

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Пловдив

2021 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ

том 59, кн. 1, сб. Б, 2021

Филология

**PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE
VOL. 59, BOOK 1, PART B, 2021**

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

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

проф. д.ф.н. Борис Норман

Беларуски държавен университет, Минск, Беларус

проф. д.ф.н. Галин Тиханов

Лондонски университет „Куин Мери“, Великобритания

проф. д.ф.н. Диана Иванова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

проф. д.ф.н. Кирил Чекалов

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

проф. д.ф.н. Сергей Николаев

РАН, Москва, Русия

проф. д.ф.н. Фьодор Поляков

Виенски университет, Австрия

проф. д.ф.н. Христина Тончева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

проф. д-р Богуслав Желински

Познански университет „Адам Мицкевич“, Полша

проф. д-р Жизел Валанси

Университет в Каен – Нормандия, Франция

проф. д-р Красимира Алексова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

проф. д-р Леони Ормънд

Кингс Колидж – Лондон, Великобритания

проф. д-р Малгожата Коритковска

Институт по славистика към ПАН, Варшава, Полша

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

доц. д-р Раджни Сингх

Университет в Данбад, Индия

доц. д-р Стефка Кожухарова

УНСС – София, България

доц. д-р Христо Салджиев

Тракийски университет – Стара Загора, България

доц. д-р Яна Роуланд

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Ана Маринова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Борислав Борисов

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Боряна Тенчева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Марцел Черни

Институт по славистика към ЧАН, Прага, Чехия

гл. ас. д-р Росица Декова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Соня Александрова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ас. д-р Юлия Митева

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

ас. Веселина Койнакова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ас. Дарка Хербез

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ТЕХНИЧЕСКИ СЪТРУДНИК

ас. Владислава Иванова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

КОРЕКТОРИ

ас. Гергана Иванова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

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

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

СЪДЪРЖАНИЕ

ЧУЖДОЕЗИКОВО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

ПОУЧИТЕЛНИТЕ „ПРИМЕРИ“ ОТ „ШЕСТТЕ ДНИ“ НА СЕБАСТИАНО ЕРИЦО Петя Петкова-Сталева	9
SELF AS MALADY IN <i>DIARY BY E. B. B.</i> Yana Rowland	20
PICTURES FROM AN EXHIBITION: THE GREAT EXHIBITION IN HENRY MAYHEW'S NOVEL <i>1851</i> Maria Dimitrova	31
“BARDELL V. PICKWICK”: THE SIGNIFICANCE OF THE LEGAL SYSTEM IN CHARLES DICKENS' <i>THE PICKWICK PAPERS</i> Efstratios Kyriakakis	41
INTRALINGUAL TRANSLATION AND FRANKENSTEIN IN THE NINETEENTH-CENTURY BRITISH PRESS Vitana Kostadinova	49
CONTEMPORARY VISIONS OF LOVE IN JACQUELINE WOODSON'S <i>RED AT THE BONE</i> Bozhidara Boneva-Kamenova	60
IDENTITY AND EXISTENTIAL LONELINESS IN JONATHAN FRANZEN'S <i>THE CORRECTIONS</i> Daniel Kamenov	70
MAUPASSANT ET LES ORIENTALS Sonya Aleksandrova-Koleva	80
LA PERCEPTION DE LA RÉALITÉ EN BULGARIE DANS LE RÉCIT DE TÉMOIGNAGE DE RENÉ ARAV <i>DIPLOMATES ET ESPIONS FRANÇAIS, HÉROS OUBLIÉS, BALKANS 1940-1945</i> ET LE ROMAN <i>LA NUIT SERA CALME</i> DE ROMAIN GARY Maya Timénova-Koen	92
<i>BÉNARÈS</i> DE BARLEN PYAMOOTOO: NARRATION VERSUS DESCRIPTION Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante	103

РЕЦЕПЦИЯТА НА АРТУР ШНИЦЛЕР В БЪЛГАРИЯ ДО 1944 Г. С ОГЛЕД НА ИЗДАТЕЛСКИТЕ СЕРИИ	
Младен Влашки	115
НЕУЛОВИМИЯТ ГЕТСБИ, ИЛИ ЗА КОНЮНКТУРНОТО ПРЕПРЕВЕЖДАНЕ НА МОДЕРНА КЛАСИКА	
Мария Пипева	126
РАСТИТЕЛНИЯТ КОД В „КИТКА“ ОТ К. Я. ЕРБЕН	
Таня Янкова	138
ДЕТСКАТА ПАМЕТ КАТО „ТЕРАПЕВТИЧНА АЛТЕРНАТИВА“ НА РЕАЛНОСТТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА СЛОВАШКИТЕ КОНКРЕТИСТИ	
Ирена Димова-Генчева	149

ДОКТОРАНТИ

ОБРАЗЪТ НА ИТАЛИЯ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ШАТОБРИАН	
Иванка Ненова	161
ИСТОРИЧЕСКИ РЕМИНИСЦЕНЦИИ ПРИ ИЗГРАЖДАНЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ОБРАЗИ В РОМАНА „ТРИМАТА МУСКЕТАРИ“ НА А. ДЮМА	
Анна Шкодрова	169
LIGHT IN NOVEMBER – THOMAS HARDY’S <i>THE RETURN OF THE NATIVE</i> (SOME HERMENEUTICAL REFLECTIONS ON TIME, HISTORY, AND HUMAN PERCEPTION)	
Dimitar Karamitev	179
МУЗИКАЛНИТЕ ФОРМИ В РОМАНА НА ЕМИЛИЯ ДВОРЯНОВА „PASSION ИЛИ СМЪРТТА НА АЛИСА“ – БЯГСТВО ОТ СОЦИУМА	
Весела Ганева	190

РЕЦЕНЗИИ

ТАТЯНА ИЧЕВСКА. <i>БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА. СЮЖЕТИ, КОНТЕКСТИ, ПРОУЧВАНИЯ</i> . СОФИЯ: УИ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“, 2021, 412 С. ISBN 978-954-07-5236-5.	
Здравко Дечев	203

***ЧУЖДОЕЗИКОВО
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ***



ПОУЧИТЕЛНИТЕ „ПРИМЕРИ“ ОТ „ШЕСТТЕ ДНИ“ НА СЕБАСТИАНО ЕРИЦО

Петя Петкова-Сталева
Нов български университет

THE INSTRUCTIVE “EXAMPLES” OF SEBASTIANO ERIZZO’S “SIX DAYS”

Petya Petkova-Staleva
New Bulgarian University

Sebastiano Erizzo's *Six Days* follows *Decameron's* model of fitting stories into a narrative framework that gives rise to storytelling, but differs from it by an all-male company of storytellers. The author calls his stories “examples”, emphasizing the lessons that the reader can learn from them for himself, and the fun and enjoyment of storytelling set aside. There is no laughter, no joy, and the characters and storytellers are similar in their reasoning aimed at encouraging virtue and integrity.

Key words: short story, collection, narrator, storyteller, narrative frame, lesson

Себастиано Ерицо твори през втората половина на XVI век, белязана от ред събития, които променят из основи културния климат на полуострова. Освен политическата криза, която води до трайното властово присъствие в цяла Италия на испанската корона, голяма роля изиграва стремежът на Римокатолическата църква да се противопостави на протестантското движение, като се реорганизира и засили дисциплината. Залага се на по-голяма роля на духовенството в социалния живот на обществото, а като важен инструмент е създадена Светата инквизиция, която цели цялостен контрол във всички сфери на културата. Индексът на забранените книги е само една от стъпките в посока към цензура на всичко, което се пише и чете. Преоткритата „Поетика“ на Аристотел води до създаването на редица предписания, които да ре-

гулират създаването на произведения на изкуството. Творците от този период по различен начин отговарят на новите изисквания. Едни изцяло подчиняват творчеството си на идеята, че изкуството трябва да бъде отговорно, като служи на вярата, а насладата от него трябва да е подчинена на ползата, която носи. Други интерпретират изкуството като игра на въображението, лишавайки го от всякаква сериозност и отдавайки основно значение на формата в желанието си да се изплъзнат от строгия контрол. Тези противостоящи си тенденции дават своето отражение и върху новелата като жанр. Общопризнатият модел – „Декамерон“ – води до търсене на нови повествователни ситуации, в които да се впишат разказваните новели. Ако в едни случаи акцентът е поставен върху забавлението и насладата, като смехът на разказващите дружини сякаш кънти през вековете, в други случаи на пиедестал е поставена поуката от разказа, ползата, която читателят може да извлече от представените истории. Към втората категория бихме могли да причислим и сборника „Шестте дни“ на Себастиано Ерицо (1525 – 1585 г.). От благородническо венецианско семейство, получава добро образование първо в Павия, а след това в Падуа. Няма е финансови притеснения, което му е позволило да се занимава с изследване на текстовете на Аристотел и Платон, да се посвети на писателска дейност. Като колекционер на монети и медали, пише първия труд в областта на нумизматиката на италиански език. Остава след себе си доста голяма библиотека от 1150 книги – ръкописни и печатни, както на латински, така и на народен език. Сравнително късно се насочва и към политическа дейност, като е избран за сенатор и член на Съвета на Десетте на Венецианската република (срв. Берцони 1993).

Интересът ни към този автор е продиктуван от сборника му със „случки“, достойни за пример, със заглавие „Шестте дни“, публикуван във Венеция през 1567 година от издателя Лодовико Долче, който пише посвещение на Федерико Гондзага, маркиз на Гацуоло. Още от самото заглавие се очертават границите на произведението, моделът и отклонението от него като цел на повествованието:

LE SEI GIORNATE
di messer SEBASTIANO ERIZZO
nelle quali, sotto diversi fortunati e infelici avvenimenti
da sei giovani raccontati,
si contengono ammaestramenti nobili e utili
di morale filosofia.
(Ерицо 1912: 201)

(ШЕСТТЕ ДНИ
на месер СЕБАСТИАНО ЕРИЦО
в които в многото щастливи и нещастни случки,
разказани от шестима младежи,
се съдържат благородни и полезни наставления
от моралната философия.)¹

„Шестте дни“, естествено, кореспондират с десетте дни на „Декамерон“, чийто автор е споменат в посвещението на Долче като модел на езика и хубавите форми. Но приликата свършва дотук! На първо място, прави впечатление, че никъде – нито в заглавието, нито в текста, не се появява думата „новела“ като определение, а се говори за „случки“, които могат да служат за пример, или за „морални разсъждения“. Всъщност и издателят му ясно е отчитал съществената разлика, защото в цитираното посвещение, като вписва произведението в категорията „морална философия“, разграничава изрично разказаните случки от новелите, включително и като въздействие върху читателите:

...per essere ellino differenti dalle novelle, le quali tra le cose gravi contengono eziandio delle giuocose e più atte a corrompere che a ben disciplinare gli animi di chi legge.

(Ерицо 1912: 427)

(...защото те са различни от новелите, които сред сериозните неща съдържат също така игриви и по-скоро способни да покварят, отколкото да направляват душите на тези, които четат.)

Заглавието също така формира хоризонта на очакване: шестима младежи в продължение на шест дни ще разказват случки, които съдържат полезни наставления от моралната философия, тоест на първи план излиза поуката, която ще може да се извлече от разказаното. Освен това разказващата компания е съставена само от мъже, тоест жените, които в ред сборници са активната страна, тук са изключени априори.

Като структура творбата се състои от Предисловие, в което са обяснени целите ѝ и как се стига до разказването, и съответно шестте дни, в които се разказва и най-вече разсъждава.

Предисловието, естествено, е в първо лице, като се очертава и образът на автора разказвач, когото бихме определили като разказвач от първо ниво. В търсене на най-важното, което би трябвало човек да

¹ Преводът на цитатите от сборника е на авторката на статията.

изучава, той стига до заключението, че това е познанието за добродетелите и добрите нрави:

„...il conoscimento delle virtù e la cura de' buoni costumi deggia essere a tutti gli altri studi preposta“

(Ерицо 1912: 203).

(...познаването на добродетелите и грижата за добрите нрави трябва да бъде поставено пред всички други дисциплини.)

Постигането на това познание на добродетелите според автора става по два начина – посредством разума или чрез примери. Но разумът невинаги може или е достатъчен да ги опознае, тъй като младите невинаги го слушат, защото често целта им не е знанието, а действието. Следователно за поука авторът залага на примерите:

...per gli essemi ognuno, quantunque idiota e materiale si sia, è sufficiente a conoscere e discernere la virtù, e ciascheduna età ne trae profitto...

(Ерицо 1912: 203)

(...чрез примерите всеки, колкото и да е идиот и недодялан, е достатъчно да опознае и разграничи добродетелта, и всяка възраст извлича полза...)

Така в Предисловието се очертава основната цел на творбата – тези, които четат, да получат полза, макар и да упоменава насладата, която може да донесе четенето:

...oltre la varietà degli accidenti che in essi si contengono, di che quegli che leggeranno diletto potran pigliare, altri esemplari avvenimenti si vedranno negli antichi e nei moderni tempi seguiti, dai quali ciascuno utile consiglio prendendo, avrà, come in uno specchio, davanti agli occhi quello che da fuggir sia e da dover parimente imitare.

(Ерицо 1912: 206)

(...освен разнообразието от случаи, които те съдържат, от което тези, които ще четат, ще могат да извлекат наслада, други показателни случки ще се видят в стари и нови времена, от които всеки, като си вземе полезна поука, ще има като в огледало пред очите си това, което трябва да се избягва и което съответно да се имитира.)

Случките, които включва в творбата си, от стари и нови времена ще служат на читателя за пример, за да знае какво да избягва или следва, като се създава образът на огледалото, в което той би могъл да съзре себе си в една или друга ситуация. Насладата обаче е свързана

изключително с разнообразието от случаите, но никъде не се говори за забавление, което също е показателно.

Авторът задава и своята оценка на написаното, допълвайки и хоризонта на очакване:

...io non crederò di aver fatto cosa inutile o non profittevole, se per me recitati saranno alcuni avvenimenti esemplari e morali ragionamenti, in sei giornate raccontati, come si vederà, in Padova da una onesta brigata di sei giovani scolari forastieri nella calda stagione dell'anno millecinquecentoquarantadue.

(Ерицо 1912: 206)

(Аз не вярвам, че ще направя безполезно или безсмислено нещо, ако от мен бъдат предадени някои случки, достойни за пример, и морални разсъждения, в шест дни разказани, както ще се види, в Падуа от честна дружина от шестима млади студенти чужденци в топлия сезон на хиляда петстотин четиридесет и втора година.)

Уточнените място и година добре кореспондират с времето на следване на автора в Падуа, което предполага и възможен автобиографичен момент, като се вземе предвид, че авторът присъства на сбирките на дружината като слушател – познат подход от предходни сборници с новели. С други думи – авторът на сборника освен субект на речта се явява и неин обект – реален образ в повествователната ситуация. Повтаря се и добре познатата постановка да се предаде в писмена форма разказаното от други, като се допълни с повода дадени хора да се окажат заедно и да се стигне до разказване.

Първият ден започва със сформиранието на дружината и очертаването на повествователната ситуация, за което авторът разказвач има опосредствана информация от един от младежите, негов приятел.

