE FIGURE AS A DRIVING FORCE OF MORAL EVOLUTION IN GEORGE SAND'S *MAUPRAT*

Teodora Draganova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

teodoradraganova@uni-plovdiv.bg

In the following article we direct our attention to the representation of the moral and educational role of the female figure in George Sand's *Mauprat*, focusing on the character of Edmee as an agent of ethical transformation. Inspired by Rousseau's educational philosophy, George Sand redefines moral authority through a feminine figure. The study situates this dynamic within broader reflections on women's writing and symbolic emancipation, revealing *Mauprat* as a hybrid of the novel of education and humanist thought.

Key words: George Sand, *Mauprat*, moral transformation, women's writing

Dans le présent travail, nous nous proposons d'examiner l'histoire d'un homme éduqué par une femme et sa transformation progressive d'un individu impulsif et brutal en une personne plus équilibrée. Nous allons montrer que, dans *Mauprat*, la transformation morale du héros principal s'inscrit dans l'héritage rousseauiste de l'éducation et de la perfectibilité humaine, tout en reposant sur l'influence formatrice d'une figure féminine, conçue par George Sand comme un facteur moral fondamental. Ce processus constitue en soi une véritable révolution, surtout si l'on prend en compte le contexte culturel d'une époque où la hiérarchie entre les sexes était strictement définie. Publié en 1837, *Mauprat* occupe une position centrale

dans l'ensemble de l'œuvre de George Sand. Ce roman, à la croisée du récit d'apprentissage, du roman d'amour et de la réflexion morale, met en scène la transformation progressive d'un jeune homme, Bernard de Mauprat, dont la nature primitive et indomptée s'affine sous l'influence civilisatrice d'une femme, Edmée. Le rôle de celle-ci dépasse largement les limites de la figure féminine sentimentale. Elle incarne la conscience morale du récit, le principe moteur de l'élévation morale du héros, ainsi que l'idéal d'une éducation fondée sur la raison et la bienveillance. Sand ne cherche pas à décrire de grands événements historiques, mais les mouvements intérieurs de la conscience humaine, à travers lesquels se révèle une vérité universelle. L'écriture sandienne vise à inscrire la destinée individuelle, et notamment celle des femmes, dans l'histoire collective, tout en faisant de la conscience un espace de résistance et de transformation.

Le XIX^{e} siècle se distingue par l'ambiguïté profonde qui entoure la place des femmes dans le champ littéraire. Comme le soulignent Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon, « l'histoire littéraire les a massivement oubliées » ; pourtant, « les femmes étaient nombreuses, et nombreuses à écrire beaucoup » (Del Lungo & Louichon 2010 : 7). En rompant ce silence, George Sand revendique la légitimité d'une voix féminine dans un monde dominé par les valeurs masculines. Béatrice Didier souligne que « la femme-auteur pendant longtemps a fait peur, surtout si elle ne renonçait pas à être femme » (Didier 2004 : 7). Ce constat révèle la transgression symbolique qu'incarne la femme-écrivain : en écrivant, elle remet en cause la hiérarchie des sexes et le rôle social assigné au féminin.

Le roman *Mauprat* s'inscrit dans la continuité de la pensée humaniste héritée des Lumières, et plus précisément dans la filiation de Jean-Jacques Rousseau. L'influence du philosophe genevois se manifeste à travers la foi commune en la bonté naturelle de l'être humain et en la possibilité de sa régénération morale par l'éducation. Dans *Émile ou De l'éducation*, Rousseau affirme que « l'homme est naturellement bon » (Rousseau 1762 : 117), mais qu'il est susceptible d'être corrompu par la société. Bernard de Mauprat illustre de manière exemplaire ce postulat : il n'est pas mauvais par nature, mais dévoyé par une éducation violente, dépourvue de repères moraux. Guidé par Edmée, incarnation féminine de la raison et de la vertu, il entreprend un processus de réapprentissage de la vie au sens rousseauiste du terme, conforme aux idées du philosophe : « Vivre est le métier que je veux lui apprendre » (Rousseau 1762 : 23).

Si Rousseau confie à la femme le rôle d'inspiratrice morale — « toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes » (Rousseau 1762 : 319) — Sand s'émancipe de ce cadre prescriptif. En s'inscrivant dans

l'héritage rousseauiste, le roman réactive l'idée de perfectibilité humaine, mais Sand en propose une reconfiguration originale. Chez Rousseau, Sophie est conçue pour compléter Émile, tandis que chez Sand, Edmée assume le rôle d'éducatrice et d'initiatrice de la transformation morale de Bernard. Elle n'est plus l'auxiliaire de la vertu masculine, mais sa source. En réinterprétant l'héritage des Lumières, George Sand renverse le schéma patriarcal du XVIII^{e} siècle et inscrit la femme dans le processus actif de l'évolution morale. L'éducation prend ainsi, sous sa plume, la dimension d'un cheminement spirituel et d'un idéal d'égalité orienté vers la réalisation d'un vrai humanisme.

L'éducation, chez Sand, ne relève pas seulement de la pédagogie, mais d'un véritable travail spirituel et moral. Elle repose sur la foi en la bonté naturelle de l'être humain, l'amour pur, ainsi que sur la conviction que la raison peut triompher de l'instinct. Selon elle : « L'éducation peut et doit trouver remède à tout » (Sand 1867 : 379). Edmée ne transmet pas un savoir abstrait, mais une manière d'être : elle éveille la conscience de Bernard et le guide vers la responsabilité. Comme le souligne François Guilhaumou, « une certaine stigmatisation des femmes de lettres s'est élaborée autour de la catégorie "femme auteur", "bas bleu", introduisant un marquage sexué amalgamant sous ces dénominations quasi-biologiques tous les auteurs féminins » (Guilhaumou 2012 : 5). Face à cet effacement symbolique, Sand fait de l'éducation et de l'écriture un acte de reconquête spirituelle. Chez elle, parler, enseigner, aimer deviennent des gestes de libération morale. Delphine Naudier le souligne : « lutter contre le stéréotype de l'appartenance sexuée […] un espace des possibles s'ouvre aux femmes » (Naudier 2001 : 58). Edmée incarne précisément cet espace intérieur : sa voix n'impose rien, elle élève. Par sa douceur et sa raison, elle fonde un nouvel horizon de liberté, celui de la conscience éclairée.

L'héroïne représente ainsi la différence morale, l'altérité formatrice sans laquelle le héros resterait prisonnier de ses instincts. Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante souligne à juste titre que « Le texte littéraire, production de l'imaginaire, est une source inépuisable de rencontres avec l'Autre. La littérature donne la possibilité d'étudier l'homme dans sa complexité et sa diversité » (Nedeltcheva-Bellafante 2017 : 24). Bernard, à travers Edmée, rencontre cette altérité formatrice qui le conduit à son humanisation. Loin d'imposer son autorité, Edmée lui apprend la maîtrise et la réflexion. Elle lui dit : « Corrigez-vous, instruisez-vous, et nous verrons » (Sand 1867 : 125). Cette phrase résume à elle seule la pédagogie sandienne : la morale ne s'impose pas de l'extérieur, elle s'acquiert par un travail intérieur fondé sur la foi en la perfectibilité humaine. Edmée ne se présente

ni comme un ange ni comme un juge, mais comme un guide spirituel, capable de réconcilier la passion et la raison.

Le parcours de Bernard dans *Mauprat* s'inscrit dans une dynamique de transformation morale et spirituelle, où l'amour se fait médiateur de la connaissance de soi. Au début du roman, la relation entre Bernard et Edmée se construit sur une tension entre la proximité et la distance sociale : « C'était entre nous un mélange de familiarité et d'étiquette assez bizarre » (Sand 1867 : 32). Cette ambiguïté reflète l'état de transition du héros, déchiré entre son passé et une nouvelle sensibilité. Progressivement, sous le regard exigeant d'Edmée, Bernard découvre un autre rapport avec lui-même. Il reconnaît son propre orgueil, cette vanité virile qui l'empêche d'accepter l'égalité morale entre les sexes : « J'avais trop d'orgueil pour désirer une femme qui ne m'eût pas semblé, comme Edmée, la première de toutes » (Sand 1867 : 179). L'aveu marque un tournant : la force physique cède la place à l'admiration intellectuelle et morale. Edmée devient alors le miroir de la conscience, la médiatrice d'une élévation intérieure fondée sur la raison et la maîtrise de soi plutôt que sur la violence. Son rôle d'éducatrice est explicite lorsqu'elle lui déclare :

> L'éducation vous apprendrait, Bernard, ce que vous devez penser des choses qui vous intéressent le plus, de votre position, de vos devoirs, de vos sentiments. Vous ne voyez clair ni dans votre cœur, ni dans votre conscience.
>
> (Sand 1867 : 134)

Par ces paroles, Edmée assume le rôle d'une guide morale, non pas dans un rapport de domination, mais dans un processus d'émancipation fondé sur la raison. Chez Sand, la femme n'est plus l'auxiliaire de la vertu masculine, mais son initiatrice.

Enfin, au terme du roman, la reconnaissance de Bernard résume la portée symbolique de cette éducation : « La fée qui m'a transformé n'est plus là pour jouir de son ouvrage » (Sand 1867 : 7). Le héros reconnaît que sa régénération morale est le fruit de cette altérité féminine qui l'a conduit à la lucidité et à la maîtrise de soi. Par la figure d'Edmée, Sand affirme la puissance transformatrice de la femme et propose une réécriture du mythe de Pygmalion : ici, c'est la femme qui modèle l'homme, non par la contrainte, mais par la force de la conscience.

Béatrice Slama, réfléchissant sur la condition de la femme-auteur, pose une question fondamentale : « Comment être femme et être écrivain ? » (Slama 1981 : 51). Cette interrogation résonne fortement dans l'œuvre de Sand, qui a dû conquérir un espace symbolique interdit. Edmée, de la même

manière, transgresse l'ordre patriarcal en assumant le rôle d'éducatrice. Sa parole féminine devient un instrument de régénération morale : elle façonne la conscience de l'homme par la persuasion et non par la domination. Simone de Beauvoir résumera plus tard cette dynamique en affirmant : « on ne naît pas femme, on le devient » (Beauvoir 1949 : 13). Edmée devient femme non par nature, mais par un acte de conscience : elle choisit de se construire comme sujet moral et d'éveiller cette même conscience chez Bernard.

En conclusion, nous pouvons dire que le roman *Mauprat* ne se réduit pas à un simple roman d'amour, mais il s'affirme comme un véritable manifeste humaniste. À travers la figure d'Edmée, George Sand redéfinit la place de la femme dans la fiction et dans la société. Celle-ci n'est plus représentée comme un objet de désir ou comme l'incarnation d'une vertu passive, mais comme une actrice essentielle du progrès moral et spirituel. La métamorphose de Bernard illustre la foi de Sand dans la perfectibilité humaine et dans la mission éducatrice de la femme. En plaçant la parole féminine au cœur de la rédemption morale, Sand anticipe les réflexions ultérieures sur l'égalité et la liberté de la conscience. Ainsi, *Mauprat* devient-il le lieu d'un double apprentissage : celui de l'homme, qui se construit moralement sous l'influence d'une femme, et celui de la femme, qui conquiert une autorité éthique par l'exercice de la parole. En faisant de la voix féminine un instrument de formation morale, l'écrivaine renverse les schémas éducatifs hérités de la tradition patriarcale. George Sand parvient à dépasser la simple opposition entre les sexes pour proposer un idéal de coopération morale. L'amour, loin d'être une faiblesse, se révèle comme la plus haute expression de la force civilisatrice. À travers le personnage d'Edmée, la femme devient non seulement moteur de l'évolution morale du héros, mais également symbole de la réconciliation avec elle-même.

RÉFÉRENCES

Beauvoir 1949 : Beauvoir, S. de. *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard, 1949.

Del Lungo, Louichon 2010 : Del Lungo, A., Louichon, B. (dir.). *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815 – 1848)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Didier 2004 : Didier, B. *George Sand*. Paris : Association pour la diffusion de la pensée française, 2004.

Guilhaumou 2012 : Guilhaumou, J. Écriture-femme : souffrance de soi et conscience singulière du temps. // *Écriture, récit, trouble(s) de soi :*

perspectives historiques (France, XVIe–XXe siècles). Luciani, I., Piétri, V. (dir.). Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2012, 97 – 114.

Naudier 2001 : Naudier, D. L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique. // *Sociétés contemporaines*, Nº 44. Paris : Presses de Sciences Po, 2001, 57 – 73.

Nedeltcheva-Bellafante 2017 : Nedeltcheva-Bellafante, Z. Le texte littéraire – une voie vers l'altérité. // *Научни трудове на Пловдивски университет „Паисий Хилендарски"*, том 55, кн. 1, сб. В, Филология. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски", 2017, 18 – 26.

Rousseau 1762 : Rousseau, J.-J. *Émile ou De l'éducation. Livres I et II*. Éd. Bourlapapey, <https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf5/rousseau_emile_ou_education_livres1et2-a5.pdf>. (Consulté le 16 décembre 2025).

Rousseau 1762 : Rousseau, J.-J. *Émile ou De l'éducation. Livres III à V* <https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_emile_ou_education_livres3a5.pdf>. (Consulté le 16 décembre 2025).

Sand 1867 : Sand, G. *Mauprat*. Paris : Édition du groupe Ebooks libres et gratuits, 2004, <https://www.ebooksgratuits.com/pdf/sand_mauprat.pdf\> (consulté le 15 décembre 2025).

Slama 1981 : Slama, B. De la littérature féminine à l'écrire-femme : différence et institution. // *Littérature*, Nº 44. Paris : L'institution littéraire II, 1981, 51 – 71.

DOI 10.69085/ntf2026c318

LE COURAGE ET LA DÉTERMINATION DES PERSONNAGES DANS LE ROMAN *L'ESPOIR* D'ANDRÉ MALRAUX (1901 – 1976)

Dessislava Damyanova
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

THE COURAGE AND DETERMINATION OF THE CHARACTERS IN THE NOVEL *MAN'S HOPE* BY ANDRÉ MALRAUX (1901 – 1976)

Desislava Damyanova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

ddamyanova@uni-plovdiv.bg

The aim of this research is to emphasize the fact that bravery and determination are the most significant characters' traits in the remarkable novel of André Malraux *Man's Hope*. The novel depicts the author's immediate impressions of the Civil War in Spain, in which he fought as an aviator. Malraux witnessed some heroic deeds, self-denial, courage, moral strength and stability, which he embodies in his array of images. The overall conclusion is that Malraux turns his fictional figures into vivid illustration of human strength, selflessness and unwavering dedication in the name of a just and noble cause.

Key words: Spanish Civil War, courage, determination, revolutionary, intellectual

Dans mes présentes recherches je me propose de démontrer que le courage et la détermination sont les qualités les plus importantes des personnages du roman emblématique d'André Malraux *L'Espoir*. L'article est basé sur les recherches des François de Saint-Chéron, Cristina Solé Castells, Maya Timénova-Koen, Jean Lacouture et Jean-François Lyotard.

Malraux avait 35 ans lorsqu'il s'engagea comme volontaire dans la guerre civile espagnole de 1936 à 1937, soutenant la République. Sa

décision n'est pas spontanée, elle est le résultat de sa pensée progressiste et de son engagement dans les processus politiques et sociaux en Europe. D'après Maya Timénova-Koen cet engagement est déjà évident dans sa première œuvre – l'essai philosophique *La Tentation de l'Occident*, créé en 1926, alors qu'il n'avait que 25 ans :

> *La Tentation de l'Occident* témoigne aussi de la profonde inquiétude de Malraux quant au destin de l'Europe d'entre-deux-guerres... D'ailleurs, les événements de cette période historique font preuve de l'intuition du mal et de l'esprit de visionnaire de l'écrivain.
>
> (Timénova-Koen, éd. 2024 : 101)

Sa motivation à se battre aux côtés des Républicains se trouve dans sa position sur le fascisme, présentée dans l'ouvrage d'Olivier Todd *André Malraux. Une Vie.* Toujours dans cet ouvrage l'auteur souligne les propos des Malraux de son discours prononcé à Madrid avant la guerre : « Ce qui nous sépare, en définitive..., de l'idéologie fasciste, c'est que nous voulons une civilisation qui débouche sur la paix, tandis que, dans cette dernière, tout tend vers la guerre et la mort » (Todd 200 : 218).

L'écrivain est convaincu qu'il est du devoir de toute personne digne de ce nom de s'opposer à la terreur, aux meurtres et à la répression dont souffre le peuple espagnol. Le lien profond qui unit Malraux à l'Espagne est également attesté par les mots de Cristina Solé Castells dans la préface du recueil *Malraux et l'Espagne* : « Pour Malraux, l'Espagne fut certainement, la France mise à part, le pays capital. Il s'est engagé avec éclat au tout début de la guerre civile ; il en a tiré un roman, *L'Espoir*, qui est peut-être son chef d'œuvre, et un film qui a été couronné, *Sierra de Teruel*… » (Solé Castells 2018 : 8).

C'est précisément en raison de son amour pour ce pays et de son sens de la justice que l'écrivain ne pouvait rester indifférent quand en 1936 le général Francisco Franco, surnommé le « caudillo (chef) de l'Espagne », et le général Emilio Mola menèrent une marche des nationalistes vers Madrid. Jean-François Lyotard note la réaction de l'écrivain à ces événements : « Malraux débarque à Madrid le 20 juillet 1936... Pour informer l'opinion française, prétexte-t-il. En vérité, pour épauler l'aviation républicaine. Le sort des prochains conflits, expliquait-il depuis des mois, se jouera dans les airs » (Lyotard 1996 : 206). Malraux s'est engagé dans la guerre comme pilote. Envoyé dans un groupe de pilotes mercenaires, il devient leur commandant. Dans son livre *André Malraux. Une vie dans le siècle*, Jean Lacouture note :

> Dès le 8 août, il est à pied d'œuvre à Barajas, l'aérodrome de Madrid. Il a obtenu le droit de former et de commander une escadrille de combattants étrangers qui prendra d'abord l'appellation d'Espana. Le gouvernement espagnol lui octroie généreusement le grade de coronel (colonel) pour prix des efforts de mobilisation et d'équipement qu'il a déjà accomplis.
>
> (Lacouture 1973 : 229)

Sylvie Marie Berthe Ondoa Ndo explique ainsi les raisons de cette guerre :

> Les luttes intestines de l'Espagne entre les forces du progrès économique et social et les forces traditionnelles […] entraînent une agitation militaire dans le camp conservateur. Agitation qui aboutit à la prise d'armes d'un groupe d'officiers monarchistes hostiles à la République. Les républicains constituent une réaction défensive de leurs droits, de leurs libertés pour marquer leurs luttes contre toute dictature, toute forme d'oppression. C'est ce que nous vivons tout au long de *L'Espoir*.
>
> (Berthe Ondoa Ndo 2010 : 15)

Il convient de souligner que Malraux n'est pas le seul écrivain à rejoindre les forces républicaines. Dans son roman *Hommage à la Catalogne*, inspiré par sa participation à la guerre civile, le célèbre écrivain britannique George Orwell confie avoir pris la même décision. D'autres auteurs populaires ont également consacré leurs œuvres à l'affrontement entre franquistes et républicains en Espagne. Parmi eux, l'écrivain américain Ernest Hemingway, dont le roman *Pour qui sonne le glas* reflète la guerre civile espagnole. L'intrigue du roman *Âmes damnées* de l'écrivain bulgare Dimitar Dimov se déroule également sur fond de ces événements dramatiques.

Malraux prend part à une guerre civile féroce et sanglante, où s'affrontèrent les gens du même peuple, confrontés à des causes opposées. En 1937, il publia le roman *L'Espoir*, dans lequel il recréait d'une manière particulièrement expressive ses impressions indélébiles des jours de guerre. Malraux s'efforça de révéler la genèse de cet affrontement fratricide, de montrer le déroulement des événements et d'explorer les motivations des différentes classes sociales impliquées dans le conflit. L'écrivain s'efforce d'être objectif dans sa description de cette guerre dévastatrice pour l'Espagne, mais sa position de démocrate et d'humaniste ressort clairement dans le roman. Jean-François Lyotard le souligne également :

> Il n'est pas romantique en matière politique, n'ayant jamais pensé que la révolution pût modifier de fond en comble la condition humaine. Il aime et il admire qu'un peuple tout entier s'insurge au nom de sa dignité, il s'engage à ses côtés…
>
> (Lyotard 1996 : 207)

Les impressions directes de l'auteur sur une certaine phase de la guerre contribuent à créer une image saisissante de la réalité espagnole. Son récit des événements en Espagne se caractérise par la précision documentaire et l'authenticité. À ce sujet, Olivier Todd souligne :

> Malraux tient à son unité de lieu, l'Espagne. Pour le temps, *L'Espoir* se déroule en huit mois, commençant dans la nuit du 18 au 19 juillet 1936, aube de la guerre civile, et s'achevant entre le 18 et le 20 mars 1937, à la fin de la bataille de Guadalajara, succès apparent des loyalistes. Alors tout *espoir* ne semble pas perdu puisqu'une brigade de l'armée gouvernementale bouscule les franquistes et parvient au kilomètre 95 de la route Madrid-Saragosse. D'où le titre du livre, *L'Espoir*.
>
> (Todd 2001 : 262, 263)

Le réalisme de l'image est obtenu non seulement grâce au chronotope spécifique, mais aussi grâce aux images littéraires vivantes et percutantes. À une époque où les qualités humaines sont mises à rude épreuve, où les vertus et les vices se manifestent à l'extrême se révèlent les véritables traits moraux des personnages. C'est dans leur représentation dans des situations exceptionnelles que réside la force de l'œuvre.

Officiers, soldats, intellectuels, brigadistes, syndicalistes, ouvriers, paysans et ecclésiastiques sont dépeints dans des moments dramatiques d'épreuves suprêmes et de choix décisifs. Mais le fil conducteur du roman est l'idée que l'esprit humain est invincible et capable de surmonter toutes les difficultés et tous les dangers.

Nous pourrions en tirer la conclusion que le concept créatif de l'écrivain est lié à l'accent mis sur le courage et la détermination des personnages, interprétés dans un aspect moral et émotionnel.

L'œuvre se caractérise par son approche cinématographique, son rythme haletant et son caractère fragmenté en épisodes. Les personnages sont le plus souvent placés dans des situations dramatiques créées par des circonstances extraordinaires.

Les révolutionnaires dans *L'Espoir*

On distingue deux types de personnages dans le roman. Le premier est celui des révolutionnaires, qui font preuve de courage et de détermination au combat. Parmi eux, officiers, soldats, pilotes, syndicalistes et ouvriers luttent les armes à la main contre les fascistes. Les plus importants sont Manuel, Magnin, Ramos, Sils, Puig, Ximénès, Jaime Alvar, Scali, Sembrano, Atini, Marcelino, Hernandez.