Студентите от компанията, на първо място, са определени като чужденци, което, предвид политическата ситуация в Италия през този период, означава, че не са родом от Падуа, където се развива действието. Самият Ерицо е довършил образованието си именно в този град и много вероятно като венецианец да се е чувствал чужденец. Изредените имена на младежите – Муцио, Емилио, Камило, Фабио, Ерколе и Фулвио – по никакъв начин не ги ситуират извън полуострова, което е показателно. Бъдещите разказвачи от второ ниво, благородни и с възвишен дух, имат навика в следобедните часове да се събират в дома на някого от тях и да прекарват приятно времето, като разсъждават за едно или друго. При една такава среща през месец юни, тоест в топлия вече сезон, когато са отминали дните над книгите, след обяда, Ерколе предлага да се организират и поне един ден от седмицата да се събират на това

прекрасно място, за да обядват заедно и да се наслаждават на компанията. Идеята е подкрепена, като Емилио я допълва с предложение всеки да трябва да изложи разсъжденията си пред останалите:

Né più utile né più dilettevole trattenimento di questo per noi si potria trovare: nondimeno, dovendo noi una volta alla settimana desinare in questo luoco insieme, [...] mi parrebbe ancora che fosse bene che noi ci disponessimo a ragionare, e, sotto legge ciascuno di noi restringendosi, s'obligasse di mano in mano a fare agli altri qualche ragionamento.

(Ерицо 1912: 208)

(Нито по-полезно, нито по-приятно забавление от това би могло да се намери за нас: въпреки това, като се събираме ние веднъж в седмицата да обядваме на това място заедно, [...] струва ми се, че ще бъде добре ние да си наложим да разсъждаваме и като всеки от нас се подчини на решението, да се задължи поетапно да изложи на другите някакво разсъждение.)

Остава след одобрението и на втората идея да се определи денят за сбирките: това ще е сряда, посветена на Меркурий – бога на знанието и на речта. В тон с цялото произведение е и призивът на Фабио да се заложи на умереност и на трапезата, като не се набляга на изкусителни блюда и изискани вина. Прави впечатление, че Ерицо не търси някакво извънредно събитие, било историческо, било от друг характер, което да принуждава младежите да бъдат заедно определено време. Точно обратното, те самите организират срещите, за да си доставят удоволствие с беседването, като това е нещо обичайно за тях.

Идва и моментът на включване на автора разказвач в компанията като свидетел на случващото се: един от младежите – приятелят му Емилио – му разказва за уговорката, до която са стигнали, и той горещо го моли да присъства на техните сбирки. Утвърдителният отговор го прави безкрайно щастлив:

...di che io molto lieto e contento rimasi, parendomi un giorno mille onde a cotali ragionamenti mi trovassi.

(Ерицо 1912: 209)

(...от което аз останах много радостен и доволен, като един ден ми се стори хиляда, че ще присъствам на тези разсъждения.)

Идва уреченият ден и всички младежи са в прекрасната градина, включително и „авторът“, приет радостно от всички, в очакване при вечер в ложата да започне разказването. Дотук има дружина, която ще разказва, място и време на срещите, които са продиктувани единствено от желанието на младежите да бъдат заедно и да беседват. Не е

уточнено в какъв ред ще се разказва и какви ще са темите. Намесва се Емилио с предложение да се изтегли жребий, с който да се избере кой първи да разказва и същият да даде тон за „разсъжденията“, тоест да определи темата, по която да се разказва и беседва, и да посочи кой да е следващият разказвач. Така на жребия се поверява кой ще бъде главен в компанията, но понякога той си прави шеги: на четвъртия ден е изтеглен отново Емилио, който вече е ръководил дружината през втория ден. Той се отказва в полза на друг от компанията, за да не бъде повторно начело, след като други още не са били в тази роля. Когато се стига до шестия ден, единодушно е прието предложението Фулвио да ръководи деня, тъй като до този момент не е влизал в тази роля. Всъщност първоначалното изреждане на имената на младежите съвпада с реда, който ще определя жребият. След шестата среща в края на юли компанията се разпада, защото един от младежите се разболява, а останалите решават, че без него срещите няма да са същите.

„Авторът“, както вече отбелязахме, мълчаливо присъства на сбирките, като това е негова лична позиция. Муцио, главният през първия ден, след като приключва своя разказ, го посочва да продължи след него, на което той отказва с думите:

Dissi io allora: – Signori, l'essere io qua venuto ad altro fine non è stato che per udire voi ragionare: testimonio m'è alcuno di questa compagnia, da cui ai vostri ragionamenti, sua e vostra mercé, fui ammesso, al quale io richiesi di venirci per ascoltarvi, né mi è caduto nell'animo, qua vegnendo, di favellare.

(Ерицо,1912: 223)

(Казах аз тогава: – Господа, тук не съм дошъл с друга цел, освен да чуя вас да разсъждавате: свидетел ми един от тази компания, в която до вашите разсъждения, благодарение на него и вас, бях допуснат, когото помолих да дойда да ви слушам, нито ми е на душа, идвайки тук, да говоря.)

Завързва се кратък спор, тъй като Муцио му предлага да играе ролята на съдник на разсъжденията, за което той се определя за недостоен и моли за привилегията да мълчи. До края на сборника авторът разказвач остава единствено в ролята на свидетел, описващ случващото се, без да се намесва директно в разговорите на младежите.

Отделните дни в сборника следват една и съща схема: сутрин младежите се събират и отиват заедно в прекрасната градина, до обяд се забавляват с различни игри, обядват и привечер се събират в ложата за разсъждения, като се тегли жребий кой да говори първи. След

като всички се изреждат, си тръгват и правят обичайната разходка из града. „Случките“, както ги нарича авторът, изложени от разказвачите, са без заглавия и са номерирани общо, тоест не в рамките на отделните дни. Преди всяка „случка“ има кратка рубрика, която предава съдържанието на разказа – обичаен похват при сборниците с новели. Структурирането на разказите също следва една и съща схема: в една първа част са представени героите и имаме някаква завръзка, една втора централна част, отделена на речта на главния герой, който разсъждава, и третата последна част е отредена на заключението. Стандартно, преди да се даде думата на следващия разказвач, компанията коментира предишния разказ. При някои теми разказващият отделя повече време да разсъждава относно чутото, отколкото самият той да разказва. Наслагва се усещането, че разказаните „случки“ са повече повод за излагане на разсъждения, отколкото да се достави удоволствие от разказването.

Темите на разсъжденията в отделните дни, както уточнихме, се определят от съответните разказвачи в зависимост от жребия. Първия ден Муцио дава свобода на тази първа среща всеки да говори за каквото му е най-приятно, за да може всеки да разказва каквото му подскаже паметта, без да се налага да прибъгва до неща, които никога не е чувал или чел. Тази подробност е много важна за целия сборник, тъй като повечето разкази започват с уточнението къде е прочетено или чуто за съответната случка, като се започне още от разказите от първия ден:

Si come io nelle antiche istorie de' cretesi ho già letto, nell'isola di Creta, che ora Candia si chiama, fu un valoroso e nobilissimo giovane...

(Ерицо 1912: 214)

(Така, както аз вече четох в старите истории на Крит, на остров Крит, който сега се казва Кандия, живял храбър и много благороден младеж...)

Mi sovviene già altre volte avere udito che in Napoli, chiarissima città d'Italia, fu un gentiluomo nominato Roberto...

(Ерицо 1912: 235)

(Случвало ми се е и друг път да чувам, че в Неапол, прекрасен град на Италия, имало благородник на име Роберто...)

Mi viene ora a memoria di avere già letto nelle istorie de' greci...

(Ерицо 1912: 239)

(Идва ми сега наум, че съм чел в историите на гърците...)

Позоваването на определени източници, от една страна, априори отнема авторството на сюжетите, защото те вече битуват в литературното пространство, а от друга, служи за подчертаване на достоверността на разказа, така типично за италианската ренесансова новела:

...secondo che narrano i più fedeli storici (comeché altri favolosamente ne scrivano), fu il numero dello essercito, che aveva contra greci apparecchiato da terra, oltre ad ottocentomila soldati...

(Ерицо 1912: 235)

(...както разказват най-верните историци (макар други да пишат за това като за приказка), броят на войската, която беше събрал срещу гърците, възлизаше на над осемстотин войници...)

Всъщност доста голяма част от разказите са взети от анекдотите на Валерий Максим (срв. Бенциони 1993), което обяснява донякъде погледа назад в миналото, в което търсят примери за подражание. Всъщност съвременното почти отсъства в разказите от сборника.

Свободната тема от първия ден донякъде задава темите и за следващите дни – благородните постъпки, истинското приятелство, справедливото правораздаване, към които разказвачите ще се връщат и през следващите дни.

Уповаването на паметта е в основата на втория ден, като по този начин темата още веднъж се оказва свободна и се очертават две основни линии при разказите от този ден – отново истинското приятелство, което поражда много коментари, и променливостта на съдбата. Всъщност разказите от първите два дни са най-близо до новелата в жанрово отношение, тъй като героите повече действат и по-малко „разсъждават на глас“.

Героите на случките през третия и четвъртия ден са основно владетели от миналото: темите съответно са благодарността, и раздаденото правосъдие, на моменти жестоко, но справедливо. През четвъртия ден има и леко изместване в посока примери за владетели, които не бива да се следват. Всъщност в сборника са сравнително малко отрицателните примери, описващи действия и жестове, които да се избягват. Акцентът пада върху това, което е достойно за подражание.

Предложената през петия ден тема е неблагодарността, която е като контрапункт на темата за благодарността от третия ден. Тази тема няма добър прием сред останалите младежи, които отклоняват разказите в посока проявеното геройство, като в последния разказ за

първи път главният герой е жена, което предопределя темата за последната сряда: паметни действия от страна на жени, достойни за пример с целомъдрието, верността и предаността на героините.

В сборника присъства и темата за любовта, но тук тя не е страст, а само вяност и преданост до смърт, устояване на всякакви „апетити“ докрай.

Нещото, което напълно отсъства в творбата, е смешното: няма случки с шеги, така обичани от новелата, отсъстват шегаджиите и веселящите, които непрекъснато замислят някому номера. Съответно и в реакциите на младежите липсва смехът, тъй като няма какво да го породят. Остроумието и находчивите отговори, които преобръщат ситуациите, са отстъпили място на патетичните разсъждения и речи на героите в разказите, като те в голяма степен приличат на разказвачите като изказ и тон, макар да са потопени в миналото.

Сред героите на разказите напълно отсъстват и духовните лица, чиято поява навярно е усещана като табу предвид времето, когато е писан сборникът. Проповядваният морал е изключил тази категория от обществото дори като положителни герои.

И героите, и разказвачите са обсебени от словото, но то е насочено единствено към излагане на разсъждения по съответната тема, като доминира морализаторският тон. Всъщност в обрамчващия разказ отсъства и дискусиата, тъй като младежите не излагат становища, които да си противоречат. Ако се върнем към функциите на Ветцел (срв. Ветцел 1989: 278), в този сборник имаме рамка, която „разсъждава“, защото не съществува опасност, която да се опитва да предотврати или да създаде нов ред. Всъщност прозира желанието на автора да създаде „сериозна“ книга, която не цели да забавлява, както повечето сборници с новели, а основно да поучава и напътства, като внушава определен морал и възхвалява добродетели. Сборникът, от една страна, се вписва в новелистичната традиция разказите да се организират в стройно цяло във вид на повествователна ситуация, която да дава повод за разказването и преразказването. От друга обаче, излиза извън тази традиция, защото зачерква смеха като реакция на разказа с подбора на самите истории, наричани „примери“, а не „новели“, не предполага насладата от самото разказване, така типично за ренесансовата новела.

ЛИТЕРАТУРА

- Берцони 1993:** Benzoni, G. Erizzo Sebastiano. // *Dizionario Biografico degli italiani – Volume 43* (1993), [http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-erizzo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-erizzo_(Dizionario-Biografico)/)
- Ветцел 1989:** Wetzell, H. Premesse per una storia del genere della novella. La novella romanza dal Due al Seicento. // *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19 – 24 settembre 1988*. Salerno editrice, Roma, 1989, pp. 265 – 281.
- Ерицо 1912:** Sebastiano Erizzo. Le sei giornate. // *Novellieri minori del Cinquecento*. Bari: Gius. Laterza & figli, 1912, 201 – 424.

SELF AS MALADY IN *DIARY BY E. B. B.*

Yana Rowland

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The diary of Elizabeth Barrett Browning (first published in 1961), reveals the poetess's polemical treatment of Self as duty to Other. Spread over less than a year of actual time, the content of the narrative is overwhelming. *Diary by E. B. B.* is an undisguised autobiographical articulation of the writer's sense of her physical weakness, her doubts about her own sanity, her worship of God, her fear of redundancy, her disturbing interest in reading, and her fixation on death. This thematic range provides a foundation for a hermeneutic (and varied by feminism) examination of identity as incompleteness. A kind of incompleteness partially fulfilled through diary narrative as dialogue.

Key words: Elizabeth Barrett Barrett (Browning), diary, Self, Other, memory, narrative

On 23 July 1831, in her own diary (4th June 1831 – 23rd April 1832), twenty-five-year-old Elizabeth cited Lamartine's *Méditations Poétiques* (*DEBB*¹, p. 64):

Compagnons de l'exil, quoi! Vous pleurez ma mort!
Vous pleurez! et déjà dans la coupe sacrée
J'ai bu l'oubli des maux, et mon âme enivrée
Entre au céleste port.

Inter-textually, just as well as perhaps actually, EBB was imagining her own death. Lonely and unfulfilled, she tried to compensate for a deeply-rooted feeling of redundancy by way of composing. The healing effect of writing, however, was numbed by an almost permanent aggravating internal pain.

¹ Throughout this paper, *DEBB* stands for *Diary by E. B. B.* – the diary of Elizabeth Barrett Barrett (Browning). Quotations from the diary are in conformity with the writer's own spelling and punctuation – as presented in the edition of her diary referenced hereby. *BC* denotes the *Brownings' Correspondence*. "EBB" has been employed as an abbreviation for the poetess's full name.

Malady as an issue of ontological importance may not be immediately visible in what has become known as “the unpublished” – in her lifetime – diary of Elizabeth Barrett Barrett. A diary pivots on the development of authorial identity – the degrees of praise and condemnation of oneself may vary between writers, times and cultures. But not all diurnal narratives agonize equally over Self as abnormality. From a medical point of view, malady is a disease, or illness, or sickness: a bodily dysfunction, “the fact of being unwell,” a state of temporary indisposition (Collin 2007: 111, 191, 377). Interpreted in broader humanitarian and aesthetic terms, malady could be viewed hereby as EBB’s struggle to attain authorial identity – a lifetime project indeed. Her diary is a particularly telling exhibition of the contingency of time and space as cultural constructs. Self-writing in *Diary by E. B. B.* rests on the writer’s close observation of daily occurrences, her chronic and ambivalent registration of her own domestic imprisonment, and her record of a metastatic fear of failure through selfishness. Terse illustrations of the “rascally poet” (*DEBB*, 26 Dec 1831, p. 195), as EBB dubbed herself, call for response within the ailing privacy of this self-fracturing yet fascinating story of the dissolution of subject and object of observation which inheres in a devotional self-exegesis (emphasis added):

*I wonder if I shall burn this sheet of paper «like» most others I have «begun» in the same way. ... how could I write a diary without throwing upon «...» paper my thoughts, all my thoughts – the thoughts of my heart as well as of my head? – & «then» how could I bear to look on them after they were written? Adam made fig leaves necessary for the mind, as well as for the body. And such a mind as I have ! – So very exacting & exclusive & eager & head long – & – strong – & so very often wrong ! Well ! but I will write: I must write – & the oftener wrong I «know» myself to be, the less wrong I shall be in one thing – the less vain I shall be! – (*DEBB*, 1)
 May Annie be happy! – I am not.. & yet I am .. quite selfish. (149)
 I am not at all well this morning. ... how can I write when I am so unwell!
 (195)*

Caviling at herself, she hoped for approval. The said Annie was the daughter of Hugh Stuart Boyd, a classical scholar and the poetess’s prominent intellectual role model in the period 1828 – 1832. The Biblical reference that hems the genesis of EBB’s own diary fictionalizes yet verifies her own sense of incompleteness, imperfection, and her steady tendency toward literary self-revelation as cure against self-forgetting.