Le second groupe est celui des intellectuels, qui font preuve de force d'esprit et de volonté pour défendre leurs idées et leurs principes en temps de violence et de terreur. Parmi eux se distinguent Garcia, Guernico, le professeur Alvar, Shade, Miguel de Unamuno.

Les personnages du roman sont construits comme des personnages convaincants, incarnant des traits réalistes. Compte tenu des thèmes de *L'Espoir*, la plupart d'entre eux possèdent des traits caractéristiques tels que le courage, le dévouement, la volonté, l'abnégation et le sacrifice au nom de la justice et du progrès. Parallèlement, André Malraux a su individualiser les personnages grâce à des traits marquants. La combinaison de typification et d'individualisation est l'une des preuves les plus indiscutables de l'imbrication du documentaire et de la fiction dans l'œuvre, car une grande partie des images présentent incontestablement des prototypes réels que l'auteur connaissait. Mais ces images ne sont pas restées schématiques, s'inscrivant dans le cadre de leur rôle dans la guerre, de leur statut social et de leurs convictions idéologiques, mais sont développées, condensées psychologiquement et percutantes.

Le comportement héroïque des révolutionnaires est au cœur de l'intrigue. Dès le début du roman, l'auteur présente l'un des personnages principaux : Manuel, ingénieur du son de profession, mais contraint par la guerre à prendre position et à rejoindre les Républicains sans hésiter. L'auteur souligne ses actions décisives et son dévouement désintéressé à la cause. La scène du transport de dynamite, pour lequel Manuel fournit sa propre voiture, révèle l'intrépidité et l'altruisme des gens ordinaires, pour qui les dangers mortels sont devenus le quotidien (Malraux 1996 : 11). Malraux retrace l'évolution du personnage, d'abord volontaire naïf, puis devenu chef militaire. Son image est généralisée et englobe les caractéristiques de nombreux participants à la guerre civile qui, au fil des combats, prennent conscience des véritables objectifs et idées de la révolution. On peut affirmer que la métamorphose de Manuel est un exemple de la gauche européenne. Intelligent, dévoué à sa cause et déterminé, il incarne l'humanisme actif. L'auteur montre comment Manuel parvient à cette intuition : « Le courage est un problème d'organisation » (Malraux 1996 : 177).

Dans la deuxième partie du roman, intitulée *Mansanarès*, Manuel est présenté rassemblant les combattans en fuite à Aranjuez. Il parvient à rétablir l'ordre parmi la population désemparée et à lui inspirer courage et volonté de résistance (Malraux 1996 : 229, 230). Dans la partie suivante, *Sang de Gauche*, sur le fond de la bataille acharnée pour Madrid, l'image de Manuel se démarque à nouveau. Il organise et dirige sans relâche les

combattants, surmontant la trahison, le sabotage, le manque d'équipement et de munitions. Il conserve son sang-froid et sa détermination, malgré le fait de voir « ses hommes tomber l'un après l'autre » et malgré l'avancée des chars fascistes (Malraux 1996 : 308). Manuel est un personnage central qui incarne les qualités d'un commandant militaire, son autorité reposant sur la raison et la responsabilité du chef, et non sur ses exigences d'obéissance aveugle et de discipline stricte. Grâce à ces qualités, il parvient à mobiliser et à motiver les hommes qu'il dirige. À la fin du roman, l'auteur recrée la bataille acharnée entre l'armée républicaine et les franquistes, qui se déroule en mars près de Guadalajara. Il montre comment les combattants de Manuel et les brigades internationales démontrent une fois de plus leur supériorité morale et leur ferme volonté de défendre la liberté et de vaincre les troupes ennemies (Malraux 1996 : 416 – 417).

Aux côtés des révolutionnaires participent également des anarchistes. Un personnage qui se démarque dès le début et incarne l'idée de courage et de détermination est Sils, surnommé Négus, membre de la Fédération des anarchistes d'Ibérie et du syndicat des transports. Malraux dépeint la camaraderie entre les anarchistes : « Chacun voyait en face de lui, de l'autre côté de la rue, un camarade immobile, revolver au bout du bras » (Malraux 1996 : 15). C'est cette solidarité, inspirée par la cause commune, qui leur donne la force de se comporter avec sang-froid et dignité face à la mort imminente (Malraux 1996 : 15). Le courage de Négus apparaît également dans le passage du roman *Exercice de l'apocalypse*, où les Républicains attaquent la forteresse fasciste d'Alcázar (Malraux 1996 : 113).

Parmi les personnages les plus hauts en couleur et les plus mémorables figure Puig. Bien qu'il apparaisse brièvement dans l'œuvre, il incarne parfaitement l'idée de l'intrépidité et du sacrifice des défenseurs de la République. L'héroïsme de Puig est intrinsèque, issu de son émotivité et de ses qualités morales, et d'autre part, lié à ses convictions révolutionnaires, à l'idéologie anarchiste : « … tout problème politique se résolvait donc pour lui par l'audace et le caractère » (Malraux 1996 : 23). Ses réflexions philosophiques et ses opinions idéologiques transparaissent également dans ses conversations avec le colonel Ximénèz, chef de la Garde civile et fervent catholique. Ce qui unit le colonel et l'anarchiste, c'est l'élévation du courage au sommet de la hiérarchie des valeurs morales. En deux pages, ils présentent leur conception des vertus humaines et le concept de « courage » est commenté plusieurs fois : « Car il était clair que par « chance », il entendait « courage » ; « Pour Ximénèz comme pour Puig, le courage aussi était une patrie » ; « …seules choses qu'un homme entande vraiment dans la vie : l'enfance, la mort, le courage » (Malraux 1996 : 26, 27).

Comme il est bien connu, en temps de cataclysmes historiques et de confrontations politiques et religieuses acharnées, ce sont les valeurs humaines universelles qui unissent les peuples. C'est précisément le courage, cette vertu qui inspire Puig à marcher résolument sur le chemin du sacrifice jusqu'à sa mort héroïque au cours d'une bataille acharnée contre l'ennemi (Malraux 1996 : 30).

Le colonel Ximénèz, chef de la Garde civile, compte parmi les protagonistes qui ont joué un rôle important dans la formation de Manuel comme commandant. Ximénèz est un exemple d'officier aux principes moraux clairs. On les retrouve dans ses paroles adressées aux combattants sous son commandement : « N'oubliez pas que celui qui nous contemple, je veux dire l'histoire, qui nous juge et nous jugera, a besoin de courage qui gagne et pas de celui qui console » (Malraux 1996 : 141).

Ximénès estime que le courage personnel des officiers et des soldats est décisif dans toute guerre : « Le courage est une chose *qui s'organise*, qui vit et qui meurt, qu'il faut entretenir comme les fusils… Le courage individueil, ça n'est pas plus qu'une bonne matière première pour le courage des troupes (Malraux 1996 : 146).

Une grande partie des protagonistes du roman est liée au domaine familier de l'écrivain : l'aviation. Le rôle le plus significatif est celui de Magnin, à la tête de l'escadrille internationale. Les scènes de combats aériens menées par Magnin, dont Malraux est le prototype, sont particulièrement tendues. Dans l'une d'elles, il décide d'attaquer seul trois avions ennemis. L'auteur ne souligne pas le courage du pilote ni le risque mortel auquel il est exposé, mais le lecteur tire ses propres conclusions de cette situation dramatique présentée de manière laconique : « … tout à coupe une dizaine de balles traversèrent la carlingue de l'avion de Magnin » (Malraux 1996 : 89). Ce mépris de l'énorme danger et le courage exceptionnel du personnage confinent à un véritable exploit, mais ils font partie du quotidien des interbrigadistes.

À juste titre, Magnin peut être qualifié d'« alter ego » de l'écrivain, exprimant pleinement ses opinions, ses pensées et ses sentiments. Il révèle clairement les motivations de sa participation à la guerre : « Le rêve de liberté totale, le pouvoir au plus noble et ainsi de suite, tout ça fait partie à mes yeux de ce pour quoi je suis ici » (Malraux 1996 : 99). Ces mots synthétisent l'idéal ambitieux du personnage. Cet idéal n'est pas une utopie, mais la vision d'un modèle d'ordre social démocratique et humain, auquel Malraux consacrera toute son énergie en tant qu'écrivain, personnalité publique et homme politique. À cet égard, c'est l'espoir d'un monde meilleur, plus parfait et plus juste qui motive les personnages à faire

preuve d'abnégation et de force d'âme : « ... la plus grande force de la révolution, c'est l'espoir » (Malraux 1996 : 37).

Outre Magnin, Malraux dessine une série de personnages qui incarnent les qualités les plus impressionnantes des pilotes et de leur équipage. Il s'agit de Jaime Alvar, 26 ans, ingénieur dans une usine aéronautique, Scali et Sembrano, directeur de l'aéroport civil. L'auteur présente diverses situations témoignant de la force morale et du stoïcisme exceptionnels des aviateurs. Le tout premier épisode de l'aéroport montre le destin tragique des pilotes d'un avion touché par l'ennemi. La description du jeune garçon gisant dans son sang, « Capitaine House », grièvement blessé lors de son premier vol, est touchante (Malraux 1996 : 47). Ce tableau inquiétant n'effraie pas les autres pilotes, au contraire, ils s'unissent dans leur préoccupation commune pour leur camarade blessé.

Comme nous l'avons dit plus haut, dans la guerre du peuple espagnol contre les forces fascistes réactionnaires, des hommes de différentes nations participent volontairement. Côte à côte, unis par une cause commune, ils combattent. L'Espagnol Jaime Alvar, l'Italien Scali, le Français Magnin, l'Allemand Schreiner, le Russe Sibirsky et toute une série de pilotes de chasse ont combattu. Malraux adhère à la vérité historique et souligne leurs divergences de vues, tout en soulignant à plusieurs reprises leurs motivations à s'engager dans la guerre : « Ici, dans cette Espagne, à peine l'espoir que Darras mettait dans le monde avait-il trouvé sa chance, que le fascisme était là encore... » (Malraux 1996 : 85) L'exemple du capitaine français Mercery qui cite les paroles de sa femme est emblématique : « Un homme ne peut tolérer l'indignité de ce qui se passe ici » (Malraux 1996 : 66).

On peut conclure que la réaction humaine naturelle face à la terreur est précisément la colère et la résistance, d'où naissent le courage et la détermination. Cette suggestion est également soulignée dans la description du pilote Sembrano : « Demeuré pacifiste dans son cœur, il bombardait avec plus d'efficacité qu'aucun pilote espagnol…Il était naturellement courageux, comme Marcelino et comme tant de timides » (Malraux 1996 : 87). Par ces mots, l'auteur nous rappelle que le courage est intrinsèquement inhérent à l'être humain, qu'il s'agit d'une vertu traditionnelle et que sa manifestation dépend des émotions et des circonstances. À cet égard, la participation des femmes à cet affrontement impitoyable est également évoquée. Dans l'un de ses entretiens avec Ramos, Manuel souligne : « Combat passif, très bien. Courage un peu alternatif – il l'est aussi souvent chez les hommes –, grand par moments » (Malraux 1996 : 76).

D'après nous, la conscience d'être les défenseurs du peuple opprimé et tourmenté donne aux personnages du roman la force de se battre vaillamment, même dans les combats les plus sanglants. C'est particulièrement vrai pour les pilotes décrits par Malraux, qui volent sur de vieux avions, souvent sans munitions suffisantes et presque toujours placés dans des conditions extrêmes. L'écrivain révèle la vérité sur le mauvais état du matériel de combat des républicains. « Les Douglas allaient essayer de filer : avec leur malheureuse mitrailleuse à côté du pilote, il ne pouvait être question pour eux d'engager le combat contre des avions allemands à trois postes de mitrailleur, armés de mitrailleuses modernes » (Malraux 1996 : 89).

Mais les pilotes de l'escadrille internationale répondent à la supériorité des avions ennemis par la supériorité de leur combativité, par leur détermination et leur abnégation sans faille.

La mort du commandant d'équipage Marcelino est héroïque, et l'un des personnages les plus attachants, le jeune Jaime Alvar, devient aveugle par l'explosion d'une cartouche (Malraux 1996 : 138). Mais sans des individus aussi courageux que ces personnages, la cause des forces républicaines serait condamnée.

L'importance du courage comme vertu clé est également soulignée dans la caractérisation du jeune Attignies : « …tout aviateur combattant respectait le courage et celui d'Attignies était incontesté » (Malraux 1996 : 185).

La force de caractère et la détermination des pilotes sont également au cœur de la troisième et dernière partie, intitulée *L'Espoir*, comme le titre du livre. L'action se déroule en février 1939. Les pilotes Sembrano et Attignies attaquent courageusement les positions ennemies dans la ville de Malaga occupée par les fascistes, mais leur avion est touché par des obus et s'écrase, blessant Attignies (Malraux 1996 : 366 – 367). Magnin réalise à nouveau un véritable exploit en bombardant, avec d'autres pilotes de son escadron, la base aérienne ennemie, où se trouvent seize avions, et parvient à la détruire (Malraux 1996 : 389 – 397).

Parmi les exemples les plus mémorables d'intrépidité et de stoïcisme extraordinaires des personnages du roman figure le capitaine Hernandez, qui compte également parmi les chefs de la résistance. Les défenseurs de Tolède ne parviennent pas à arrêter les troupes ennemies. Les combattants jettent leurs armes et s'enfuient, mais Hernandez reste pour combattre jusqu'au bout. Les fascistes l'arrêtent. Le capitaine se comporte avec dignité et courage lors des interrogatoires. Le récit de l'auteur sur le jour où il est emmené pour être fusillé est particulièrement émouvant. Hernandez réfléchit à sa mort imminente sans peur, sans regret, démontrant

ainsi sa supériorité morale sur ses bourreaux (Malraux 1996 : 220 – 223). Les autres républicains condamnés font également face à la mort.

Les intellectuels participant à la guerre civile espagnole dans *L'Espoir*

Comme nous l'avons déjà souligné, le deuxième groupe de personnages du roman est celui des intellectuels, dont le courage ne se mesure pas au sacrifice sur le champ de bataille, mais au stoïcisme et à la force morale d'individus de haute moralité. Parmi eux, se distinguent le major García et l'écrivain catholique Guernico, qui, dans la deuxième partie du roman se rencontrent à Madrid, assiégée par les fascistes. Garcia tente de convaincre Guernico, membre des brigades sanitaires, de quitter la ville, car, comme le souligne l'auteur : « Guernico serait l'un des premiers fusillés quand les fascistes entreraient à Madrid » (Malraux 1996 : 263). Mais le catholique déclare catégoriquement qu'il reste dans la capitale malgré le danger d'être tué. François de Saint-Chéron souligne que l'image de l'écrivain catholique Guernico a été inspirée par l'ami de Malraux, José Bergamin : « Il me confirmera lui-même avoir inspiré à Malraux le personnage de Guernico dans *L'Espoir*, le seul des amis de Garcia « chez qui l'intelligence eût pris la forme de la Charité » (Saint-Chéron 2024 : 20).

Le stoïcisme moral de l'intellectuel apparait également dans l'image du père de Jaime Alvar – le professeur d'histoire de l'art Alvar. Malgré l'ombre de la mort qui plane sur la ville condamnée, le pilote Scali et le professeur Alvar parlent d'espoir. Alvar pense que « le seul espoir qu'ait la nouvelle Espagne » réside dans la préservation de « la qualité de l'homme » (Malraux 1996 : 277).

Parmi les portraits des représentants de l'intelligentsia figurent également le journaliste Shade et le célèbre écrivain Miguel de Unamuno. Leur courage se manifeste par la force morale de ces intellectuels qui résistent à la démagogie de la propagande fasciste et refusent de s'engager sur la voie du renégat et du conformisme. Shade dénonce sans hésitation la fausseté et le despotisme de la politique franquiste (Malraux 1996 : 328), et Unamuno abandonne sa place privilégiée au sein de l'élite créative, celle de recteur de l'université, en raison de son désaccord avec l'idéologie fasciste (Malraux 1996 : 323).

Certains personnages du premier groupe appartiennent également à la classe intellectuelle, mais ils se distinguent surtout par leur participation active aux combats. Il s'agit de Manuel, ingénieur du son et musicien, de Magnin, ingénieur, de Scali, étudiant en histoire de l'art, et du colonel

Ximénès, qui maîtrise parfaitement le latin. En général, la plupart des personnages du roman sont des personnes instruites. Dans son livre *S'engager : l'intellectuel dans l'œuvre d'André Malraux*, Maxime Blanchard note :

> De tous les textes de fiction de l'entre-deux-guerres, période faste de la polémique de l'engagement des clercs, *L'Espoir* est celui où le mot «intellectuel » apparaît le plus souvent selon la concordance citée par Jeanne-Marie Baude et Suzanne Cornaud. Outre cette irréfutabilité mathématique, la plupart des personnages principaux et secondaires de *L'Espoir* possèdent à l'évidence les divers attributs de l'intelligentsia […] Malraux met en scène des hommes cultivés, qui prennent non seulement part à la guerre civile espagnole, mais qui réfléchissent à leur condition d'intellectuel et d'homme d'action.
>
> (Blanchard 2008 : 27)

Un trait caractéristique du roman est qu'outre le courage des personnages, Malraux souligne également l'héroïsme collectif des combattants des Brigades internationales. Les Allemands veulent montrer qu'ils ne sont pas des « resquilleurs de la révolution », tandis que « les Polonais guettent les ordres » (Malraux 1996 : 282). Le jeune Siri est également submergé par l'enthousiasme combatif (Malraux 1996 : 282). Unis par une cause commune, les brigadistes sont déterminés à combattre vaillamment l'ennemi. Malraux prête également attention au Bulgare Kogan. Cette partie du roman se termine par la description du Bulgare transpercé à la cuisse par une baïonnette ennemie et dont le sang arrose les feuilles humides du parc de l'Ouest de Madrid (Malraux 1996 : 288).

Dans la partie du roman intitulée *Sang de gauche*, sont présentés la solidarité et le sacrifice collectif des combattants républicains. Malraux recrée toute la tragédie de la résistance contre l'ennemi impitoyable et crée en même temps une image collective des forces progressistes, qui s'unissent « au fond fraternel de la mort » (Malraux 1996 : 295).

L'auteur recrée la résistance acharnée à l'offensive nationaliste dans la ville universitaire. Madrid brûle, mais les Brigades internationales restent stoïques malgré les bombardements et les tirs d'artillerie incessants. Le lecteur assiste à des scènes d'abnégation. Le capitaine Mercery encourage ses camarades à combattre les flammes sans crainte en criant : « Pour le peuple et pour la liberté ! » (Malraux 1996 : 341). Il accomplit vaillamment son devoir jusqu'à sa mort héroïque sous les balles ennemies. Le Français Maringaud combat avec abnégation les assaillants de la Légion étrangère, alliés de Franco (Malraux 1996 : 380).

Sur les dernières pages, l'écrivain réunit Manuel, Ximénès, Garcia et Magnin, qui se retrouvent au siège républicain de Brihuega. Dans la ville libérée, on entend des soldats jouer du piano, et cette musique résonne comme un accord final optimiste, porteur de l'espoir. Submergé par la mélodie, Manuel réalise qu'il a retrouvé le sens de sa vie. Sur ce plan Lacouture souligne : « …ce livre multiple, foisonnant, riche comme la vie et débordant de générosité esthétique et humaine est tendu, centré, ordonné autour de l'histoire de Manuel, le combattant qui sacrifie de jour en jour à l'efficacité révolutionnaire ce à quoi il tenait le plus en tant qu'homme » (Lacouture 1973 : 225).

Manuel pense que le plus important pour chacun est de retrouver son humanité, sa foi et son espoir. À mon avis de cette façon, le roman évite les modèles et l'étroitesse de la propagande d'autres œuvres sur la guerre, se distingue catégoriquement du chauvinisme et des idées militaristes que l'on peut trouver chez d'autres écrivains et se distingue comme une œuvre de caractère profondément humaniste.

Malraux dépeint la guerre civile comme une épopée, pleine de tragédie et de grandeur. Ce concept créatif est également mis en avant dans le film *Sierra de Teruel*, réalisé par l'écrivain et largement inspiré de *L'Espoir*. Le tournage du film fut extrêmement difficile en raison de la guerre et du contexte politique, mais le film fut finalement achevé en 1945. Il fut récompensé par le prix Louis Delluc. À cette occasion, Antoni Cisteró a écrit : « L'œuvre d'art, en transcendant le moment historique, triomphe de son destin prévu, et laisse sa trace dans l'avenir » (Solé Castells, éd. 2018 : 40).

En conclusion, il convient également de mettre en relief que les personnages du roman ne sont pas schématiques et partiaux, mais réalistes et convaincants. Ils évoluent, leurs traits s'enrichissent, mais le point culminant de leur développement réside précisément dans le courage, le stoïcisme, l'intrépidité et la détermination avec lesquels ils affrontent les risques de la lutte au nom de leurs idéaux. Leur volonté de se sacrifier pour une noble cause les enveloppe d'une aura romantique et les élève au rang du sublime et de l'héroïque.

À notre avis, les personnages du roman témoignent de la manière dont l'humanisme, l'intransigeance face à la tyrannie et au mal, ainsi que la quête de liberté, de fraternité et de progrès unissent des personnes de nations, d'origines, d'âges et de statuts sociaux différents. Ils se sacrifient pour arrêter la progression des forces qui incarnent la cruauté, la violence et l'injustice. C'est par le courage et la détermination dont Malraux fait

preuve que le lecteur découvre la beauté morale et la grandeur de ses personnages.

Le roman *L'Espoir* véhicule des messages humanistes particulièrement pertinents et significatifs concernant notre époque. Cette œuvre remarquable est consacrée à l'idée du triomphe de la volonté et de l'abnégation de l'homme, même dans les épreuves les plus dures. Elle met en lumière l'admiration de l'auteur pour les héros de la guerre civile espagnole, devenus un symbole de dignité humaine, un symbole inspirant d'un véritable exploit moral.

REFERENCES

Berthe Ondoa Ndo 2010: Berthe Ondoa Ndo, S. M. *La réécriture de l'histoire dans les romans de Romain Gary et d'André Malraux.* Paris: éd. L'Harmattan, 2010.

Blanchard 2008: Blanchard, M. *S'engager: l'intellectuel dans l'œuvre d'André Malraux*. Arras: éd. Artois Presses Université, 2008.

Lacouture 1973: Lacouture, J. *André Malraux. Une vie dans le siècle.* Paris : éd. Seuil, 1973.

Lyotard 1996: Lyotard, J.-F. *Signé Malraux.* Paris: éd. Grasset & Fasquelle, 1996.