A pertinent feature of EBB’s development of Self in her diary is her awareness and deciphering of somatic impulses – recording these could be viewed as a prolonged attestation of irregularities of body and mind. As

Elizabeth's latest biographer concludes, bodily indisposition deprives one of one's creative prowess: "the paradox of the thinking self" is in that "the life of the body enables and limits the life of the mind" so that "writers' bodies create resistances, forcing interplay between self and world" (Sampson 2021: 6). A diary is a kind of self-portrait, and in this case – a fit compensation for EBB's "camera-shyness" in general (ibid.). On the other hand, wishing to please neighbours and family friends, by 13 Aug 1831, EBB had already agreed to model for Eliza Cliffe. Prefiguring her own poem *To E. W. Cliffe Painting My Picture*, 1838 (written some seven years after her abandonment of *Diary*), the writer alludes to her own imperfection: her features "are now literally beginning to stand out from the canvass," "the paint is beginning to crack from redundancy" (*DEBB*, p. 88). The image inspires notions of exaggerated accuracy and praise EBB must have felt uneasy about. In EBB's diary *body* may be recognized as one of the elements of self-expression, which, in the light of Susan Sontag's reputable study of disease as metaphor, bestows on a human being an opportunity for individuation and self-aestheticization through self-denial. The latter implied a kind of hypersensitivity deemed attractive because of the physical and almost always psychological dependence feminine tubercular melancholy carried (Cf. Sontag 1978: 13, 16, 30 – 32). EBB's striking thinness, her immateriality – through protracted lung disease – befits such a cultural construct of femininity. The poetess sought compensation in drugs, books, and excessive intellectual labor. Then there was also the violent self-chastisement for idleness – a sin hardly supported by actual facts. There were also doubts about her efficiency in assisting Boyd, her being faithful to God and knowledge as truth, but mostly, about being Papa's obedient and respectful daughter-writer. *Diary*, then, was an anticlockwise mechanism of the writer hospitalizing her own genius as a case study: as if she were her own patient (the "deer invalid", as her own family regarded her), in need of perpetual care against the oblivion of other people as well as against self-repudiation. Suffering could then be seen as character-expression (ibid. 43, 45) – at once accumulated and dispersed through diary narrative.

The narrator's steady anxiety over her own mental destitution and physical infirmity could be perceived in her tendency for apophatic self-representation: "<How unhappy> I seem on the brink of being! ... I felt breathless – dreading to hear something past supporting;" "... the tears which ran down my cheeks, seemed scarcely to unparalyze me... the trembling has scarcely yet gone out of my knees" (*DEBB*, 10 Jun 1831, 18 Jun 1831, 10, 21; see also entries on 19 Nov 1831, 6 Feb 1832).

Simultaneously, the diary dissimulates and confirms a quiddity of the writer's own – self-enfeebling doubt, provoked, partially, by the agency of H. S. Boyd whose presence required of EBB active research of Old Greek and regular journeys to his own house. It could be argued that the narrator of this diary would maintain purposefully an external presence for the sake of dialogue. This external presence – Boyd, father, God, or other, literary, role models – would “subtend” the *I* by way of “putting it into question” through maintenance of discourse as transcendence of *ownness*, which would justify the writer's own life as a duty and would create, if we were to rely on Levinas's ethics of otherness, “the epiphany of infinity” whereby the regime of bodily and spiritual independence would be conditioned by the need to represent oneself so as to be appreciated from without, to participate in a liturgy (Levinas 1979: 69, 168, 195, 202). *Diary* could be seen as EBB's substantiation of her striving to free herself from the stagnation of home, from her dependence on other people, and from the cloistering strains of her own excessive self-reflection. It could also serve as testimony of her ambition to depart from the regular trips to Boyd, and from a clinging to the safety of routines. But any lenient attitude to work would induce a feeling of guilt: “a little” (as on 29 Aug 1831), rather than a lot of, reading of literature would immediately usher in the disappointment of self-proclaimed physical and mental imperfection – two features of EBB's perception of Self. Ultimately, however, undulation between self-proclamation and self-cancellation – two dominant features of EBB's diary – would fall within the ambivalence of simultaneous resistance, yet yielding, to bodily and mental ailments (e.g. hysteria, infantilism, anorexia, melancholia, and schizophrenia, which have been attached to EBB's creative persona)² in the 19th-century woman's borderline position in a largely patriarchal world.

Shorn of a space, a time, and a genre of her own, woman cautiously and methodically accepted and turned her internal doubts and bodily feebleness into that creative zest whose written self-exposure engendered narrative as ownership through oughtness. As she devoured modern literature, (most importantly) the Bible, also news from the press, EBB moulded a pedagogy of oscillation between self-denial and self-confidence, loneliness (especially when ignored by Boyd) and socialization, the experience of physique and of spirit (*DEBB*, emphasis added):

² On this matter see, for instance, Dally 1989: 41, 46 – 47, and Dennis 1996: 40-41. Further on, disturbances of this sort could be related to woman's right “to define herself” (Dennis, 63).

- (1) And the “*skeleton*” of *Friendship*... but I am getting wrong again! Oh I never never should have begun this journal! – No one should write journals, who «is» not wiser, on a hundred points than I am! & stronger, on a thousand! – (16 Jun 1831, p. 19)
- (2) How I hate this punctiliousness of mind which can only exist in a petty mind. ... my own? (6 Aug 1831, p. 80)
- (3) I did not go out again. ... but I finished *Antonius*: & then I began & nearly finished the *Messeniennes* by Casimir De la Vigne. ... Unwell, very unwell all the evening ! A strange nervous depressed feeling, as if I were both soulless and boneless! – (12 Aug 1831, p. 87)

The point of intersection of all of the above fragments of *Diary by E. B. B.* appears to have been an incurable sense of inferiority through which the narrator would identify herself more and more. However, ambition never flagged: a horizontal, passive, perspective in self-representation would get contested by self-courage. Thus, even virginal self-enclosure, pedantic insistence on solid faith in the scriptural truth, and analysis of life as an inherited vast (but equivocal) text to interpret, depended on private judgment: “I am neither frigid nor rigid...,” “We read Gregory – a part of the funeral oration on his father... to despond about the strength of one’s mind, is to diminish its strength” (13 Oct 1831, p. 157; 25 Oct 1831, p. 168).

Gusts of illness provoked narratorial gusts – a story of the writer’s daily being in which the heroic and the non-heroic alternated, opening the door for auto-rejection in favour of worship of elseness which would normally appear under masculine guise. One way to further the discussion about the writer’s at times sadomasochistic desire to unravel the sovereignty of her own mind would be to peep into the cultural and gender specifics of femininity as examined by Simone de Beauvoir. In her seminal study of “the second sex” Beauvoir reveals that woman could act herself out verbally yet diminish her own solidity through ambivalent contemplation of her own psycho-somatic wholeness, prompted by a burning wish to escape herself – distracted, fearing mental vacancy (Cf. Beauvoir 1956: 439, 509, 587), similar to the way EBB indicated that especially in example # 3 quoted above. Further considerations of unreason and malady as civilizational markers could need Foucault’s perspicacious reflections on the spectacularization of mental instability and other forms of strangeness, deformity, lack, and aberration from decorum – a tendency which would find favour with a ruling corps of adults willing to teach redemption (Cf. Foucault 1988: 67 – 69, 82), especially to female “pupils”. Didacticism of this kind could encourage resistance and stealth – both transpire in EBB’s diary’s self-parlance and self-gaoling. Mariana-like,

Elizabeth would get trapped in a balladic “imagery of fixation and distraction”, while she would be overwriting and stylizing her own experience, that which would have already occurred, and had been written about more than once, and which Angela Leighton would sagaciously term *déjà écrit* (Leighton 1999: 223, 228).

EBB’s feverish stream-of-consciousness narrative exposes the dialectics of the writer’s persuasively worded need to believe yet her doubts about the efficacy of practices, as well as the long-term communal consequences of doctrinaire worship. The Bible was EBB’s most solid building block in her search for self-definition as Christian, daughter, woman, and writer. Various entries contain variously colored instances of allegiance and disobedience to a daily routine in service of God as the ultimate truth:

Why sh^d. I take the pleasure in lacerating myself, & kissing the rod? ... Got home & to bed – at last! Intolerably tired! So tired as to lie awake instead of sleeping, – & to dream when I did sleep, *of my teeth tumbling out*.³ ... Read the bible of course; but thought the bible, far less than I should do. ... *Thy will – Oh Lord!* – (DEBB, 1 – 3 Jul 1831, pp. 39 – 41, emphasis added)

The writer would encourage contact with the Bible as a prophylactic against idleness, spiritual infirmity, and selfish introspection, yet she would insist that this contact be active, conscious, creative, and responsible. When she failed in the steadiness and intelligence of daily reading and research of the scriptural texts, she ached – so did her independence of mind.

The development of an especial trade between a speaking, self-reflecting, *I*, and an ideal, addressed, *Thou*, in the broader, beyond-religion, sense, maps the polemics of EBB’s being through writing: a being on the verge between exteriority and interiority to events. This trade extends over a communication between memory (on which EBB relied as on a receptacle of verifiable items of the past but which she recorded, also, as the process of cognition) and her own body. Such practice produces yet receives signals of time and space as shared entities. At that, Other became to her, as Other would become to Levinas, “a point that [was] absolute with regard to history – not by amalgamating with the Other, but in speaking with him” (Levinas 1979: 52). Apart from God, EBB’s father was a pivotal point of reference in his daughter’s emerging sense of selfhood.

³ EBB’s nightmare of her teeth “tumbling out” portends her succumbing to, fear of, and dependence on, her father whose intactness would guarantee her own.

Mr. Barrett got awarded a prominent portion of EBB's diary – he would grow to be a manifestation of EBB's burdened concern for Other's wellbeing and health which would urge her betraying her exhaustion, her unsurpassed sensitivity, yet worrying docility and incorrigible guilt for which the recuperative conversing through narrative offered some partial compensation (*DEBB*, pp. 5, 40, 103, 174, emphasis added):

Poor Papa! He is the person to be thought of, & felt for! – (6 Jun 1831) ... No letter from Papa today; ... *Is there* any reason *why I should be* elated about anything? (1 Jul 1831) ... And my dear Papa's mind, – (*should he not be* dearest to me?) ... I am unhappy now. There, whom it *will indeed* pain me to leave. ... he *will* write to me & not forget me. Oh I hope «not»! (26 Aug 1831) ... My cold is better, ... Reading Plato ... *May* God bless my dear Papa! ... *If* resignation *is possible* to him, it sh^d. be easy to us! – (2 Nov 1831)

Papa's lengthy absences unsettled EBB, causing spiritual anxiety and threatening her with intellectual paralysis. Yet she came to doubt absolute devotion to parent. The interrogatory-modal frame of the above examples provides food for thought.

In further entries in the *Diary* we could come across an abundance of examples of Elizabeth's voracious reading practice and citational verve. As an interpreter, she expressed the dynamics between involution (cloistering herself within her own narrative and shrinking from the public eye) and evolution (unfolding, in a careful day-to-day dialogic call for response to role models past and present). She examined and tailored her own literary intelligence to a standard which included Heyne, Euripides, Mrs. Radcliffe, Germaine de Staël, Jonathan Swift, La Bryere, Lamartrine, Thomas Gray, Oliver Goldsmith, P. B. Shelley, to name but a few. Her persistent references to such writers iconized her as a sequestered, intelligent literary maiden acculturated through communicating the necessity, just as well as the actual process, of recording reading. In the meantime, self-images of malady, of intellectual and physical insufficiency would slip into her letters: "a slovenly student", "a lame horse" (BC, vol. 2, 15 Dec 1827, pp. 99 – 100; BC, vol. 2, Oct 1831, p. 217). Such self-chastisement would develop into an almost pathological anxiety about an imminent calamity – an anxiety summative of both external and internal factors, not least of the writer's own inability to find a fitting counterpart to her own capacious memory and her unbridled will for learning. Subsidiary, though not unimportant, considerations of her unstable sense of self could include EBB's uncertainty about marriage prospects, the daunting and, very likely,

self-imposed drill of her daily studies, and her struggle to accept the world as an un-female realm. A lacuna threatened to devour EBB's final diary entry: "Went in the pouring rain. Left" (*DEBB*, 23 Apr 1832, p. 241). Such elliptical escapism could have also be prompted by one's discerning the futility of writing in a world impervious to change and improvement, a world which could promise no ultimate justice in proportion to human effort: "The world is the world and I cannot make it Heaven. Only it is hard that I who w^d. have done «everything», sh^d. be directed by those for whom I w^d. have done it, to the example of those who w^d. have done nothing" (*ibid.*). Despondency stemmed from the disapprobation the poetess feared – rather than always experienced – on the part of her own father and her current literary mentor, Boyd. Hence the fatalism: a thin "shadow, looking worse & worse," "like a ghost" (*ibid.*, 11 Mar 1832, 4 Apr 1832, pp. 224, 232) – images imposed by those around her – in this case, her own Papa and Mrs. Martin. The diarist projected herself by way of affirmation through negation: "What will next year see? I great deal of sorrow perhaps, – & perhaps my grave;" "I am "not (I think) built for posterity" (*ibid.* 31 Dec 1831, 23 Jan 1832, pp. 199, 208). Marriage, happiness, composure – tasks, it would appear, unfulfillable.

EBB's internal sense of incompleteness and impairment, her anorexic frailty, and the disapproving attitude she took to her own level of intellect – these are some of the most striking defining characteristics of the seeker of truth and good for whom writing came to signify a conscientious social duty. As her letters to Boyd 1828 – 1832 indicate, in her mind she struggled between faithfulness to the natural and the simple, as a kind of poetry of the ordinary (*BC*, 2, pp. 158 – 161), and the exquisitely literary, as her diary signals through numerous references to a wide diversity of works (literary, philosophical, religious etc.). This oscillation was further propelled by her constant guilt-ridden returns to the memory of her mother's death on 7 Oct 1828 (*BC*, 2, pp. 173 – 174) which she had been notified about from a distance, without actually being able to assist her dying parent. While Elizabeth admitted to being at the end of her tether, she embraced pain in a self-validating manner: "I have suffered ... in different ways, until my body could scarcely bear the struggle within, God knows – ... I am to suffer still & longer, God has willed" (*BC*, 2, pp. 301 – 302). She reiterated her own unwillingness to give up on suffering to the point of auto-defining negation. In a letter to Boyd she observed: "[Papa said]... that I was turning into a shadow, thinner & thinner every day" (*BC*, 3, pp. 7 – 8) – a day earlier, in her diary, she had denounced her own materiality saying, nearly verbatim, the same. Self-envisioning by way of

loss to others – in servitude, in infantile expectation of being instructed the right thing, would become a sign of EBB’s narratorial autodidacticism.

Diary by E. B. B. could be acknowledged as the writer’s early attempt at chronicling her own life – a unique tale which punctuated EBB’s efforts of composing prose fiction and affirmed her poetic passion as a better venue for self-expression.⁴ As a genre, diary reflects the tension of one both involved in (and narrating), and observing from a distance, a story whose end would remain unknown to oneself. George Gusdorf would put the matter thus: in one’s own diary one would feature as “the presence of spirit of a world forever gone” (Gusdorf 1980: 38 – 40). Through narrative, one would try and capture that which was shortly before and extend it by way of interpreting one’s own place amidst a range of other presences. The written text would offer a chance for re-assemblage of oneself “in [one’s] own likeness at a certain moment of [one’s] history” – a continuous ontological addition of oneself to oneself, a sketch of one’s own “being in time” (ibid. 43, 45). In this sense, EBB’s diary evidences her toilsome arrival at approximate, rather than finalized, definitions of who she was as woman, Christian, and artist. This struggle was paralleled by her need to accept her own “insufficiency of cognitive comprehension” against “the axiological bodiedness” and tangibility of an Other who might ever be a veritable justification of authorship as a kind of “sympathetic co-experiencing of another’s life” (Bakhtin 1990: 41, 84 – 85).

The applicability of Bakhtin’s ethical perception of the literary act could be confirmed by the final entry in *Diary by E. B. B.*, which gathered, one last time, Mrs. Cliffe (mother of Eliza Cliffe, who painted a portrait of EBB), Annie (Boyd’s daughter and Elizabeth’s rival for the attention of Boyd), Arabel (one of EBB’s sisters), Boyd himself, and, of course, Papa (*DEBB*, 23 Apr 1832, pp. 240 – 41). All these dramatis personae breathed life to EBB’s mind whereby Past would be transformed into an active Present, with the episodes, distant as well as more recent, getting consolidated in an esemplastic exercise: a “restitution”, a striving to accept Self in its processual unfolding, as response and responsibility. Encompassing less than a year of actual time, *Diary by E. B. B.* proved

⁴ According to Judy Simons, the abrupt termination EBB undertook of her own diary could be explained by the writer’s search for adequate self-articulation which manifested itself more prominently in the consolidation of “public demands” and “personal elements” in her letter-writing practice (as a wider, more varied, and conversational, communication with the world (Simons 1990: 104)). Poetry, on the other hand, remained an especial place of more private, passionate, though not less distinct, worship of Other.

immeasurably capacious: reminiscences about a world of peaceful infancy forever gone and presided by a benevolent maternal figure (e.g. *DEBB*, 13 Aug 1831, pp. 87 – 88; 11 Oct, 14 Oct 1831, pp. 155 – 158); anxieties about one's own inefficiency; perennial involvement in hermeneutic journeys between known and unknown, one and many, intention of will and consequence of action. So, in a genre most confessional such as *diary*, a dialogue *I – Thou* is the case: it intimates the hazards of aesthetic solipsism and of literary practices detached from an active contact with life. Self-antagonistic in essence, EBB's diary is a most telling emblem of its author's identity: at once recollection and prospective construction; occurrence and imminence; fact and fiction; history and story; product and process; simultaneous promise and denial of spiritual attainment and of soundness of body and mind.

REFERENCES

- Bakhtin 1990:** Bakhtin, M. M. *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin.* Eds. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Trans. Vadim Liapunov. Supplement trans. Kenneth Brostrom. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Barrett 1969:** Barret Barrett, E. *The Unpublished Diary of Elizabeth Barrett Barrett, 1831 – 1832.* Eds. Philip Kelley and Ronald Hudson, Athens, Ohio: Ohio University Press, 1969.
- BC, 1984 – 1985:** *The Brownings' Correspondence.* Vols. 2 – 3 (1827 – 1837). Eds. Philip Kelley & Ronald Hudson. Wedgstone Press, 1984 – 1985.
- Beauvoir 1956:** Beauvoir, S. de. *The Second Sex.* Trans. H. M. Parshley. London: Jonathan Cape, 1956.
- Collin 2007:** Collin, P. Ed. *Dictionary of Medical Terms.* Fourth Edition. London: A & C Black, 2007.
- Dally 1989:** Dally, P. *Elizabeth Barrett Browning. A Psychological Portrait.* Macmillan London, 1989.
- Dennis 1996:** Dennis, B. *Elizabeth Barrett Browning. The Hope End Years.* Soren, 1996.
- Foucault 1988:** Foucault, M. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason.* Vintage Book Editions, 1988.
- Gusdorf 1980:** Gusdorf, G. "Conditions and Limits of Autobiography." Trans. James Olney. // Ed. James Olney. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical.* Princeton: New Jersey: Princeton University Press, 1980, pp. 28 – 48.

- Leighton 1999:** Leighton, A. “Stirring “a Dust of Figures:” Elizabeth Barrett Browning and Love.” // Ed. Donaldson, Sandra. *Critical Essays on Elizabeth Barrett Browning*. New York: G. K. Hall Co., 1999, pp. 218 – 232.
- Levinas 1979:** Levinas, E. *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. The Hague – Boston – London: Martinus Nijhoff Publishers, 1979.
- Sampson 2021:** Sampson, F. *Two-Way Mirror. The Life of Elizabeth Barrett Browning*. Profile Books, 2021.
- Simons 1990:** Simons, J. *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*. Macmillan, 1990.
- Sontag 1978:** Sontag, S. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

**PICTURES FROM AN EXHIBITION:
THE GREAT EXHIBITION
IN HENRY MAYHEW’S NOVEL 1851**

Maria Dimitrova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The paper discusses Henry Mayhew’s novel 1851: Or, the Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family, Who Came Up to London to ‘Enjoy Themselves,’ and to See the Great Exhibition. The novel, itself written in 1851, offers a valuable commentary on one of the most significant events in Victorian economic and social history. In particular, the paper explores the novel’s ambivalent attitudes to production and consumption and to the producing and the consuming classes, as well as the way these attitudes are created or sustained at the level of narrative structure.

Key words: Victorian literature, Henry Mayhew, the Great Exhibition, production and consumption

The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations caused a media explosion. New periodicals appeared devoted specifically to the Exhibition, and already existing ones offered special editions and supplements, in addition to running regular columns on the event; various abridged versions of the massive official catalogue were published, as well as souvenir volumes and guidebooks to London and the Exhibition. These publications vied to report the many stages of the Exhibition’s organization, describe its 100,000 exhibits, and educate and instruct prospective visitors. Most of them were also lavishly illustrated. In addition, the Exhibition provoked an outpouring of literature – from the Poet Laureate’s “Ode Sung at the Opening of the International Exhibition” and Thackeray’s “May Day Ode,” through a host of humorous and satirical poems, to didactic poetry exhorting British children to be on their best behaviour during the Exhibition.¹

¹ For the profusion of Exhibition-related publications, see Cantor 2017, who identifies the major emphases and points of tension in the media coverage of the event, and

Literary tributes to the event extended to the genre of the novel as well – one of the most notable of those tributes was Henry Mayhew’s novel *1851: Or, The Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family, Who Came Up to London to ‘Enjoy Themselves,’ and to See the Great Exhibition*. Mayhew’s comic novel, illustrated by George Cruikshank, first appeared in monthly instalments that ran from February to October 1851; later in the year, it was published in book form by both George Newbold and David Bogue. The original serial form allowed the novel to reflect the various stages of the Exhibition process as they happened: from the sense of anticipation pervading the country and the build-up of Exhibition fervour, through construction workers putting the finishing touches to the Crystal Palace and the opening ceremony, on to the introduction of the shilling days, the gradual dwindling of audiences, and, finally, to the closing of the Exhibition.

The very scope of the novel makes it particularly valuable as a response to the Exhibition, despite the novel’s uneven quality as literature. Unlike Mayhew’s signature work *London Labour and the London Poor*, however, his fiction – some of it written in collaboration with his brother Augustus – has received little critical attention. Because of its theme, *1851* has fared somewhat better than the other novels (Roddy et al. 2014: 487). Even so, critical discussion of the novel tends to be confined to fragmentary commentary within broader discussions of the Exhibition, such as those by Prasch 2008 or Message and Johnston 2008. Essays exclusively concerned with the novel – such as that by Mathieson 2020 – are rare.

While those texts treat *1851* primarily as a source of documentary detail, this paper proposes to focus on the novel’s attitudes: it will discuss the novel’s ambivalent stance on problems of production and consumption, on the producing and the consuming classes, and on the Great Exhibition itself. The paper will also specifically consider the novel’s narrative structure, through which much of this ambivalence is created or sustained.

In terms of narrative mode, this is a heterogeneous novel that combines narration with mock-demographic exposition, travelogue-like description of natural scenery, urban reportage, sociological reflection, etc. In terms of narrative structure, though the title claims the novel will revolve around one particular family’s experience of the Exhibition, and though the family are introduced as “the hero, the heroine, and herolets of

Fisher 2012, who focuses on the particular challenges the media faced. Brief comments on individual poems about the Exhibition can be found in Miller 1995 (62 – 63, 74, 78, 82, 83); Pearson 2001 (194 – 196); Catalan 2017 (214 – 215); Cantor 2017 (196); and Short 1966 (201).

the present story” (Mayhew 1851: 11), Mr and Mrs Sandboys and their son and daughter are, in fact, often relegated to the background – Mayhew creates a gallery of eccentric side characters that repeatedly eclipse the protagonists, and tells convoluted comic stories about them that are virtually unrelated to the protagonists’ story. The Sandboys are also sometimes eclipsed by the narrator himself, when he steps forward to offer extensive commentary or description. The heterogeneous narrative mode and the wandering narrative structure, both bearing signs of improvisation, were no doubt partly the result of the novel’s publication in serial form. In addition, Mayhew had undertaken far too many literary and journalistic projects at the time (Fisher 2012: 10), and the novel seems to have received less than its fair share of attention. Whatever the reasons for the novel’s taking the shape that it did, however, this shape has – as we will see – important implications for the ideology the novel comes to articulate.

The problem of production vs. consumption is raised early in the novel, as the author introduces us to the Sandboys’ native Cumberland. Mayhew extols the place’s great natural beauty, and describes it as “an earthly paradise” outside the circuit of (conspicuous) consumption – there are no bills there, no tradesmen, no discounters; and “no dinner-parties for the publication of plate” (Mayhew 1851: 4). He pokes fun at the urban dwellers’ view which reduces “our boasted civilization” to commerce and consumption – he mocks their dismay at finding people live where there are no shops; and he mocks the entries they make in the local inn’s visitors’ book, in which they barely mention the spectacular mountains that presumably drew them to Cumberland, but focus in “gross” detail on the food and drink they consumed at the inn (*ibid.*: 4, 10). In the novel’s essayistic middle chapters, too, Mayhew deconstructs the idea of the independent gentleman, showing how wretchedly dependent he is on others’ labour, and arguing that working for one’s bread is the true mark of nobility. Production is virtuous, Mayhew suggests, and mere consumption is idle and vain.

While he extols productive labour, however, Mayhew is amused by the inordinate pride which Mr and Mrs Sandboys take in their production. He describes as faintly ridiculous the way in which Mr Sandboys, a small sheep-farmer, has plastered his sitting-room walls with notices about the prizes his sheep have won, as well as his boast that “he grew the coat he had on his back” (*ibid.*: 11) – the very sign of self-sufficiency that should make him a true gentleman. Mrs Sandboys, in her turn, is proud of her expertise in making pastry and preserves. So passionate is she on the subject that she engages in a life-long feud with a neighbour who disagrees with her on a fine culinary point; and she declares she would rather die

than part with her best recipes. To Mayhew, such proprietorial pride in one's production is an aspect of the Sandboys' "circumscribed" minds (*ibid.*: 13), though the same pride would hardly be surprising in larger or better known producers. What makes the Sandboys' pride absurd is, it seems, the fact that Mr Sandboys' sheep have, after all, only been displayed at small local fairs, and the admiration Mrs Sandboys' confectionery has gained is, after all, only that of the neighbouring villages. The amusement with which Mayhew views his characters is thus at odds with the reverence he professes in the middle chapters for even the humblest workers, and with the admiration he voices for the miracle of even as simple a man-made object as a button.

Mayhew's attitude to conspicuous consumption and the culture of display is similarly ambivalent. On the one hand, for instance, he makes fun of the way the minor London character Mrs Quinine expensively constructs herself as the picture of a fashionable invalid and, later, a fashionable expectant mother. He also ridicules the "elegant and inert" upper-class "loungers" who go to the Great Exhibition "to be seen rather than to see" (*ibid.*: 160). At the same time, his narrative gaze reveals a profound fascination with the glittering array of exhibits in the Crystal Palace and the glittering collection of dignitaries gracing the opening ceremony. More importantly, he suggests that civilization is, indeed, founded on commerce and consumption. When the Sandboys initially refuse to join the general exodus towards London and the Exhibition – they are the only people in the area who remain behind – they lose all access to even the most basic goods and services. Soon enough, they find themselves without coal, candles, or soap; as a result of various mishaps, too, the Sandboys son is literally barefoot and Mr Sandboys is wearing rags. The family's resistance to the dubious civilization of the metropolis condemns them to near-savagery and destitution. Self-sufficiency is, then, an illusion. At best, the idea of self-sufficiency is the sign of a circumscribed mind; and Mayhew repeatedly suggests that the provincial Sandboys are in desperate need of education.²

Accordingly, when the family ultimately decide to go to London, much of the humour in the narrative is of an "innocents abroad" variety. (Mrs Sandboys' trip to a public bath and her disastrous struggle with the shower – a modern contraption completely unknown to her – is a good example.) Significantly, the greatest in the series of catastrophes that befall them result from their ineptitude in handling commercial transactions and

² Mayhew is much more unambivalently critical of consumerism in two slightly earlier novels he co-authored with his brother Augustus – see Dimitrova 2021.

commercial shows. Mrs Sandboys, for example, cannot resist a crafty flower-hawker's offer of a good bargain, giving him in exchange her husband's old trousers, which turn out to contain not only a sizable amount of money but also the couple's marriage certificate. As a result, Mr and Mrs Sandboys get impersonated by the hawker and his female associate; and, in some very unpleasant brushes with the law, are held accountable for the impostors' crimes and misdemeanours. In his turn, the Sandboys teenage son is so fascinated by a series of street shows that he follows the performers and ends up in one of London's seediest areas, where he is drugged and stripped. Here, it must be said, the narrator's tone is only partly that of amusement at provincial gullibility; sympathy and a genuine concern over the seamier sides of city commerce and spectacle – of which Mayhew's work on *London Labour and the London Poor* made him intimately aware – can also be clearly felt. In this respect too, then, the novel's message is ambiguous: provincial suspicion about the big city is narrow-minded and slightly absurd; the perils of city life are real enough and often grim.