Malraux 1996: Malraux, A. *Œuvres complètes, II, L'Espoir*. Paris: éd.Gallimard, 1996.

Saint-Chéron 2024: François de. *Malraux devant le Christ.* Paris: éd. Groupe Elidia, 2024.

Solé Castells, éd. 2018: Cisteró, A**.** Malraux et l'évolution de l'intellectuel dans l'Espagne en guerre. // *Présence d'André Malraux – cahiers de l'association Amitiés Internationales André Malraux. Malraux et l'Espagne: Réception, histoire, littérature et arts. Actes du colloque international des 9 et 10 novembre 2017. Université de Lleida - Catalogne.* éd. AIAM, 2018.

Solé Castells, éd. 2018: Solé Castells, C. *Présence d'André Malraux – cahiers de l'association Amitiés Internationales André Malraux. Malraux et l'Espagne: Réception, histoire, littérature et arts. Actes du colloque international des 9 et 10 novembre 2017. Université de Lleida – Catalogne.* éd. AIAM, 2018.

Todd 2001: Todd, O. *André Malraux. Une Vie*. Paris: éd.Gallimard, 2001.

Timénova-Koen, Alexandrova, éd. 2024: Timénova-Koen, M. Fragments du moi et de l'autre dans l'essai *La Tentation de l'Occident* d'André Malraux et le roman *Piano chinois* d'Étienne Barilier. // *Présence*

d'André Malraux – cahiers de l'association Amitiés Internationales André Malraux. André Malraux – écrivain et intellectuel militant. Actes du colloque international, sous la direction de Maya Timénova-Koen et Sonya Alexandrova. Université de Plovdiv « Païsii Hilendarski », 28 – 29 avril 2022. Plovdiv: éd. AIAM, 2024.

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. В, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART C, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026c332

ASPECTS DU BOUDDHISME ZEN DANS LE RECITS DE VOYAGE *CHRONIQUE JAPONAISE* DE NICOLAS BOUVIER

Radostina Lilova
Université de Plovdiv Païssii Hilendarski

ASPECTS OF ZEN BUDDHISM IN NICOLAS BOUVIER'S TRAVEL WRITING *THE JAPANESE CHRONICLES*

Radostina Lilova
Paissi Hilendarski University of Plovdiv

rlilova@uni-plovdiv.bg

This paper explores Nicolas Bouvier's travelogue *Chronique japonaise* (*The Japanese Chronicles*, first published in 1967 under the name of *Japan*) where he presents a profound study of Japan and the experience of his travel journeys there. In particular, the paper discusses the aspects of Zen Buddhism in the book, the ways in which Bouvier has embraced its principles and how he has been influenced by them, even subconsciously.

Key words: travel literature, 20th century, Nicolas Bouvier, *The Japanese Chronicles*, Zen Buddhism

Dans la présente contribution nous nous intéressons au récit de voyage de Nicolas Bouvier *Chronique japonaise* (1989), premièrement publié en 1967 sous le titre *Japon*. Il s'agit de se focaliser sur les aspects et les principes du bouddhisme zen dans cette œuvre. Notre objectif est d'interroger la manière dont l'auteur a apprivoisé ces principes et la façon dont il a été influencé par eux – consciemment et inconsciemment. Nous allons tracer premièrement les voyages de Nicolas Bouvier au Japon et l'œuvre *Chronique japonaise* (1989). Ensuite nous nous concentrerons sur le bouddhisme zen, ses principes et leur influence sur l'auteur, afin de montrer comment Bouvier les a adoptés dans l'écriture de ses œuvres et dans son quotidien.

Voyages de Nicolas Bouvier au Japon et *Chronique japonaise* (1989)

Bouvier a effectué quatre voyages au Japon : « le premier Japon » en 1955-1956, « le deuxième Japon » en 1964 – 1966, un voyage en 1970 et un dernier séjour du 12 au 27 juin 1997. Avec ces voyages, le Japon représente le pays où il aura le plus longtemps vécu et le seul pays d'Asie dont il a voulu apprendre la langue. Ses trois premiers voyages seront évoqués dans son ouvrage *Chronique japonaise*. [1]

Chronique japonaise apparaît en trois étapes successives : la première version, intitulée *Japon* est publiée en 1967 aux éditions *Rencontre* et résulte d'une commande pour la collection « L'Atlas des voyages », dirigée par Charles-Henri Favrod. La seconde édition est imprimée en 1975 aux éditions *L'Âge d'Homme* sous le titre *Chronique japonaise*. La dernière version qui porte le même titre est publiée en 1989 dans la collection *«* Voyageurs Payot ». L'œuvre reçoit une bonne réception en Suisse où on lui attribue le prix Rambert en 1968.

La version finale est composée de cinq parties : *La lanterne magique,* composé de douze chapitres ; *1956, l'année du Singe*, composé de trois chapitres ; *Le pavillon du Nuage auspicieux,* composé de deux chapitres ; *1965, le village de la Lune* – un chapitre et *L'île sans mémoire*, composé de dix chapitres, en associant deux volets du texte : une fresque historique qui englobe la première partie *La lanterne magique* et qui nous offre « un vaste survol de l'histoire japonaise orchestré en douze chapitres avec les ressources stylistiques du conte » (Salazar-Ferrer Olivier, Yazaki Saeko 2018 : 52), et une série de récits de voyage qui inclut les parties suivantes.

L'écrivain voyageur est fortement fasciné par la culture et l'esprit japonais**,** cette fascination se voit à travers son travail d'écrivain (*Chronique japonaise*, *Le Vide et le Plein – Carnets de Japon (1964 – 1970)*, des articles publiés dans des revues japonaises[2]), de traducteur et d'iconographe, notamment avec son album posthume *Le Japon de Nicolas Bouvier* (2002) qui rassemble ses archives photographiques et des textes inédits. Dans son

[1] Pour les renseignements à propos de *Chronique japonaise* (1989) et la relation entre Bouvier et le Japon, nous avons utilisé l'ouvrage suivant : Salazar-Ferrer Olivier, Yazaki Saeko. (2018). *Chronique japonaise de Nicolas Bouvier*. Bienne : Infolio.

[2] Sylvain Cardonnel, Université Ryukoku, « Le récit par Nicolas Bouvier du voyage de la Suisse au Japon à travers des articles et des photographies parus dans des revues japonaises (1955 – 1956) », Fabula / Les colloques, « Usages de Nicolas Bouvier », URL : https://www.fabula.org/colloques/document4390.php, article mis en ligne le 26 Février 2017, consulté le 10 Septembre 2025.

œuvre viatique, il nous transmet avec précision ses aventures et son quotidien. La forme narrative, accompagnée par la puissance et l'originalité de son style, « fait dialoguer l'expérience du voyageur et l'histoire du Japon » (*Ibid*. : 50). Les gens qu'il rencontre et les situations qu'il vit l'inspirent profondément et changent son état d'esprit d'une manière incroyable qu'on va essayer d'explorer. Pour Bouvier, le Japon a été « une partie déterminante » de son existence et occupe une « place privilégiée dans la constellation de ses voyages en Europe (Italie, Espagne, Belgique, Balkans, Grèce, Turquie, Danemark, Finlande), en Afrique du Nord (Algérie), en Europe du Nord (Irlande et Ecosse), aux Etats-Unis, au Canada et en Asie (*Ibid.* : 12).

Bouvier et la religion

Nicolas Bouvier est né en 1929 au Grand-Lancy, près de Genève. À son époque, à Genève, le Protestantisme régnait, c'était la religion des riches et des intellectuels. Sa mère l'a forcé à aller à l'église jusqu'à ses quinze ans :

> C'était une famille pratiquante. Ma mère avait une foi de roc bien que très tourmentée. Elle s'est toujours farouchement efforcée de mettre la Bible en pratique, ce qui est impossible. Mon père l'accompagnait à l'église par courtoisie. Il n'était pas question que nous ration le culte. On m'a forcé à y aller jusqu'à ce que j'aie quinze ans, que le pasteur soit bon ou mouvais.
>
> (Bouvier 2004 : 1261)

Cela l'a poussé probablement à s'éloigner de la religion qu'on pratiquait dans son milieu. Cependant, il n'était pas détaché de la religion en général :

> Je ne parviens pas à croire que le Christ soit mort pour moi, donc je ne peux pas me dire chrétien. […] Sans être du tout bouddhiste, parce que je n'ai pas mes racines en Extrême-Orient, je me sens proche plus de la pensée bouddhique. Dieu, pour moi, c'est ce que j'appelle la dimension spirituelle.
>
> (Bouvier 2004 : 1262)

Il avait fait d'énormes lectures et l'approche du bouddhisme, la fréquentation de certains bouddhistes très éclairés, l'ambiance de petits temples campagnards au Japon, en Corée, en Chine ou en Thaïlande, lui ont beaucoup apporté. Dans le présent travail, nous examinons comment cette doctrine a influencé l'écrivain voyageur.

Pendant son troisième voyage au Japon, Nicolas et sa femme Eliane séjournent quelques mois au temple de Zuiun-ken (*Temple de la Grande-Vertu)* en 1964, dans un centre d'hébergement destiné aux étrangers – le « Pavillon de l'Auspicieux Nuage ». Il est plongé dans le milieu spirituel du temple mais, comme cela a été déjà rappelé, il ne se considère guère comme pratiquant les principes du bouddhisme zen. Au chapitre XVII de *Chronique japonaise*, entièrement consacré à ce séjour et au Zen, il nous confie :

> Je me suis intéressé à tout autre chose. Je ne suis pas allé m'asseoir en 'lotus', je n'ai pas cherché quelle était la nature profonde du Bouddha. J'ai joui du jardin et regardé grandir mon fils qui chassait les papillons entre les tombes du cimetière voisin […] il était trop petit pour les attraper, mais avec les papillons, c'était bien lui le plus zen de tous : il vivait ; les autres cherchaient à vivre.
>
> (Bouvier 2001 : 165)

Dans le paragraphe suivant il continue : « Je n'ai pas été bien studieux : ce que je sais du Zen aujourd'hui me permet tout juste de mesurer à quel point j'en manque, et combien ce manque et douloureux » (*Ibid.*). Cependant ces déclarations peuvent être réfutées à travers son récit, puisque « il ne s'agit nullement par-là [par « l'étude » du Zen] d'étudier les classiques, mais de plonger dans les mystères de la vie » (Suzuki 2003 : 13), ce que Nicolas Bouvier a bien fait à travers tous ses voyages et qui est l'essence de chaque déplacement. Cela résonne avec l'affirmation de Marc Kobert :

> Nicolas Bouvier, avec son lâcher-prise, aussi vide d'opinions sur le zen qu'une tasse de thé à remplir, est tout à fait capable d'avoir compris *in situ* ce qui est véritablement le zen. Il ne demande rien et il obtient tout.
>
> (Kober 2017 : 9)

« N'ayez pas le désir de devenir un Bouddha […] *Zazen* n'est pas l'apprentissage de la concentration. C'est la porte du bien-être et de la joie » (Brosse 2015 : 15).

Le Zen, c'est « une école du bouddhisme dont la pratique essentielle est *zazen,* la méditation assise, en silence, dans la posture qui fut celle du Bouddha lors de son Éveil, et qu'il enseigna ensuite pendant plus de quarante ans » (Brosse 2015 : 7). Il est « dans son essence, l'art de voir dans la nature de son être ; il indique la voie qui mène de l'esclavage à la liberté » (Suzuki 2003 : 11) et cela pourrait être indiqué aussi comme le but ultime de chaque voyage.