These and similar experiences make up the malign side of the social education that, the opening chapters suggest, the Sandboys badly need. But the benign side of that education, promised by the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, never materializes. Though the narrative exposes the family to a multitude of city sights, it denies them access to the one most important show which London has to offer, and the one for which they have made the journey. As a result of a series of mishaps, the family's visit to the Crystal Palace is repeatedly deferred and only takes place at the very end of the last chapter. The reader has, of course, been waiting for this visit, curious to see what the Exhibition will look like through the eyes of the family, especially as the four characters are very different from each other in temperament and inclinations – a fact that promises a clash of perspectives at once instructive and entertaining. But when the Sandboys son and daughter finally get inside the Crystal Palace, this narrative event is presented in a markedly economical manner. The two paragraphs narrating the event give us no idea of what the characters actually see or how they respond to it. They focus, instead, on the daughter's clumsy courtship by another subsidiary character. Mrs Sandboys' visit to the Exhibition is reported even more cursorily: it is compressed to a mere "[she] had feasted her eyes on the banquet of the works of Industry of all nations" (Mayhew 1851: 241). As to Mr Sandboys, when he finally decides to make one last attempt at the Crystal Palace, he finds that the Exhibition has just closed down. After an earlier expectation that the family's visit to the Crystal Palace will mark the novel's climax, by this point the reader has already

come to suspect that the visit will never materialize, and has been anticipating a dramatic anticlimax. The hurried, sketchy report of the visits made by three of the family's members, however, feels like a sorry compromise. The novel concludes not with a bang, but a whimper.

If Mayhew thus robs his characters of their Great Exhibition, why does he do so? And what does he offer the reader instead?

The novel's middle chapters, which could have made up the narrative of the climactic visit, contain Mayhew's most extensive essayistic interlude, and the one which obscures his characters most effectively. The interlude is a eulogy to the Great Exhibition, marked by a profoundly ambivalent attitude to the producing classes. Though Mayhew praises the Exhibition for promoting "brotherly feeling" among all nations and classes, he perpetuates the distinction, and reinforces the hierarchy, between "men of mind" and "men of labour" (ibid.: 128, 129). If, like most writers on the Exhibition, he views the event as a celebration of the dignity of labour, he also presents that dignity not as an inherent property but as an accolade to be conferred from the outside – it is for the benevolent men of mind to "make gentlemen of our working men" (ibid.: 155). Likewise, while he acknowledges that the working men have superior power over the forces of nature, he also paradoxically believes that it is for the perspicacious men of mind to transform the stockbreeder into an "experimental physiologist," or to make the ploughman into an "artist" by instructing him in the "subtle laws and forces" involved in the cultivation of plants (ibid.: 131, 130).

Furthermore, Mayhew protests against the "sickly sentimentality" that marks much discourse on the labouring classes, and against the "angelizing or canonizing" of workers; but he resorts to similarly reductive stereotypes when he praises the English labourer's "simple sturdy honesty," or when he admires working-class visitors to the Exhibition for having "no air of display about them – no social falsity – all is the plain unvarnished truth" (ibid.: 154, 160). Besides idealizing the producing classes, Mayhew also exoticizes them – the shilling folk at the Crystal Palace, he says, make a "very picturesque" spectacle (ibid.: 159), and he proceeds to describe the clothing of the members of various trades with an ethnographer's eye for distinctive detail. Mayhew also falls into cliché in his treatment of the Sandboys family, whose rustic northernness he repeatedly emphasizes. Not only do the characters talk in their local dialect, but each of the novel's chapters is headed by an epigraph from a Northern ballad in even heavier dialect; and the most entertaining incident that takes place on the northerners' home turf – a disastrous pig-driving expedition – highlights the family's rusticity.

The peculiar middle-class blindness which leads Mayhew to believe the labouring classes need instruction from their social superiors if they are to refine their work into art is, perhaps, at its most striking in the following solemn pronouncement: “The Great Exhibition is a higher boon to labour than a general advance of wages. An increase of pay might have brought the working men a higher share of creature comforts, but high feeding, unfortunately, is not high thinking nor high feeling” (ibid.: 132). This expression of patronizing benevolence does not merely weaken the claims made for universal brotherhood, but, in its easy dismissal of “high feeding,” shows little understanding of the lives of the people the author supposedly champions. It thus runs counter to the depiction, in one of the novel’s early chapters, of life in a Manchester neighbourhood where a group of “grim, hollow-cheeked, and half-starved” handloom weavers “toil[...] away for a crust” (ibid.: 56). Mr Sandboys – whose Manchester detour on the way to London is the result of a narrative contrivance at least partly designed to expose the reader to such scenes – is quick to run away from this horror. When Mayhew makes his grand claim on high feeling and high feeding, he too seems to dismiss the scene he has constructed himself, choosing to reflect on the life of the working classes from within the enchanted luxurious space of the Crystal Palace.

The exigencies of serial publication, as Mayhew was writing his novel, were real enough, and so were the demands of the other projects he was working on. Pressed for time, he even recycled in the novel some of the material on the Exhibition he had already written for *The Edinburgh News and Literary Chronicle* (Fisher 2012: 11). But the paternalist attitudes articulated in the novel’s essayistic chapters suggest that the reason why the Sandboys do not quite make it to the Exhibition is not merely hurried, improvised writing. Though these simple folk are suited to generate humour of the uncouth-provincial-come-to-the-city variety, when it comes to the Great Exhibition itself, Mayhew appears to balk at the prospect of letting them loose in the Crystal Palace. The event seems too grand and momentous to entrust to the narrative vision of such flawed and limited characters. Were the Sandboys to be let inside the Palace, we might find them “munching” their thick sandwiches and looking at the exhibits “with their mouths agape,” like the real lower-class Exhibition-goers that Mayhew describes with condescending humour (Mayhew 1851: 160, 161). If it is for the genteel classes to confer value on labour and to determine the value of the Exhibition as a “huge academy for teaching the nobility of labour” (ibid.: 155), then it must be for them, too, to provide the true account of the event. For the fractured, jagged, heterogeneous perspective on the Exhibition

which the Sandboys family could offer, the narrator substitutes his own panoptic, polished, homogeneous account. Despite celebrating the Exhibition as a force of social cohesion, then, Mayhew himself practices narrative marginalization and exclusion. His narrative thus mirrors official Exhibition policies, which were marked by “residual distrust” for the working masses, whose participation in the event was encouraged only within certain carefully defined limits (Short 1966: 193 – 194).³

Even so, however, the polished vision of the Exhibition the novel offers does not remain quite unchallenged. Among the various shows the Sandboys are exposed to in London, the most striking is the old clothes exchange, where Mr Sandboys goes to retrieve the trousers that Mrs Sandboys has given to the flower-hawker. This large, bustling market is described at great length – again, Mayhew was drawing on his work on *London Labour and the London Poor* – and appears as the very obverse of the Crystal Palace. Its size and the scope of its activity are similarly impressive; the buyers and sellers make up a similarly picturesque multinational crowd; and the visitor’s physical senses are similarly overwhelmed. And just as the Great Exhibition is an unprecedented event, so is the exchange a place unique not only to London, but perhaps to “the entire world” (Mayhew 1851: 101). Instead of cutting-edge technology and luxury goods, however, the exchange deals in refuse; instead of the delicate perfume flowing from one of the Exhibition’s fountains, the exchange is permeated by a sour stench; and instead of their best finery, buyers and sellers alike wear their worst. The dazzling image of prosperity offered by the Great Exhibition is thus countered by an appalling image of privation; and the catalogue of luxury in the middle chapters is countered by a catalogue of rubbish and decay:

[A little farther away] was a woman done up in a coachman’s drab and many-caped box-coat, with a pair of men’s cloth boots on her feet, and her limp-looking straw-bonnet flattened down on her head, as if with repeated loads, while the ground near her was strewn with hareskins, some old and so stiff that they seemed frozen, and the fresher ones looking shiny and crimson as tinsel. Before [another seller] was a small mound of old cracked boots, dappled with specks of mildew – beside that one lay a hillock of washed-out light waistcoats, and yellow stays, and straw bonnets half in shreds. Farther on was a black-chinned and lantern-jawed bone-grubber, clad in dirty greasy rags, with his wallet emptied on the stones, and the bones and bits of old iron

³ On anxieties about workers’ involvement in the Exhibition and on workers’ limited representation in the Exhibition’s organization, see Short 1966; Miller 1995 (76 – 84); Morris 1970 (291 – 292, 295 – 296); Message, Johnston 2008 (36 – 37, 41 – 42).

and pieces of rags that he had gathered in his day's search, each sorted into different piles before him; and as he sat waiting anxiously for a purchaser, he chewed a piece of mouldy pie-crust, that he had picked up or had given him on his rounds...

(ibid.: 99)

The description of the old clothes exchange is divided from the description of the Crystal Palace by a single chapter, and casts a shadow that haunts the reader even among the most glittering sights of the Exhibition. Thus, even though the narrator does not trust his characters to reveal to the reader *their* Great Exhibition, he disturbs the vision of economic prosperity and social cohesion by juxtaposing it with a vision of privation and isolation. If the novel provides a feast, it also provides the ghost for the feast.

Mayhew's eclectic, heterogeneous novel is marked by inner conflict and tension, with one scene or narrative mode subverting another, with the fictional story sometimes confirming and sometimes contradicting the claims articulated in the essayistic chapters. Ideologically, the novel is a combination of deeply engrained middle-class bias and a dissatisfaction with certain middle-class attitudes. On balance, however, it seems fair to say that despite some qualms and reservations, Mayhew ultimately asserts the value of consumerism and the superiority of the consuming classes, whose mission it is to guide the producing classes and whose privilege it is to appreciate the products of their labour. Though published in the same year as *London Labour and the London Poor*, the novel thus already anticipates what one critic describes as Mayhew's later "betrayal" of the pressing questions underlying that work, and his move to a "more complacent" political standpoint (Douglas-Fairhurst, ed. 2010: xxxii – xxxiii). If, as the novel claims, the Great Exhibition is an academy, it is one designed above all for the education of the working classes; and Mayhew is happy to adopt the privileged role of educator.

REFERENCES

- Cantor 2017:** Cantor, G. Reporting the Great Exhibition. // *Journalism and the Periodical Press in Nineteenth-Century Britain*. Ed. Joanne Shattock. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, 182 – 200.
- Catalan 2017:** Catalan, Z. Literature and Architecture: The Window in Mid-Victorian Fiction. // *New Paradigms in English Studies: Language,*

- Linguistics, Literature and Culture in Higher Education*. Eds. Emilia Slavova et al. Sofia: Sofia University Press, 2017, 214 – 225.
- Dimitrova 2021:** Dimitrova, M. ‘For the Look of the Thing’: Middle-Class Consumerism in the Mayhew Brothers’ *Living for Appearances* and *The Greatest Plague of Life*. // *Любословие*, бр. 21, 2021, 74 – 91.
- Douglas-Fairhurst, ed. 2010:** Douglas-Fairhurst, R. *Henry Mayhew: London Labour and the London Poor: A Selected Edition*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Fisher 2012:** Fisher, N. The Great Exhibition of 1851: The Struggle to Describe the Indescribable. // *Endeavour*, Vol. 36, No. 1, March 2012, 6 – 13.
- Mathieson 2020:** Mathieson, C. Mobile Materiality: The Great Exhibition of 1851 and the Mobile-Material Relations of Henry Mayhew’s *1851: or, the Adventures of Mr and Mrs Sandboys*. // *Anticipatory Materialisms in Literature and Philosophy, 1790–1930*. Eds. Jo Carruthers et al. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020, 113 – 130.
- Mayhew 1851:** Mayhew, H. *1851: Or, The Adventures of Mr. and Mrs. Sandboys and Family, Who Came Up to London to ‘Enjoy Themselves,’ and to See the Great Exhibition*. London: David Bogue, 1851.
- Message, Johnston 2008:** Message, K., Johnston, E. The World within the City: The Great Exhibition, Race, Class and Social Reform. // *Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851*. Eds. Jeffrey A. Auerbach and Peter H. Hoffenberg. London and New York: Routledge, 2008, 27 – 46.
- Miller 1995:** Miller, A. H. *Novels Behind Glass: Commodity Culture and Victorian Narrative*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Morris 1970:** Leeds and the Crystal Palace: A Provincial-Metropolitan Link Bringing Education to Industrial Society. // *Victorian Studies*, Vol. 13, No. 3, March 1970, 283 – 300.
- Pearson 2001:** Thackeray and *Punch* at the Great Exhibition: Authority and Ambivalence in Verbal and Visual Caricatures. // *The Great Exhibition of 1851: New Interdisciplinary Essays*. Ed. Louise Purbrick. Manchester: Manchester University Press, 2001, 179 – 205.
- Prasch 2008:** Prasch, T. Eating the World: London in 1851. // *Victorian Literature and Culture*, Vol. 36, No. 2, September 2008, 587 – 602.
- Roddy et al. 2014:** Roddy, S., Strange, J-M., Taithe, B. Henry Mayhew at 200 – the ‘Other’ Victorian Bicentenary. // *Journal of Victorian Culture*, Vol. 19, No. 4, December 2014, 481 – 496.
- Short 1966:** Short, A. Workers under Glass in 1851. // *Victorian Studies*, Vol. 10, No. 2, December 1966, 193 – 202.

**“BARDELL V. PICKWICK”:
THE SIGNIFICANCE OF THE LEGAL SYSTEM
IN CHARLES DICKENS’ *THE PICKWICK PAPERS***

Efstratios Kyriakakis
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper is an introduction to the importance of the legal system in Dickens’ writing. Dickens’ early beginnings as a clerk at a law office and as a journalist reporting on civil law cases are very much intertwined with the everyday life in the courts of Victorian England. This makes it no surprise that the legal system is present in almost any novel by Dickens. In this paper I aim to establish a connection between the legal system and Dickens’ character and world-building. This will be done based on Dickens’ first novel *The Pickwick Papers*.