Plusieurs écrivains voyageurs se sont rendus au Japon et ailleurs pour étudier le Zen et traduire des textes bouddhiques. Contrairement à eux, Nicolas Bouvier n'avait jamais pour objectif l'étude de la doctrine bouddhiste. Selon son biographe François Laut[3] il n'a assisté qu'à quelques séances de *zazen* et était loin de s'immerger dans une doctrine spirituelle, comme l'avait fait son compatriote, l'écrivaine voyageuse Ella Maillart (vis-à-vis la doctrine védandiste de Ramana Maharshi) ou bien Alexandra David Néel pendant ses voyages au Tibet (*Voyage d'une Parisienne à Lhassa*, 1927). Quant à Bouvier, il « se contente de son rôle de flâneur émerveillé, attentif aux détails cocasses et savoureux de la vie quotidienne, n'évoquant que de façon très discrète l'architecture, les cérémonies, les temples ou encore l'art des jardins zen de Kyoto (Salazar-Ferrer, Yazaki 2018 : 78). Pendant ses séjours au Japon, seul ou en compagnie, il a visité plusieurs temples bouddhistes qu'il ne décrit pas particulièrement à la différence des autres écrivains voyageurs européens qui ont visité le Japon. Voici quelques-uns des temples que Nicolas Bouvier a visités : le temple de Horyo-ji, l'un des plus anciens du Japon, fondé en 607 par le prince Shoroku ; le temple de Muro-ji, dans le district de Uda, rattaché à la secte Shingon et datant de l'ère Enryaku (780 – 805), son hall principal (*kondō)* abrite une collection de statues uniques de la période Heian (794 –1185) dont celle de Yakushi Nyorai, le Bouddha guérisseur ; le temple de Hase-dera, à Sakurai, qui relève également du bouddhisme Shingon ; les temples de Ryoan-ji et de Shinju-an à Kyoto fondé en 1491, en l'honneur du prêtre Ikkyu, le grand prêtre du Daitoku-ji ; le temple de Kumano (*Kumano Hongu-taisha),* dans la péninsule de Kii à l'extrême pointe de la région du Kansai.

Le lien entre la doctrine bouddhiste et l'œuvre de Nicolas Bouvier commence à se développer dès son plus grand récit de voyage *L'Usage du monde* (1963), qui « est secrètement irrigué par les premiers contacts de Nicolas par la spiritualité japonaise » (Salazar-Ferrer, Yazaki 2018 : 17). À la fin de ce dernier, influencé par sa lecture des *Essais sur le bouddhisme zen* (1960) de D. T. Suzuki, Bouvier parle de « l'impermanence de l'existence », de « la plénitude vécue », du « vide qu'on porte en soi », de « l'insuffisance centrale de l'âme » tout ce qui est propre au zen. L'expérience confiée dans la conclusion de *L'Usage du monde* (1963), est « transitoire comme *la vie flottante* » (*Ibid.*). On y observe « une reprise de ce thème bouddhiste » (*Ibid.* :18) et le motif « de la transparence du monde dévoilé par l'usure du moi, voire par son effondrement » (*Ibid.* : 19) que l'écrivain voyageur reprend dans *Chronique Japonaise*. Pendant ses séjours au Japon

[3] Laut, F. (2008). *Nicolas Bouvier : L'œil qui écrit*. Payot.

il adopte « ce qui s'apparent à une attitude zen » (*Ibid.* : 21). Le rejet du dogme bouddhique et son éloge du « non-savoir » lui ont permis, paradoxalement, de saisir son essence, puisque « le zen ne relève pas de l'analyse logique ou de l'intellect, il faut qu'il soit directement et personnellement expérimenté par chacun de nous au plus profond de son esprit » (Suzuki 2003 : 24).



Fig. 1. *Temple près de Kyoto, octobre 1964. (Bouvier 2002 : 68)*

***Zazengi* (les principes du *zazen*)**

Vivre dans l'instant présent – c'est un des principes du bouddhisme zen principaux et Nicolas Bouvier l'a parfaitement adopté dans tous ses voyages. Pendant ses déplacements Bouvier éprouve « une fascination pour le flux et le discontinu des évènements » (Salazar-Ferrer Olivier, Yazaki Saeko 2018 : 37). Partir ignorant où la route va le mener et où il va dormir la nuit prochaine, observer les gens dans la rue, n'avoir de l'argent que pour son repas suivant, rencontrer de nouvelles personnes chaque jour sans savoir s'il les reverra le lendemain – tout cela c'est vivre dans l'instant présent.

Le Zen en tant que *shikantaza « être assis sans rien faire »* (Dôgen, maître japonais du XIIIe siècle) : « C'est-à-dire sans penser à rien et surtout pas à l'Éveil (désigné en sanscrit par le mot *bodhi,* qui signifie la parfaite

connaissance, la compréhension ultime » (Brosse 2015 : 13). Nicolas Bouvier affirme de ne pas avoir cherché l'Éveil. À plusieurs reprises dans son récit il reste immobile, après avoir été trop mobile. Son travail de photographe peut en témoigner, comme dans l'épisode du « mur théâtre » au chapitre XVI quand il décide de prendre en photos les passants devant un mur, quelque chose qui reste inaperçue du reste des habitants :

> Je m'étais assis pour me reposer sur une poubelle fermée et, relevant les yeux, je l'ai vu : un long mur de béton […] Sur toute la longueur du 'décor', le trottoir providentiellement surélevé formait une sorte de scène, et tous ceux qui y passaient étaient bon gré mal gré transformés en 'caractères', amplifiés comme un écho, projetés dans le comique ou dans l'imaginaire.
>
> (Bouvier 2001 : 145)

Nicolas Bouvier perçoit la magie qui émane de ce mur. Cela correspond parfaitement au principe de ***shikantaza*** : « Entre les trous de coffrage et quelques graffiti indécis, une main enfantine mais résolue avait écrit *baka* (imbécile). Je l'ai pris pour moi : j'avais dû passer cent fois-là devant sans rien voir » (*Ibid.* : 146).

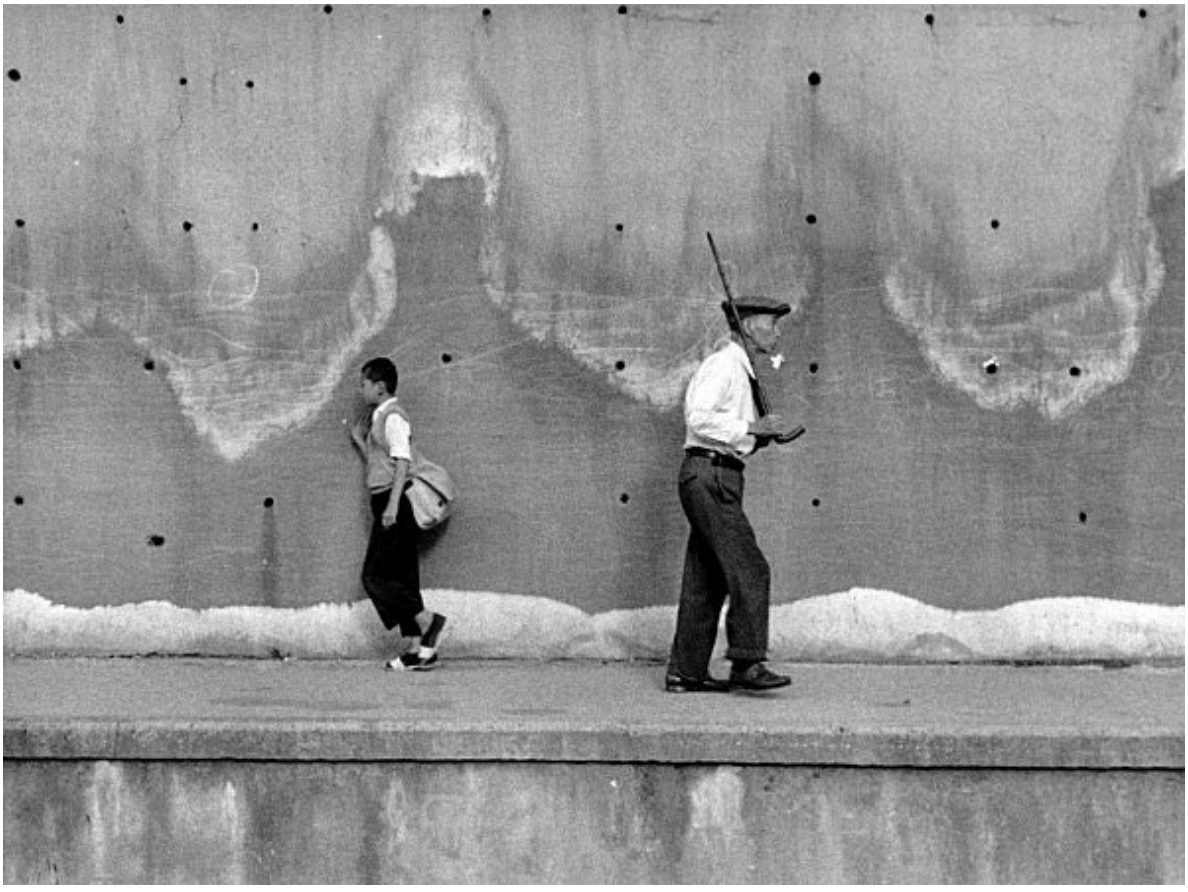


Fig. 2. *Le mur, quartier d'Araki-chô, 1956 (Bouvier 2002 : 37)*

Le dernier ouvrage de Bouvier, consacré au pays du soleil levant, Le *Japon de Nicolas Bouvier,* paru de manière posthume en 2002 aux éditions Hoëbeke, regroupe un bon nombre de photographies de l'auteur (voir Fig. 1 et Fig. 2), surtout des portraits et des écrits inédits et se déclare comme un éloge au regard zen : « son travail photographique révélait le même regard capable de contempler, sans préjugé, les choses qui n'ont pas besoin ou qui ne revendiquent pas d'être davantage qu'elles ne sont » (Salazar-Ferrer, Yazaki 2018 : 20). Florian Steiner, un photographe avec lequel l'écrivain voyageur a partagé une partie de son voyage au Japon jusqu'à Hokkaido, dit à propos de Bouvier : « Nicolas m'a *fait prendre conscience* de l'homme, il avait beaucoup voyagé. […] Ses photographies ? Comment dire… Elles contenaient toujours un vide central, une sorte de tourbillon […] » (*Ibid.* : 16).

Le vide (*Kū* en japonais*)* est un motif central dans la tradition bouddhique et ce motif est souvent présent dans l'œuvre et dans l'être de Nicolas Bouvier. Un de ses ouvrages consacrés au Japon est même intitulé *Le Vide et le Plein – Carnets de Japon (1964 – 1970).* C'est un véritable journal intime et le zen y est présenté comme « un vaccin bouddhique tiré du Tao contre un mal – ou un effet second – né du bouddhisme. » (*Ibid.* : 71). On y retrouve la valeur d'exorcisme de l'œuvre de Bouvier, un thème ressurgissant qu'on voit aussi dans *Le poisson-scorpion* – un récit de voyage qui relate son sombre séjour à Ceylan.

Le principe de l'*observation* du bouddhisme zen – *kan*

Selon la typologie des voyageurs, élaborée par Tzvetan Todorov, qui repose sur « les formes d'interaction dans lesquelles ils [les écrivains voyageurs] entrent au cours de leurs voyages » (Todorov, 1989 : 452), il y a dix types de voyageurs : *l'assimilateur, le profiteur, le touriste, l'impressionniste, l'assimilé, l'exote, l'exilé, l'allégoriste, le désabusé* et *le philosophe*. Bouvier est un voyageur philosophe, qui « pourrait unir les caractéristiques de l'impressionniste, de l'allégoriste et de l'exilé. Il observe les « différences » entre les individus pour en découvrir les « propriétés ». Le philosophe comme type de voyageur est « universaliste » : les connaissances qu'il cumule durant le voyage lui permettent de « juger » (Timénova-Koen, 2012 : 143 – 144). La caractéristique de l'écrivain voyageur « philosophe » d' « observer les différences » (Todorov, 1989 : 462) fait écho à un autre principe zen – celui de **l'*observation*** *(kan* en japonais). Un des types d'observation, c'est ***l'observation relative*** qui consiste à « contrôler et réfréner ses mouvements d'humeur en faisant apparaître l'esprit de compassion qui se manifeste par ***l'abandon de l'égo*** ; la réaction n'est plus

alors mouvement exaspéré, mais compréhension et ouverture vers autrui » (Deshimaru 1985 : 21). Le travail photographique et l'écriture de Bouvier reflètent parfaitement ce principe. Il y montre une ouverture exceptionnelle vers autrui, il accepte les différences sans juger, puisque « l'éthique existentielle que le voyage présuppose est celle d'un abandon des certitudes, une mise entre parenthèses du narcissisme qui sous-tend le discours idéologique de la possession » (Salazar-Ferrer, Yazaki 2018 : 30).

La poétique du *moins* chez Nicolas Bouvier

Selon le témoignage d'Alain Villeminot, Nicolas Bouvier « emporte dans son sac à dos de l'infanterie japonaise une dizaine de pellicules, une petite cafetière italienne, un réveille matin et une chemise de l'armée suisse » (*Idem.* : 32). Cela prouve comment la poétique du *moins* est imprégnée dans son existence. Selon Bouvier « le bagage matériel et mental s'affine et s'amenuise sans qu'on y soit pour rien. Les accessoires inutiles – dérobés ou perdus – s'envolent avec les pédanteries de la certitude et les syllogismes consolateurs. Au terme du traitement, le voyageur a pratiquement disparu » (Bouvier, 2004 : 1055).

Dans un entretien consacré à la publication du livre de Lorenzo Pestelli *Le long été* (1970), Bouvier dit : « l'ego en reprend un bon coup quand on voyage, et chaque fois on revient avec quelques plumes de moins » (Entretien avec Nicolas, 23 mars 1972, La voix au chapitre, RTS). Quant à Pestelli, un autre écrivain voyageur suisse, ami de Nicolas Bouvier, lui, il séjourne à Kyoto également lors du deuxième voyage de Nicolas au Japon au début de 1966. Dans son récit de voyage, Lorenzo présente une expérience différente mais néanmoins similaire à celle de Nicolas, avec des repères provenant de la tradition bouddhique : « une expérience du dépouillement et de la destruction des illusions, proche de l'usure décrite par Nicolas Bouvier » (*Idem*. :19).

Bouvier finit *Chronique japonaise* (1989) avec la phrase suivante : « […] derrière ces retranchements, certificats et barbacanes, une liberté cristalline, une leçon de tout et de rien que j'ai très mal reçue. Il est temps que je reprenne mon sac pour aller vivre ailleurs » (Bouvier, 2001 : 256). En conclusion, nous pouvons affirmer que l'application des principes du bouddhisme zen à l'œuvre de Nicolas Bouvier, et en particulier à *Chronique japonaise* (1989), est non seulement possible mais très pertinente, car le Zen et ses valeurs imprègnent profondément la culture et la société japonaises que Bouvier observe et vit. Ces valeurs influencent l'écrivain voyageur d'une façon incroyable et les recherches qu'on a faites peuvent être

appliquées à ses autres récits de voyage. Finissons avec les mots qu'on trouve sur la quatrième de couverture de *Chronique japonaise* (2001, Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs) : « Voici donc ces textes sur le Japon : là où d'autres convoquent une bibliothèque entière pour se donner des airs de penseur zen, l'écrivain voyageur sait nous livrer en une ligne le pur diamant d'une sensation » (André Velter, Le Monde, quatrième de couverture de *Chronique japonaise*, 2001).

RÉFÉRENCES

Bouvier 2001 : Bouvier, N. *Chronique japonaise*. Paris : Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs, 2001.

Bouvier 2002 : Bouvier, N. *Le Japon de Nicolas Bouvier*. Paris : Éditions Hoëbeke, 2002.

Bouvier 2004a : Bouvier, N. *Le Vide et le Plein. Carnets du Japon 1964 – 1970*. Paris : Editions Hoëbeke, 2004.

Bouvier 2004b : Bouvier, N. Réflexions sur l'espace et l'écriture // *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2004, 1053 – 1062.

Bouvier 2004c : Bouvier, N. Routes et déroutes // *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2004, 1251 – 1303.

Brosse 2015 : Brosse, J. *L'univers du zen, Histoire, spiritualité et civilisation*. Paris : Albin Michel, 2015.

Deshimaru 1985 : Deshimaru, T. *Zen et vie quotidienne : la pratique de la concentration*. Paris : Albin Michel, 1985.

Kober 2017 : Kober, M. L'altérité chez Nicolas Bouvier. Une lecture de Bouvier à partir de quelques remarques d'Edward W. Said // *Fabula / Les colloques, Usages de Nicolas Bouvier*. http://www.fabula.org/colloques/document4401.php (consulté le 05 novembre 2025).

Salazar-Ferrer, Yazaki 2018 : Salazar-Ferrer, O., Yazaki, S. *Chronique japonaise de Nicolas Bouvier*. Bienne : Infolio, 2018.

Suzuki 2003 : Suzuki, D. T. *Essais sur le bouddhisme zen*. Paris : Albin Michel, 2003.

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. Пловдив*, том 57, кн. 1, сб. Б, Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски", 2019, 148 – 158.

Todorov 1989 : Todorov, T. *Nous et les autres*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

РЕЦЕНЗИИ



BEYOND THE CANON: ON UNOFFICIAL LITERATURE IN THE PEOPLE'S REPUBLIC OF BULGARIA[1]

Kristiyan Kovachev
Institute of Balkan Studies &
Centre of Thracology "Prof. Alexander Fol"
Bulgarian Academy of Sciences

Якуб Микулецки. *Между дисидентството, ъндърграунда и сивата зона: Неофициалната българска литература 1944 – 1989*. Превод от чешки: Ж. Чолакова. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 2025, 536 с. ISBN 978-619-7768-38-1.

In recent years, there has been a marked increase in interest in the socialist period. The exploration of various aspects of the era prior to 10 November 1989 has been undertaken by numerous authors – historians (Gruev 2003, Gruev 2008, Gruev 2009, Ivanov 2008, Ivanov 2024, Metodiev 2008, Metodiev 2010, Metodiev 2025), journalists (Lilkov, Hristov 2017; Lilkov, Hristov 2019; Hristov 2012a; Hristov 2012b), literary scholars (Penchev 2023), cultural theorists (Elenkov 2008), ethnologists (Luleva, Troeva, Petrov 2012), among others. Despite the substantial body of research on socialism, there remain areas that have yet to be thoroughly examined.

One such underexplored topic is addressed by Jakub Mikulecký. He graduated in Slavic Studies from the University of Pardubice in the Czech Republic and, in 2016, obtained his PhD from Paisii Hilendarski University of Plovdiv. He is currently affiliated with the Slavic Institute of the Czech Academy of Sciences. In 2021, his monograph "Mezi disentem, undergroundem a šedou zónou: Neoficiální bulharská literatura 1944 – 1989" (Mikulecký 2021) was published. In 2025, the book was translated into Bulgarian by Zhorzheta Cholakova and issued by the publishing house of Plovdiv University (Mikulecký 2025).

At the outset, it should be emphasized that this study – now accessible to a Bulgarian readership – is interdisciplinary in nature: it is not solely a work of literary scholarship, but also engages with history and cultural

[1] The review was performed under the Project BG-RRP-2.015-0011 with the financial support of the European Union- NextGenerationEU.

studies. The author employs critical discourse analysis as developed by Norman Fairclough, an approach widely used by sociologists, political scientists, and cultural anthropologists (Mikulecký 2025: 15).

The monograph is structured into thirty-one chapters (excluding the two introductory sections – "Introduction" and "Research Methodology" – as well as the conclusion), each examining different manifestations of unofficial Bulgarian literature prior to 10 November 1989. Particularly crucial for a comprehensive understanding of the work is the methodological section, which establishes the direction of the discourse (Mikulecký 2025: 9 – 20). In the Bulgarian academic context, methodological and theoretical frameworks presented at the beginning are often perceived as tedious and superfluous, frequently treated as a merely obligatory component of dissertations. Recent studies, however, have demonstrated the importance of this section – provided it is written not as a formal requirement, but as a genuine guide without which the monograph would be difficult to comprehend. A recent example is the book by Anna Alexieva (Alexieva 2025). The same applies to Mikulecký, whose work – beyond introducing innovations into Bulgarian historiography, as will be discussed below – may also serve as a compelling model of how scholarly research should be written today.

At the very outset, the author explicitly formulates his objective: "to present a comprehensive overview of Bulgarian unofficial literature and to propose a literary-historical concept that could serve as a basis for further comparative research within a broader European context" (Mikulecký 2025: 7). As a specific research task, he sets out "to select literary texts that are sufficiently representative to function as a worthy counterpoint to official literature, particularly to those published works which, although their poetics may deviate from the socialist literary discourse, are tolerated by the regime and firmly established within the domain of the official canon" (Mikulecký 2025: 9 – 10).

It is explicitly stated that the study does not include texts published in the West by Bulgarian émigrés. Nevertheless, the author rightly notes that "with the exception of individual articles and studies, tamizdat remains an insufficiently explored field, still lacking a comprehensive study". He also introduces several key concepts employed throughout the text, such as the "discursive field of socialism" – a kind of "abstract structure" representing "a set of criteria against which unofficial literature differentiates itself" (Mikulecký 2025: 13).

From the beginning, he establishes a distinction between "official" and "unofficial" literature, emphasizing that the former "must in no way challenge the legitimacy of the system" (Mikulecký 2025: 9). Unofficial

literature itself is divided into three types: (1) samizdat – texts reproduced and disseminated without state authorization, with Mikulecký providing a nuanced overview of the debates surrounding the definition of "samizdat" in global humanities scholarship; (2) "drawer literature," i.e., works written without the intention or possibility of publication; and (3) confiscated literature – texts initially published but subsequently banned, with such initiatives potentially originating from the Bulgarian Communist Party, the State Security services, or publishing houses (Mikulecký 2025: 9 – 11).

Particularly noteworthy is the author's effort to contextualize unofficial literature by examining socialist culture, the Marxist-Leninist interpretation of the world, and socialist realism (Mikulecký 2025: 14 – 15). He further distinguishes between two principal types of discourse: (1) dissident discourse, manifested in a "politically engaged rejection of the ruling power" (Mikulecký 2025: 19) and characterized by a strong pro-European liberal orientation; and (2) countercultural discourse, representing a more implicit form of opposition, articulated primarily within the domain of aesthetics (Mikulecký 2025: 20).