Key words: Dickens, identity, society, legal system, hermeneutics

The problem of culture, and in extension existence, is something that instigates curiosity not only in literature, but also in real life. Culture is not an item though its presence in everyone’s identity cannot be denied. It is a phenomenon as old as time and humanity has never ceased attempting to comprehend it as well as it could. Every author, consciously or not, faces this theme when creating his or her characters. One of those authors, undoubtedly, is Charles Dickens, noted for his meticulous character and world-building. In this paper the focus will be placed on the legal system and the effects it has on the author’s process of establishing a continuity of culture and character in his novels. For this reason, we will be examining Dickens’ first novel, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (also simply known as *The Pickwick Papers*), and more specifically the infamous court case of Bardell v. Pickwick. Even though it is definitely not the only time the legal system is mentioned in Dickens’ writing, it is rather interesting to see how he included it in his first novel, so that comparisons might be made with his later work. The other novels by Dickens just mentioned might include titles like *The Old Curiosity Shop*, where Nell

and her grandfather are forced by the legal system into poverty when the grandfather loses all his money in gambling. This situation is then exploited by the vicious Quilp, who takes possession of their home and renders Nell and her grandfather homeless. Or *Bleak House*, in which another famous court case in Dickens' writing appears with Jarndyce and Jarndyce, which concerns the fate of a large inheritance. The case has been going on for many years, so that legal costs have used up almost all the money of said inheritance, rendering the final verdict as pointless. Perhaps the only significant result of the case is the tragic death of Richard Carstone. Or *Hard Times*, in which Stephen Blackwell is virtually trapped in a marriage by the limitations of the legal system. He does not have enough money for a divorce and later on he is even wrongly accused of a crime he did not commit. And there is also Tom Grandgrind's trouble with the law. Or *Great Expectations*, in which Abel Magwitch's fate is an indirect result of the legal system. He committed a crime, but it is hinted that he received a longer sentence because of social-class. His fortune is then taken away, which leaves Pip in debt and almost arrested. All of these examples mentioned above prove that the inclusion of the legal system by Dickens was not a coincidence, but rather an unavoidable choice, and a more careful look at the "Bardell v. Pickwick" case will show us why. This connection between Dickens' life and his writing is also pointed out by Michael Allen in his short biography of Dickens: "A period of introspection developed as he started to write down an account of his life...but abandoned the project and wove much of the information into his new novel, *David Copperfield*, written in the first person and telling the early life of an author. Seventeen years later, in a preface to *Copperfield*, he wrote "Of all my books, I like this the best" (Allen 2008: 13). Although *David Copperfield* is specifically mentioned, it seems rational to apply this idea to all of his works.

Bardell v. Pickwick

The Pickwick Papers follows the adventures of some of the members of the eponymous Pickwick Club, named after its founder and the novel's protagonist, Samuel Pickwick. This character proved to be popular and a comedic hit for Dickens, as pointed out by David Parker in his examination of *The Pickwick Papers*: "We rejoice both in his silliness and in his cultural heroism" (Parker 2008: 300). Samuel Pickwick and his close friends and fellow Pickwickians, the name associated with the members of the club, Winkle, Snodgrass, and Tupman, travel the country and record their interesting adventures. This sets out the plot for the novel. These three

friends, however, will also play a significant part in our main focus, *Bardell v. Pickwick*. Another important character of the case is of course Mrs. Martha Bardell. She is a widow and the landlady of our protagonist Samuel Pickwick. This living arrangement depicts Dickens' comedic talent very clearly. By putting these two characters, who are of similar age and without a partner, together in the same house, Dickens practically forces some misunderstanding to occur. Due to them spending time together, Mrs. Bardell begins to have feelings for Mr. Pickwick. However, these feelings are not reciprocated. This situation then escalates when Mrs. Bardell falsely assumes that Mr. Pickwick proposed marriage to her:

‘Oh, you dear –’ said Mrs. Bardell... ‘Mercy upon me,’ said Mr. Pickwick, struggling violently, ‘I hear somebody coming up the stairs. Don’t, don’t, there’s a good creature, don’t.’ But entreaty and remonstrance were alike unavailing; for Mrs. Bardell had fainted in Mr. Pickwick’s arms; and before he could gain time to deposit her on a chair, Master Bardell entered the room, ushering in Mr. Tupman, Mr. Winkle, and Mr. Snodgrass.

(Dickens 2012: 152)

When Pickwick declines to marry Mrs. Bardell, the legal system and its effect become apparent in the novel. Mrs. Bardell is convinced by lawyers to take action in court for breach of promise of marriage. This leads to a suit which ends in Pickwick being falsely convicted. After his refusal to pay the fines he is sent to Fleet prison. Ironically, and most likely used as criticism of the legal system by Dickens, Mrs. Bardell ends up in the same prison because she is unable to pay for the legal expenses. This forces Pickwick to accept his fate and pay his fines in order to free Mrs. Bardell.

The Social Aspect of the Legal System

One way of gaining a better understanding of the significance of society, in this case in the form of the legal system, in connection with identity is to refer to hermeneutics since it establishes an historical-ethical connection between events and individuals. To elaborate more, Emmanuel Levinas suggests that everyone is “always enclosed within existence” and that there is “no escape” (Levinas 1999: 157). Surely consequences, which are part of “existence” as well, are also unavoidable. In this case the consequences we are talking about are Samuel Pickwick’s conviction and imprisonment. Despite us knowing that he is innocent, the fact that he is in prison makes the rest meaningless; even though he is not guilty, at that moment he is guilty in the eyes of history. In a similar manner, Paul Ricoeur’s work on personal and narrative identity in *Oneself as Another*

offers a basis for comprehending the influence of peripheral factors over our own being; it also helps us peruse the relation between time and existence as a fundamental feature of human becoming and of identity building.: “the person of whom we are speaking and the agent on whom the action depends have a history, are their own history” (Ricoeur 1990: 113). Ricoeur’s words thus suggest the ontological connection between time and personal identity (which is formed through history), actively involving society as a primary constituent of identity-development. Analogously, in *The Pact* Emmanuel Levinas not only confirms the inescapability of knowing time and the obligation of existence, but also produces the basic principles of society’s authority over identity with the statement of the “shared responsibility” and the inter-connection between human individuals through death: “each person feels simultaneously that he is related to humanity as a whole, and equally that he is alone and lost” (Levinas 1989: 212). Considering Levinas’ remark, the power of society in the formation of the self and identity is confirmed and explained at the same time. Hermeneutics, by virtue of these names and works, lays out the essential arguments of the patterns of identity building and their value, which constitute the theoretical skeleton of this research. Through Dickens’ works we can understand and assume that Dickens considered society as a whole – as an entity. That is why his narrative displays a connection between the characters – the plots demonstrate the characters as the entity called society. Dickens depicts members of society and their identities with realism, but he also does not ignore that they are connected by their mortality.

Even though Pickwick’s fate is not exactly the same, Dickens’ past should be mentioned here to establish a link between his writing and life: “Then, only two weeks after [Dickens’] start at Warren’s, his father was arrested for debt and confined to the Marshalsea Prison. It was a tearful, demeaning episode that forever left its mark and legacy in the mind, life, and books of Charles Dickens” (Allen 2008: 5). This observation by Michael Allen adds to the importance of the legal system in Dickens’ novels, since it connects Dickens’ personal life directly with his books.

With all this information, from the central role of the legal system in his first novel and its presence in the rest of his writing, one might argue that the legal system can be identified as a Dickensian Theme or Character. In other words, a fundamental building block of literature. This is also an argument by Jan-Melissa Schramm in her analysis of the connection between Dickens and the Law:

Dickens was not an historian of legal development as manifest in either institutional or conceptual terms. On many occasions, it suited his purposes as a satirist to reproduce a portrait of the law in all its unreformed excesses; on many occasions, he chose to denigrate and disparage the law in order to define for the mid-Victorian generation the heuristic power of fiction. So, too, his role as a dramatist required that he evoke the terror of procedures that were passing from regular usage – the brutality of the scaffold, and the clumsiness of detective processes based only upon superstition and rumor. Dickens documents for us many of these changes, yet he also retains an abiding interest in the primitive, atavistic superstitions that clustered around the sign of the scaffold.

(Schramm 2008: 277)

In other words, Schramm confirms that not only did Dickens use the legal system actively in his writing, but he also considered it an effective tool of literature. And to further cement this viewpoint one has only to read the following by David Parker: “But it is in the Fleet Prison that [Pickwick] learns most...In the jail, however, he becomes ever more silent and subdued. What he sees and hears refines his sympathies and enlarges his self-knowledge...And he discovers a capacity for compassion, too, unrelated to theory or principle” (Parker 2008: 304). Pickwick’s identity becomes intertwined with society through the legal system, demonstrating once again Dickens’ use of it as a narrative building block of identity.

Dickens and History

Up to this point Dickens’ writing has been discussed almost as a reflection of reality, meaning that the reader takes his writing as factual. This, of course, is never entirely accurate. Dickens, as any writer of fiction, has limits. However, it should be mentioned that Dickens’ writing has indeed been singled out multiple times by critics as representative of the Victorian era. For example, in his study of Victorian culture and literature in *Victorian Subjects*, J. Hillis Miller has described Dickens as “a perfect mirror reflecting reality as it is” (Miller 1990: 32). Nonetheless, there are some authors that have expressed criticism towards Dickens and his function as a “mirror” of Victorian society. One of the critics is Angus Wilson, who, in his analysis of the characters in Dickens’ novels, puts forward his concern about Dickens’ reliability as said “mirror” because of significant discrepancies between Dickens’ characters in his earlier and final works (cf. Wilson 2006: 85-86). This is a point that has been repeated by critics of Dickens many times and it could create some doubt in Dickens trustworthiness as a reflection of Victorian society. However, it is

my belief that one should perceive this discrepancy between Dickens' characters and novels as a natural aspect of society. Dickens and Victorian society during his earlier and later novels were different, so it seems only logical for Dickens to include this observation. This argument is supported by Robert L. Patten: "...Dickens's artistry has been reclaimed on many fronts, from the unmatched skill with which he structures sentences and prose rhythms to the profoundly observant and trenchant analyses of people and society he provides" (Patten 2006: 21). In other words, one could interpret this as understanding that Dickens' portrayal of Victorian society is thorough because he was able to depict these discrepancies. Another supporter of this idea is Catherine Waters, who singles Dickens out as an important Victorian figure in her study of Dickens and culture: "His fiction and journalism thus incorporate the times in which they were written in ways that go beyond the reflection of topical issues to reform culture, showing how the narratives we read produce the norms and values of our society, and shape the people we may become" (Waters 2006: 172). And, since we are discussing Dickens and society in a historical framework, one could also include the opinion of historian John Gardiner from his essay on Dickens and his connection to history: "Although [Dickens] made no claims to originality or authority as an historical commentator, his "uses" of history, and his adaptation of various models of historical writing to suit his novelistic purpose, make, I would argue, for a powerful and still too easily underrated intellectual achievement" (Gardiner 2008: 240). Taking all of this into consideration, Dickens' role as a "mirror" seems very much likely and acceptable. Dickens included Victorian society, in this case in the form of the legal system, in his writing after observing it first-hand and in this way gave us a platform to establish a connection between the legal system and identity.

Victorian Writers and the Legal System

It seems of importance to mention here that Dickens was not alone in his inclusion of the legal system in his writing, which is only logical. The Law is a vital part of society and as such cannot be ignored by any author. One could mention here *Vanity Fair* by William Makepeace Thackeray. In this novel the lives of Emmy Sedley and Becky Sharp are full of obstacles and limitations. Becky's husband is even imprisoned for debt, a fate all-too-common to Dickens, with his father having been in the same situation, and to Pickwick. Or *The Tenant of Wildfell Hall* by Anne Brontë, in which the inability of Helen to break free is caused by the legal system once again. A pattern that reminds us of Stephen Blackwell from *Hard Times*.

Or *The Woman in White* by Wilkie Collins, a friend of Dickens, in which Sir Percival Glyde abuses many aspects of the legal system to obtain riches and power at the expense of Laura Fairlie and Anne Catherick.

Considering all the above, one cannot deny that the legal system is an integrated feature of society, and thus, existence. This was recognized by Victorian authors, even though they were not the first or the last to do it. It seems only logical for the legal system to be included in fiction, and even more so by Dickens, whose childhood was so very much shaped by the very same system. That is why Dickens not only includes the legal system in his writing, but rather he uses it as an essential narrative tool or, in other words, influential building block of identity. Hence, it should be of utmost importance to highlight its inevitable presence not only in this novel, but in Dickens' writing in general and to some extent in Victorian literature as a whole.

REFERENCES

- Allen 2008:** Allen, M. *A Sketch of the Life. // A Companion to Charles Dickens*. Ed. D. Paroissien. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, 3 – 17.
- Dickens 2012:** Dickens, C. *The Pickwick Papers*. London: Arcturus Publishing Limited, 2012.
- Gardiner 2008:** Gardiner, J. *Dickens and the Uses of History. // A Companion to Charles Dickens*. Ed. D. Paroissien. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, 240 – 254.
- Levinas 1989:** Levinas, E. *The Pact. // The Levinas Reader*. Ed. Sean Hand. Oxford: Basil Blackwell, 1989, 211 – 226.
- Levinas 1999:** Levinas, E. *Alterity and Transcendence*. Trans. M. B. Smith. London: The Athlone Press, 1999.
- Miller 1990:** Miller, J. H. *Victorian Subjects*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Parker 2008:** Parker, D. *The Pickwick Papers. // A Companion to Charles Dickens*. Ed. David Paroissien. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, 297 – 307.
- Patten 2006:** Patten, R. L. *Publishing in parts. // Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*, Eds. John Bowen and Robert L. Patten. New York: Palgrave Macmillan, 2006, 11 – 47.
- Ricoeur 1994:** Ricoeur, P. *Oneself as Another*. Trans. K. Blamey. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Schramm 2008: Schramm, J. Dickens and the Law. // *A Companion to Charles Dickens*. Ed. D. Paroissien. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, 277 – 294.

Waters 2006: Waters, C. Reforming Culture. // *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*. Eds. John Bowen and Robert L. Patten. New York: Palgrave Macmillan, 2006, 155 – 175.

INTRALINGUAL TRANSLATION AND FRANKENSTEIN IN THE NINETEENTH-CENTURY BRITISH PRESS

Vitana Kostadinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

After the publication of Mary Shelley’s novel *Frankenstein* in 1818, the story took on a life of its own. People started comparing every-day occurrences in their lives to the fictional character. Initially it was about monsters and creators of monsters, and then other interpretations crept in: artistry, creativity, and scientific progress among others. This paper provides an overview of the development of the Frankenstein simile and metaphor in post-Romantic nineteenth-century Britain and treats the range of meanings as intralingual translations of the original story.

Key words: Frankenstein, Mary Shelley, simile, metaphor, translation

After the publication of Mary Shelley’s novel *Frankenstein* in 1818, the story took on a life of its own. Its popularity can be related to the subsequent stage adaptations that made Frankenstein a household name. As a result, people started comparing every-day occurrences in their lives to the fictional character and the parallels went hand in hand with new interpretations of him. This paper provides an overview of the development of the Frankenstein simile and the Frankenstein metaphor in post-Romantic nineteenth-century Britain. The examples come from usage in the newspapers, and the database I have drawn upon is *The British Newspaper Archive*. The first allusion to Frankenstein dates back to 1822 and is in the form of a simile, which sets the tone for the subsequent metaphorical transfer. Therefore, it seems pertinent for the purposes of this research to adopt the classical approach that considers a metaphor an elliptical simile. Here is a highlight of how the ancients saw the interdependence between the two categories:

A simile is also a metaphor; for there is little difference: when the poet says, “He rushed as a lion,” it is a simile, but “The lion rushed” [with lion referring to a man] would be metaphor; since both are brave, he used a

metaphor [i.e., a simile] and spoke of Achilles as a lion. . . . [Similes] should be brought in like metaphors; for they are metaphors, differing in the form of expression.

(Aristotle 2007: 205)

On the whole *metaphor* is a shorter form of *simile*, while there is this further difference, that in the latter we compare some object to the thing which we wish to describe, whereas in the former this object is actually substituted for the thing.

(Quintilian 1922)

Both Aristotle and Quintilian point to the similarities between the two tropes but I hasten to add that the former considers metaphors the larger category wherein similes are a subspecies, while the latter follows Cicero in seeing the simile as the general term (Addison 1993: 402). To what an extent the Frankenstein examples studied here may have theoretical implications for that centuries-old debate remains to be seen; however, they do confirm a chronological progression of Frankenstein similes into Frankenstein metaphors. The definition of a simile is less straight-forward than it may at first appear but I rely on Catherine Addison's, who "to a large extent agree[s] with McCall and define[s] the figure in terms of its form, as a stated comparison usually signalled by the tags 'like', 'as', or 'just as ... so' but sometimes only implying them or using variations, such as 'so have I seen' or 'if ... so'" (Addison 1993: 404). Such a definition accommodates ordinary comparisons and similes alike, so it may be helpful to take into account the following distinction:

The difference between a simile and an ordinary comparison, however, is that similes are predicative comparisons (in which the predicate describes the subject), and ordinary comparisons are symmetrical comparisons (in which the subject and the predicate are referentially independent). In the latter, but not in the former, the subject and the predicate can be intersubstituted without any consequential change of meaning.

(Bredin 1998: 67)

When it comes to metaphor, contemporary definitions vary widely depending on the school of thought. *The Oxford Companion to English Literature* renders it in a compact fashion along these lines: "**metaphor**, the transfer of a name or descriptive term to an object different from, but analogous to, that to which it is properly applicable" (Drabble, ed. 2000: 665). M.H. Abrams, on the other hand, explores the theories of metaphor at some length and explains that they evoke "an implicit comparison between two disparate things", according to the similarity view; that "a metaphor

works by bringing together the disparate ‘thoughts’ of the vehicle and tenor so as to effect a meaning that ‘is a resultant of their interaction’ and that cannot be duplicated by literal assertions of a similarity between the two elements”, according to the interaction view; that proponents of the pragmatic view would assert provocatively, “Metaphors ... mean what the words, in their most literal interpretation, mean, and nothing more”; or indeed “that the ordinary use of language is pervasively and indispensably metaphorical, and that metaphor persistently and profoundly structures the ways human beings perceive, what they know, and how they think” according to cognitivists (Abrams 1999: 155-157). Regardless of the modes of theorising, however, readers can recognise and understand metaphors perfectly well.

Given the range of examples covered, I would like to suggest that the evolution of the Frankenstein metaphor (including the transition from simile to metaphor) represents a series of intralingual translations over time. Intralingual translation is one of three types of translation recognised by Roman Jakobson, in this case, translation within the same language (Jakobson 1959: 233). Jakobson is not the first to identify the phenomenon: Schleiermacher precedes him in pointing out that we often translate for ourselves from our own language when the speaker “possesses a different frame of mind or feeling” (Lefevere, ed. 1992: 142). This interpretation of metaphor as translation is partly indebted to etymology. If we consider the entry for “metaphor” in the *Online Etymology Dictionary*, we come to the meaning of the original Greek word: “to carry over or across” (Harper 2001-2021), which is identical to the original meaning of “translate” in Latin, “to bear across, to carry over” (Harper 2001-2021). Still, the other part of it is the contemporary dictionary codification of “Frankenstein” that signifies a transposition has taken place: “used to talk about something that somebody creates or invents that goes out of control and becomes dangerous, often destroying the person who created it” (OALD 2022). Such a definition overturns the original dynamics of the story, in which Frankenstein is the Creator rather than the Creation. The meaning highlighted by the *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* is one of a broader range of meanings as fixed in the *Merriam-Webster Dictionary*:

Frankenstein

1a: the title character in Mary W. Shelley’s novel *Frankenstein* who creates a monster that ruins his life;

1b: a monster in the shape of a man especially in popularized versions of the Frankenstein story;

2: a monstrous creation, *especially*: a work or agency that ruins its originator.

(Merriam-Webster 2022)

Reinforced by dictionary definitions, monstrosity lives in the popular imagination as a Frankenstein equivalent, even though literary criticism has moved on with its interpretations of Mary Shelley's tale.

Newspaper publications are pertinent illustrations of widespread imagery and Frankenstein crossed from the fictional into the mundane back in 1822 when a Paris reporter made a political commentary on Russia:

...it is believed here, that Russia has submitted to an understanding with England, Austria, and France, that in the event of a war with the Porte, those three Powers should be the arbiters of the conduct of Russia – specifying the lengths to which she ought to go, and marking the bounds of her southern advances. This all sounds well; but if that Northern Colossus, like Frankenstein's monster, once begins its strides, will the man that sets it in motion be able to direct its steps?

(*Morning Chronicle* 1822: 3)

The most important characteristic of Frankenstein's Creature here is the horror it evokes. By 1823 Mary Shelley's publications are advertised in the papers as "by the author of *Frankenstein*" and, after the initial anonymity, her name is firmly associated with her novel. The success of the three-act stage play *Presumption; or, the Fate of Frankenstein* by Richard Brinsley Peake had everything to do with the ensuing popularity of Shelley's story, planting as it did the Creator and his Creation in people's imagination. Two major types of usage would dominate the nineteenth-century simile and metaphor and they are both related to monstrosity. On the one hand, there is Frankenstein as the Creator of monsters that turn against him. Here is an example from 1830. In the rubric "State of the Ministry and House of Commons" that discusses the politics of the day and draws upon various papers for its info, a commentary on petitions is made, wherein this parallel with Shelley's central characters comes up:

The national privilege – the right of petition, which in John Bull's vernacular means the right of complaint – is thus likely to be superseded by the very necessity it was intended to create: Frankenstein made a monster that threatened to devour him – so may this right of petition, insisted upon so pertinaciously by the people, at last overwhelm them.

(*Westmorland Gazette* 1830: 6)

On the other hand, there is the Creature Frankenstein, the popular reference of choice for the nameless “monster”. The practice was already well established in 1830 and here is an example from an overview of court cases, where the reporter narrates the story of a robber who cannot be convicted for lack of evidence and is advised to leave town as “no stone will be left unturned” to prove him guilty. The following sentence wraps up the report, “Whether or not this advice will have the effect of ridding his guilty parents of his odious presence we know not; at present they seem to be in a similar predicament to the manufacturer of Frankenstein – they have made the man but what the deuce are they to do with him” (*Exeter and Plymouth Gazette* 1830: 3). Leaving aside the striking assumption that the defendant is guilty even though there is no evidence, the reference picks up on interpreting the relationship between Creator and Creature as identical with that between parent and child. Certainly, this is directly related to responsibility – hence, the parents are deemed “guilty” in this publication: guilty of, presumably, their son’s transgressions. Before too long, literary discussions of the Frankenstein plot are going to turn to Victor’s responsibility for the crimes committed by his Creation.

Up to 1830 or thereabouts usage is still holding onto parallels and comparisons and we can locate similes rather than metaphors. In the 1830s the political parallels dominate the scene, even if there are other examples of usage in the criminal reports and in the outlines of an economy threatened by corporations. Another recurrent interpretation has to do with the fury of the monster, taking revenge on its Creator. Amongst those it comes as a surprise to see Frankenstein as the name of a ship: “The first Lieutenant Quin was for a long period employed in surveys with Captain Beaufort, the present hydrographer to the Admiralty, in the Frankenstein and other ships” (*English Chronicle and Whitehall Evening Post* 1830: 4). In the latter example, Frankenstein’s reputation is more likely aligned with scientific research and discoveries than with monstrosity. The same spirit of progress has informed the following report about “the Frankenstein school of anatomy”, even if the reporter’s attitude has taken a rather cynical turn,

We expect before they cease reforming mankind to see some extraordinary advances made in the Frankenstein school of anatomy. When our sons’ sons walk about the *Palais-Royal* they will doubtless behold an interesting assortment of artificial features displayed in the *Gallerie d’ Orleans* – growing specimens of thy virtues “Incomparable Oil Macassar!” on the heads of the marble statues, will solicit their

selection – and, for what we know, entire suits of intestines may be made to order at the shortest possible notice for cholera customers

(*Morning Post* 1837: 3).

In his sarcasm about the benefits of medical science, the journalist reproduces Swift's Juvenalian satire on scientific experiments in Part 3 of *Gulliver's Travels*. This example demonstrates leaving similes behind for the sake of the metaphor.

By 1849 the metaphor is in full swing. Here are a couple of examples to illustrate its multifaceted use. *The Sun* talks about a “female Frankenstein” that is “a real existent beautiful thing” – the note is dedicated to the supposed marriage of a contemporary celebrity, the opera singer Jenny Lind known as “the Swedish Nightingale”. The reference is reminiscent of Keats's “A thing of beauty is a joy forever” (*Endymion*, Book I) and seems at odds with the more familiar connotations of Frankenstein. Here Frankenstein is the creation “that our dearly beloved and much libelled Mrs. Gamp created for her own future torment” (*Sun* 1849: 5). This usage is new because of the feminine associations (both Creator and Creature are female), it brings up mystery and beauty rather than monstrosity, and it implies the Creator is to blame for punishing herself; last but not least, there is an anticipation of the postmodern mix of layers: the Creator is a fictional character (from Dickens's *Martin Chuzzlewit*) whereas the creation is a real-life artist, but reality itself is likened to fiction because Ms Jenny Lind is expected to become Mrs Harris, and fictional Mrs Harris is fictional Mrs Gamp's *alter ego*, as it were, “a phantom of Mrs Gamp's brain ... created for the express purpose of holding visionary dialogues with her on all manner of subjects, and invariably winding up with a compliment to the excellence of her nature”, says Dickens (1997: 393, Chapter 25). At the political end of the spectrum, the use of a “Frankenstein-democracy” in the *Morning Post* is loaded with attitudes towards the United States of America (*Morning Post* 1849: 2) that find their way across a number of publications and are still echoed a couple of months after this publication by the *Morning Herald*, discussing the “huge Frankenstein of the American republic” that “England by the conquest of Canada breathed the breath of life into” (*Morning Herald* 1849: 6). For the first time, it seems, Frankenstein is about component parts. The phrasing comes from George Warburton's *Conquest of Canada* (1849) reviewed in the *Morning Herald*. The diversification of meanings seems to support Lionel Wee's point that “the behaviour of metaphorically used proper names accords more with the class-inclusion model of

metaphor ... than with the correspondence model” (Wee 2006: 356). His distinction between the two models relies on whether the different strands of meaning are separable and independent of one another or whether they belong together in a package (Wee 2006: 362).

It is popular culture rather than the reading of books that establishes contemporary myths so I’ll briefly mention another stage adaptation here. The 1849 Christmas burlesque *Frankenstein; or, The Model Man* adds new meanings to the familiar concept. In it ideas about educating the monster come up and they echo Mary Wollstonecraft’s proposition that equality comes through education. The audience can hear that Frankenstein is responsible for the actions of his Creature. The comedy re-translates the metaphor – it humanises and domesticates the monster, “making him acceptable to the rest of the humans in the play”, according to a commentator (Sandner, ed. 2018). Arguably influenced by the interpretation on stage, in a speech addressed to some 800 people present, a John Pitcairn Trotter discussed the education programme of the Mechanics’ Institutes in such terms: “mere intellectual superiority was a sort of Frankenstein, with strong thews and sinews, but wanting benevolence to guide their exercise”; the speaker urged everyone to promote “a sound moral and intellectual education” rather than academic snobbery (*Dumfries and Galloway Standard* 1850: 1). While the strength of muscle brings to mind the monster, the intellectual superiority remains ambivalent: is it Victor’s or does it refer to the educated Creature in the burlesque?

Size matters with Frankenstein – Victor built his Creature out of bigger body parts to save time and effort. With the construction of the Great Western (in 1838), the size of railways turned into an engineering bone of contention – there was the rivalry between what was then called the narrow gauge (now standard at 4 feet 8 ½ inches) and Isambard Kingdom Brunel’s broad gauge (7 feet ¼ inches). In this context Brunel was called “a creator of railway Frankensteins” (*Morning Advertiser* 1850: 3). The locomotives were seen as monstrous with one of them at 60 tons with its tender (and others approximating 40) – the alarm was caused by the destruction of rails and the realisation that heavier rails were needed for the heavier engines. This, however, according to an 1850 reporter, did not stop the competition (Robert Stephenson and “all the engineers of his school”) from doing “their best to excel Mr. Brunel” (*Morning Advertiser* 1850: 3). Stability was at stake and it took a while to find out that the length of the engine was more important than its weight.

Every so often the monstrosity of capitalism is labelled Frankensteinian – here are a couple of examples that demonstrate the tendency: first comes an honorary mention of the “Frankenstein of Free-trade” in the context of export and the price of cotton wool (*Royal Cornwall Gazette* 1850: 5); then, editor George Reynolds presses for social reform, arguing in his newly founded weekly that “Competition is a monster which these Frankensteins of shopkeepers have themselves created and inspired with all its terrible vitality: and now it is pursuing them to devour them wholesale” (*Reynolds’s Newspaper* 1850: 1). A closely related usage has to do with Ireland – in 1843 the *Punch* printed Kenny Meadows’s cartoon “The Irish Frankenstein”, which vilified the peasantry and featured the growing importance of the repeal movement. The Irish famine was to follow in 1844-1845; the Corn Laws were repealed in 1846. But if these are examples of intersemiotic translation, an analyst discussed the Irish famine in 1850 calling “a starving, evicted, dying population, [...] the Frankenstein from which the landlords shrank with affright” (*Standard of Freedom* 1850: 9).

A radically different type of usage is the nickname “Frankenstein” associated with a composer of promenade waltzes (*Edinburgh Evening Courant* 1858: 2). In his case the name has become synonymous with imagination and creativity. Similarly positive is another reference that has to do with the reconstruction of the sewage system “after the manner of an inventive Frankenstein” (*Morning Advertiser* 1858: 4). Whether we are talking art or civil engineering, Frankenstein has become an emblem of resourcefulness and originality. Such translations of the metaphor are not dominant but they persist and are carried over, across borders and languages, into the twentieth and twenty-first centuries (cf. Kostadinova 2019).

All in all, the decades after the publication of *Frankenstein* provide a test case for how the everyday use of language is affected by the world of fiction and popular culture, how a proper name is reassigned for common usage, and how the original weight it carries is gradually shifted. Initially Frankenstein is used in the press to denote the creators of monsters and the monsters themselves, first by way of similes and then resorting to metaphors. Thus, monstrosity is the earliest intralingual translation of the fictional character into the language of English-speaking newspaper readers. Bit by bit new meanings were attached to Frankenstein and in the 1850s it acquired such translations as imagination and creativity. Despite the kaleidoscope of meanings, however, dictionary definitions remain restrictive and still recycle Frankensteinian monstrosity.