In addition to demonstrating a thorough engagement with scholarly literature published after 1989 on the subject (Mikulecký 2025: 21 – 27), the author also identifies significant historiographical gaps. Bulgarian literary scholarship, he argues, has shown only sporadic interest in "Bulgarian unofficial literature," which has not resulted in a comprehensive study of the topic (Mikulecký 2025: 21). One might add that this is not solely a shortcoming of literary studies but also of Bulgarian historiography more broadly, which should more fully elucidate the political, economic, social, and cultural context in which unofficial literature emerged. As the author further observes, "there is still no monograph in Bulgaria that presents a more detailed history of samizdat" (Mikulecký 2025: 22). Among the identified gaps, he also notes that "there is still no ambitious theatre studies project in Bulgaria that outlines the development of unofficial, banned, anti-totalitarian drama" (Mikulecký 2025: 25).

In addition to poetry and prose, the author examines "dramatic texts whose theatrical productions during the previous regime were hindered for ideological or political reasons, as well as those that had no aspirations to be staged and were published in samizdat" (Mikulecký 2025: 24 – 25).

The narrative opens with a much-needed contextualization of the events that unfolded in Bulgaria immediately after the coup of 9 September 1944, and in particular the period marked by terror, killings, repression, and arrests (Mikulecký 2025: 28 – 32). This context is developed through a series of concise case studies illustrating how political change affected individual

destinies – presented through carefully selected biographical sketches of figures such as Dimitar Talev, Fani Popova-Mutafova, Chavdar Mutafov, Vladimir Vasilev, Stiliyan Chilingirov, Asen Hristoforov, Konstantin Konstantinov, and Trifon Kunev, among others (Mikulecký 2025: 28 – 43). Particular attention is devoted to cases such as Yana Yazova (Mikulecký 2025: 66 – 73), Ruscho Tihov (Mikulecký 2025: 115 – 124), Veselin Tachev (Mikulecký 2025: 145 – 156), Konstantin Pavlov (Mikulecký 2025: 194 – 210), Georgi Mitskov (Mikulecký 2025: 295 – 303), Boris Hristov (Mikulecký 2025: 304 – 321), Georgi Rupchev (Mikulecký 2025: 380 – 394), Dimitar Voev (Mikulecký 2025: 395 – 404), Blaga Dimitrova (Mikulecký 2025: 414 – 417), and Yordan Radichkov (Mikulecký 2025: 417 – 418), among others.

A particularly significant element of the study is its attempt to reconstruct how this very context was perceived – closely tied to the broader question of the extent to which individuals were aware that they were living through a transitional period. The integration of the figure of Stiliyan Chilingirov and his poem "Emperor and Dictator" into Mikulecký's narrative demonstrates that intellectuals were already reflecting on unfolding events at this early stage: the emperor, portrayed as a celestial spirit and an allusion to Boris III, and the dictator, in whom readers recognize Georgi Dimitrov (Mikulecký 2025: 32 – 33). Such examples are consistently accompanied by concise contextual explanations, making the study accessible not only to specialists in the humanities but also to a broader readership interested in the topic.

It is also important to note that among the many issues addressed in the study is the problem of reader reception. The author argues that the reading and interpretation of such texts "possess a distinctly apocryphal character" (Mikulecký 2025: 16). In this context, one may recall the concept of the "death of the author", according to which a text begins a new life once published, shaped by its readers. Such a process is inherently problematic for a totalitarian system, which seeks to dominate and monopolize not only production but also interpretation and reception.

The book also sheds light on the mechanisms through which the State Security apparatus, the Bulgarian Communist Party, and the nomenklatura constructed the image of the intellectual as an enemy. Particularly illustrative is the cited excerpt from a 1966 review by Maksim Naimovich, published in the newspaper "Literaturen front": "I close Konstantin Pavlov's book with the lingering residue of some sticky filth. I have constantly encountered an unpleasant aestheticization of the dirty, the vile, the repulsive" (Mikulecký 2025: 200). Reviews of this kind, appearing in

official outlets such as "Rabotnichesko Delo" and "Istoricheski Pregled", aimed to precondition readers' attitudes toward texts they had not yet read.

The study also reveals a significant issue within Bulgarian society, albeit without exploring it in full depth. A considerable number of the writers discussed not only faced persistent obstacles in publishing their works but were also subjected to continuous surveillance by the State Security services – as in the case of Konstantin Pavlov (Mikulecký 2025: 198). For some of them, further information would likely emerge from the work of the Commission for the Disclosure of the Documents and for Announcing Affiliation of Bulgarian Citizens to the State Security and Intelligence Services of the Bulgarian People's Army. It is to be hoped that, in the near future, the archives of State Security will be fully integrated into the national archival system, or at the very least systematically catalogued and made publicly accessible, so that the full extent of the materials collected on the country's intellectual elite can be revealed.

Life under socialism unfolded in the shadow of State Security. For this reason, this repressive apparatus frequently accompanies Mikulecký's narrative which, through individual cases, also evokes "the hundreds of thousands of citizens of the People's Republic of Bulgaria" whose lives bear the trauma of surveillance and the fear of impending repression (Mikulecký 2025: 206). The book thus also functions as a reflection on the extent to which contemporary society has changed, and to what degree it continues to carry the legacy of socialism.

Mikulecký's work is not merely an exploration of the past but also a mirror held up to the present. It raises questions that extend beyond the socialist period, addressing mechanisms of cultural control that remain relevant today. In this sense, an open question persists: to what extent have these patterns been overcome, and to what extent do they continue to be reproduced in new forms? This concern is encapsulated in the author's concluding observation: "Any hint of criticality and relative creative freedom is often purchased at the cost of public declarations of loyalty to the Communist Party and its policies" (Mikulecký 2025: 487).

REFERENCES

Alexieva 2025: Алексиева, А. *Христо Ботев: Идеологическо моделиране на героичния образ*. [Alexieva, A. *Hristo Botev: Ideologichesko modelirane na geroichniya obraz*.] София: Кралица Маб, 2025.

Elenkov 2008: Еленков, И. *Културният фронт: Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими*. [Elenkov, I. *Kulturniyat front: Balgarskata kultura prez epohata na komunizma – politichesko upravlenie, ideologicheski osnovaniya, institutsionalni rezhimi*.] София: Институт за изследване на близкото минало, 2008.

Gruev 2003: Груев, М. *Между петолъчката и полумесеца: Българските мюсюлмани и политическият режим (1944 – 1959)*. [Gruev, M. *Mezhdu petolachkata i polumesetsa: Balgarskite myusyulmani i politicheskiyat rezhim (1944 – 1959)*.] Стара Загора: Кота, 2003.

Gruev 2008: Груев, М. *Възродителният процес: Мюсюлманските общности и комунистическият режим: Политики, реакции и последици*. [Gruev, M. *Vazroditelniyat protses: Myusyulmanskite obshtnosti i komunisticheskiyat rezhim: Politiki, reaktsii i posleditsi*.] София: Институт за изследване на близкото минало, 2008.

Gruev 2009: Груев, М. *Преорани слогове: Колективизация и социална промяна в Българския северозапад 40-те – 50-те години на XX век*. [Gruev, M. *Preorani slogove: Kolektivizatsiyata i sotsialna promyana v Balgarskiya severozapad 40-te – 50-te godini na XX vek*.] София: Ciela, 2009.

Hristov 2012a: Христов, Хр. *Операция „Маратон“: Истината за кражбата на Паисиевата история от Държавна сигурност в „Зограф“*.[Hristov, Hr. *Operatsiya “Maraton”: Istinata za krazhbata na Paisievata istoriya ot Darzhavna sigurnost v “Zograf”*.] София: Ciela, 2012.

Hristov 2012b: Христов, Хр. *Секретното дело за лагерите*. [Hristov, Hr. *Sekretnoto delo za lagerite*.] София: Ciela, 2012.

Ivanov 2008: Иванов, М. *Реформаторство без реформи: Политическата икономия на българския комунизъм 1963 – 1989*. [Ivanov, M. *Reformatorstvo bez reformi: Politicheskata ikonomiya na balgarskiya komunizam 1963 – 1989*.] София: Ciela, 2008.

Ivanov 2024: Иванов, Ст. *От кражби до убийства. Криминалните престъпления в България (1944 – 1989)*. [Ivanov, St. *Ot krazhba do ubiystva. Kriminalnite prestapleniya v Balgariya (1944 – 1989)*.] София: Ciela, 2024.

Lilkov, Hristov 2017: Лилков, В., Хр. Христов. *Бивши хора по класификацията на Държавна сигурност: Как БКП ликвидира елита на България*. [Lilkov, V., Hr. Hristov. *Bivshi hora po klasifikatsiyata na Darzhavna sigurnost: Kak BKP likvidira elita na Balgariya*.] София: Ciela, 2017.

Lilkov, Hristov 2019: Лилков, В., Хр. Христов. *Погубената България: За съдбата на българския елит след 9 септември 1944 г*. [Lilkov, V., Hr. Hristov. *Pogubenata Balgariya: Za sadbata na balgarskiya elit sled 9 septemvri 1944 g*.] София: Ciela. 2019.

Luleva, Troeva, Petrov 2012: Лулева, А., Е. Троева, П. Петров. *Принудителният труд в България 1941 – 1962: Спомени на свидетели*. [Luleva, A., E. Troeva, P. Petrov. *Prinuditelniyat trud v Balgariya 1941 – 1962: Spomeni na svideteli*.] София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2012.

Metodiev 2008: Методиев, М. *Машина за легитимност: Ролята на Държавна сигурност в комунистическата държава*. [Metodiev, M. *Mashina za legitimnost: Rolyata na Darzhavna sigurnost v komunisticheskata darzhava*.] София: Институт за изследване на близкото минало, 2008.

Metodiev 2010: Методиев, М. *Между вярата и компромиса: Българската православна църква и комунистическата държава (1944 – 1989 г.)*. [Metodiev, M. *Mezhdu vyarata i kompromisa: Balgarskata pravoslavna tsarkva i komunisticheskata darzhava (1944 – 1989 г.)*.] София: Ciela, 2010.

Metodiev 2025: Методиев, М. *Разрушаване на общността: Държавна сигурност срещу Българската православна църква*. [Metodiev, M. *Razrushavane na obsthnostta: Darzhavna sigurnost sreshtu Balgarskata pravoslavna tsarkva*.] София: Ciela, 2025.

Mikulecký 2021: Mikulecký, J. *Mezi disentem, undergroundem a šedou zónou: Neoficiální bulharská literatura 1944 – 1989*. Praha: Academia: Slovan. úst. AV ČR. 2021.

Mikulecký 2025: Микулецки, Я. *Между дисидентството, ъндърграунда и сивата зона: Неофициалната българска литература 1944 – 1989*. [Mikulecký, Ya. *Mezhdu disidentstvoto, andargraunda i sivata zona: Neofitsialnata balgarska literatura 1944 – 1989*.] Превод от чешки: Ж. Чолакова. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 2025.

Penchev 2023: Пенчев, Б. *Прогресисти и консерватори: Темпорални модели в българската литература от края на 40-те до 70-те години на XX в.* [Penchev, B. *Progresisti i konservatori: Temporalni modeli v balgarskata literature ot kraya na 40-te do 70-te godini na XX v.*] София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2023.

Пловдивски университет
„Паисий Хилендарски“

НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 63, кн. 1, сб. В, 2025

Филология

Коректор: Гергана Иванова

Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева

Печат и подвързия: Пловдивско университетско издателство

Пловдив, 2026

ISSN 0861-0029