REFERENCES

- Abrams 1999:** Abrams, M.H. *Glossary of Literary Terms*. Boston: Heinl & Heinl (Thomson Learning), 1999.
- Addison 1993:** Addison, C. From literal to figurative: An introduction to the study of simile. // *College English*, 55, No.4, 1993. 402-419. <<https://doi.org/10.2307/378650>> (10.11.2021).
- Aristotle 2007:** Aristotle. *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Bredin 1998:** Bredin, H. Comparisons and similes. // *Lingua*. Volume 105, No 1–2, June 1998, 67-78.
- Dickens 1997:** Dickens, C. *Martin Chuzzlewit*. London: Wordsworth Classics, 1997.
- Drabble 2000:** Drabble, M. (ed.) *The Oxford Companion to English Literature*. Sixth edition. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Dumfries and Galloway Standard 1850:** *Dumfries and Galloway Standard*, Wednesday, 06 February 1850. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Edinburgh Evening Courant 1858:** *Edinburgh Evening Courant*, Thursday, 18 March 1858. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- English Chronicle and Whitehall Evening Post 1830:** *English Chronicle and Whitehall Evening Post*, Tuesday, 07 September 1830. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Exeter and Plymouth Gazette 1830:** *Exeter and Plymouth Gazette*, Saturday, 28 August 1830. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Harper 2001-2021:** Harper, D. *Online Etymology Dictionary*, 2001-2021. <<https://www.etymonline.com/>> (10.11.2021).
- Jakobson 1959:** Jakobson, R. On Linguistic Aspects of Translation. *On Translation*. Ed. Reuben A. Brower. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959. 232-239.
- Kostadinova 2019:** Костадинова, В. Франкенщайн – транснационално и надлитературно явление. *Билингвизъм, транснационални явления и транснационални перспективи. Годишник на АКСЛит*, том 8, 2019. [Kostadinova, V. Frankenstein – transnatsionalno i nadliteraturno yavlenie. *Bilingvisam, transnatsionalni yavleniya i transnatsionalni perspektivi. Godishnik na AKSLit*, t.8, 2019.] <<https://calic.balkansbg.eu/>>

- conferens/bilingualism/126-frankenstein-as-a-transnational-cultural-phenomenon.html> (10.11.2021).
- Lefevere 1992:** Lefevere, A. (ed.). *Translation, History, Culture: A Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1992.
- Meadows 1843:** Meadows, Kenny. The Irish Frankenstein. // *The Punch*. July-Dec 1843, p. 199. *The Punch Project*. <<http://punchproject.blogspot.com/2009/11/july-dec-1843-irish-frankenstein.html>> (10.11.2021).
- Merriam-Webster 2022:** *Merriam-Webster Dictionary*, 2022. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Frankenstein>> (10.11.2021).
- Morning Advertiser 1850:** *Morning Advertiser*, Monday, 05 August 1850. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Morning Advertiser 1858:** *Morning Advertiser*, Thursday, 19 August 1858. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Morning Chronicle 1822:** *Morning Chronicle*, Friday, 17 May 1822. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Morning Herald 1849:** *Morning Herald* (London), Monday, 06 August 1849. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Morning Post 1837:** *Morning Post*, Saturday, 26 August 1837. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Morning Post 1849:** *Morning Post*, Wednesday, 30 May 1849. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Reynolds's Newspaper 1850:** *Reynolds's Newspaper*, Sunday, 20 October 1850. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- Royal Cornwall Gazette 1850:** *Royal Cornwall Gazette*, Friday, 25 January 1850. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).
- OALD 2022:** *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford University press, 2022. <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/frankenstein?q=frankenstein>>
- Sandner 2018:** Sandner, David (ed.) *The Frankenstein Meme*. California State University, Fullerton, 2018. <<https://frankensteinmeme.com/the->

frankenstein-meme-database-2/entries/frankenstein-or-the-model-man/>
(10.11.2021).

Standard of Freedom 1850: *Standard of Freedom*, Saturday, 21 December 1850. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).

Sun 1849: *Sun* (London), Thursday, 22 February 1849. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).

Quintilian 1922: Quintilian, *Institutio Oratoria*, Book 8, Ed. Harold Edgeworth Butler. With an English translation. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1922. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0066%3Abook%3D8%3Achapter%3D6>> (10.11.2021).

Wee 2006: Wee, Lionel. Proper Names and the Theory of Metaphor. // *Journal of Linguistics*. Vol. 42, no. 2, Cambridge University Press, 2006. 355–371. <<http://www.jstor.org/stable/4176987>>. (10.11.2021).

Westmorland Gazette 1830: *Westmorland Gazette*, Saturday, 19 June 1830. *The British Newspaper Archive*. <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>> (10.11.2021).

CONTEMPORARY VISIONS OF LOVE IN JACQUELINE WOODSON'S *RED AT THE BONE*

Bozhidara Boneva-Kamenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Jacqueline Woodson's latest novel, *Red at the Bone*, unveils pressing issues concerning the contemporary African American experience. Through sixteen-year-old Melody's coming-of-age party, the author meditates on themes such as teenage pregnancy, sexuality, queerness, urban life, familial relations, class division, history, and education. Woodson's mastery in constructing the narrative situates the story at the border of prose and poetry; thus, the immediacy of the problems transgresses the limitation of genre. The current paper shall attempt to investigate the various manifestations of love that affect the characters' personal growth, their agency and motivations in the new century.

Key words: contemporary African American literature, coming of age, black sexuality, family relations, gender, race

Since its influential Renaissance in the 1970s, the black female literary tradition has continued to evolve. Writers uncompromisingly still thread unfamiliar grounds in their exploration of black subjectivity and being. Jacqueline Woodson, who only recently dove into the depths of adult fiction, has consistently published novels for younger readers since the 1990s. Her voice has become emblematic for many in the community due to its unapologetic explication of queerness¹ – especially during the coming-of-age period when the child can either be the one who experiences it or the one made aware of it – and diversity in terms of identity categories such as class, race, age, gender, ethnicity, and sexuality. Even though she has tirelessly published well-crafted works, she still does not occupy a concrete place in the African American literary tradition

¹ See Kunze, Peter C., "Jacqueline Woodson and Queer Black Fiction for Young Adults." *Palimpsest: A Journal on Women, Gender, and the Black International State*, vol. 4, no. 1, 2015, pp. 72-89.

mostly due to the fact that she has predominantly focused her efforts on works for younger readers. Thus, the current paper is not only a specified examination of a given topic in her latest book, but also an attempt to expand the critical field surrounding her works and persona. *Red at the Bone* (2020), her latest novel, uses a coming-of-age party as a framing device to narrate the story of an (un)fortunate teenage pregnancy and the ripples it creates in time in the lives of all the characters. Woodson lends each chapter the voice of a different character – a method that allows her to combine a variety of problematic issues without them becoming overbearing and/or superficial in the span of about 200 pages. The current paper shall focus on the way the multifaceted array of romantic and familial relationships in Woodson's novel uncover love's potential as a powerful force that could lead to female agency, subjectivity and resistance or deter it. Love shall be the nucleus around which other aspects intersect.

Let us first look at the some of the important ties between a parent and a child. Melody, the young girl around whose birth the whole story revolves, has an interesting relationship with her parents, Iris and Aubrey. When she is quite young, Iris decides to pursue her education further and leaves Aubrey to care for Melody. Black fathers have generally attracted negative qualifications throughout history. In demographic studies, they have been described to a big extent as absent, economically unstable and incapable of fostering enduring relations. This widespread perception of them, which is mostly based on impersonal statistics, has eclipsed all other possible discourses. There has been a growing interest in the last 20 years to present a fuller and more nuanced understanding of father figures. Critics, primarily, have argued that the father is not only the biological procreator but also a male figure in the community that enacts such a role. Connor and White have appropriated the term *social fatherhood* to explain this phenomenon. They suggest: "as a more inclusive term, social fatherhood encompasses biological fathers, but also extends to men who are not biological fathers who provide a significant degree of nurturance, moral and ethical guidance, companionship, emotional support, and financial responsibility in the lives of children" (Connor and White 2006: 6). Social fatherhood then seems to be a male version of *othermothering*² – both are remnants of old African traditions, which elevate the importance of the community. The community as a whole is responsible for the growth and survival of the individual. In Melody's case, Po'Boy, her grandfather, is in the role of a social father.

² See James, Stanlie. "Mothering: A Possible Black Feminist Link to Social Transformations." *Theorizing Black Feminisms: The Visionary Pragmatism of Black Women*. Ed. St. James and A. Busia. London: Routledge, 1993. 44-54.

After his initial reluctance to accept that his daughter's life has been changed irrevocably, he becomes affectionate toward Melody and guides her on her path to maturity. He reminisces: "it wasn't about a growth spurt. That was you already inside her. Now look, you got your granddaddy crying again. Got this old man as misty-eyed as the day I first walked into that hospital room and saw your half-open eyes slide over to me" (Woodson 2020: 51). The immediate connection he feels toward the baby gives him strength to overcome the shame and failed ambitions he had for his daughter. Love then becomes a regenerative power for the family that helps them survive the breach of normalcy and rear a child fully equipped for the mature world. It is telling that the author chooses to unveil more details about the grandfather-granddaughter relationship than the one with the grandmother. As opposed to the ones expressed in some of the women's works from the previous generation, Woodson's world is not divided conceptually into villains and heroes according to gender.

A more conspicuous revision can be found in Aubrey's characterization. He leaves behind his individual desires to take care of Melody willfully and without regret. In the course of the years, they become really close and share interests and secrets. On the day of the party, while she looks around her room, she says:

My father and I went because Wu-Tang was opening. I was twelve then and the two of us yelled and rapped and cheered so hard, we both stayed home the next day drinking lemon-honey tea to nurse our sore throats. The poster was professionally framed—the red letters against a gray matte, the oversize black frame picking up the muted colors of the black-and-white photograph. Beside it, another poster. If someone said choose between your mom and dad, I wouldn't need to blink. Wouldn't stutter. I'd run like a little kid and jump into my daddy's arms.

(Woodson 2020: 5-6)

Music is the interest that appears to act as a connecting tissue between Melody and Aubrey. The way she explains, how they had uninhibited fun at the concert can even be said to sound closer to an adventure between best friends rather than a parent-child outing. It shows the depths of their bond which is not only biological but also supplanted with shared experience and interests. The great detail in which the framing of the poster is presented speaks of a cherished memory, which is immortalized on her wall for years to come. As a whole, this relationship has taken its time to evolve, which is not something that can be achieved through intermittent visits and meetings. She ends her ruminations by finally full-heartedly stating where her allegiances lie – in her "daddy's arms".

Aubrey shares a similar attachment to his daughter. When she is to descend the steps for her party, he thinks: “But what is the father of the child supposed to do with *his* hands? His big open hands. Where were they supposed to go when all they wanted was to reach out for this child, hug her, hide her from the world? [...] This child he made and raised and loved. God, how he loved every single cell dividing” (Woodson 2020: 22-23). The hands of the father are a prominent symbol for both of them. They signify the physical and emotional care he has provided her with over the years. His job required their constant use and physical strength. His love issues from these caring hands. Now he is no longer able to find their purpose when Melody does not need protection and upbringing; this exemplifies the loss of a connection between a symbol and its original meaning. As a conclusion of their overview of black fatherhood, Connor and White write that “data clearly suggest that African American men in fathering roles love, care for, and desire interaction with their children” (Connor and White 2006: 15). Through a fictional example, born out of her experience, Woodson proves the validity of such research and the fact that father love is essential in the upbringing of healthy individuals unafraid of the world and its discriminative practices.

Iris’s characterization as a mother figure and her relationship with her daughter might be considered quite controversial by many. Iris decides to leave off her early life behind and recreate herself as a young university student. She is unsure of the resonance of her action, “She had outgrown Brooklyn and Aubrey and even Melody. Was that cruel?” (Woodson 2020: 101). No one is qualified to answer her. As we would later see, this transformative process is not as successful as she would have wished. After initial longing and search for the never-present mother, Melody becomes somehow detached from her. She explains: “Me so in love with her that as a small child, I cried whenever my father put his arms around her. Said, *She’s mine*, and cried harder when they laughed” (Woodson 2020: 15-16). The child is hungry for the mother and what she can supply it with; it is a very egotistical and primal need. Melody’s hunger does not affect Iris physically but she is confronted by it and to an extent marked by it on a psychological level. It is at this point that she realizes the consequences of what has happened. When she gives birth and sees the baby, she thinks: “The baby’s eyes carried everything in them—they were almond shaped like her own, but for the few minutes they remained open, she could see that they were already a deep brown strangely flecked with green. The eyes were too beautiful. Too hungry” (Woodson 2020: 133). The eyes that open toward Iris are full of wonders and a completely new world. She is aware

of their beauty and need, which are aimed at her. Conflicting emotions swerve in her mind and heart and make her realize that the child is more than she expected. Sara Ruddick writes: “Maternal practices begin in love, a love which for most mothers is intense, confusing, ambivalent, and poignantly sweet as any they will experience” (Ruddick 1980: 344). For Ruddick maternity is obviously not a straightforward process; though, it is strongly bound to love, the feeling is sometimes incomprehensible and perplexing. From the given excerpt, it becomes clear that Iris is enticed by her child in whom she sees bits of herself, but she is further unprepared for what motherhood would require of her – part of her selfhood. There is no doubt that she loves her daughter, although it remains questionable whether she is prepared to surrender the whole of her identity to Melody. Self-love and love-for-the-other enter into a conflict.

In later years, Melody grows distant from Iris and considers their closeness a long-forgotten memory that lingers idly in the past. She says, “Maybe all over the world there were daughters who knew their mothers as young girls and old women, inside and out, deep. I wasn’t one of them. Even when I was a baby, my memory of her is being only halfway here” (Woodson 2020: 11). The past is also vague as an experience because Melody, to an extent, superimposes on it the years she has spent apart from her mother as proof that she was not really there from the beginning. Nonetheless, her words shows pain at the partial loss of her mother and a touch of longing for what *normal* children experience with a present mother figure. Most of all, Melody is looking for affection and support similar to the accumulation of moments spent together with Aubrey and impossible to replicate in a day or a year. Gillian Alban suggests that “the daughter’s journey from loving intimacy with her mother to maturity and independence may cause her to dislike her mother, even while the mother remains or retains a significant influence over her daughter into adult life” (Alban 2017: 116). During Melody’s coming of age, the initial close bond with Iris after the birth is followed by a dislike for the mother due to a certain lack – be it lack of time together, or of affection or of shared pain. We can agree with Alban that even though there might be dislike or resentment, the mother continues to influence the daughter’s life. Melody’s search for mother love that is fused with resentment has affected her self-expression and life decisions. When talking to Malcolm about possible relationships she is quite unsure whether there is something in store for her in the love department (Woodson 2020: 174). Simply said, the fact that her search for love has been constant since childhood makes her imagine her future relationships progressing in the same manner – she is unsure of her

worth and the fact that she might have been unwanted at birth plagues her. As the examination so far reveals, love between a parent and a child is never easy and has a great impact on the identity of both participants. What Woodson has achieved here is a subversion of the expectations for a doting mother and absent father.

The second essential aspect to the subjectivities of the characters is the existence of romantic love. Our focus in this examination shall be on the relationships Iris is involved in, as they appear to be the most pronounced and significant for the rest of the characters in the novel. Iris and Aubrey seem to be the core of the narrative. Even though, in many ways, Melody's coming-of-age party provides structure and the needed incentive for a retrospective, her parents' bond is actually the one that binds families, times and spaces. Iris is aware from the beginning that Aubrey is not somebody to whom she can completely surrender herself. In her own words: "She couldn't see a future with someone who only knew margarine. [...] She didn't love Aubrey enough to walk through the rest of her life with him. But she loved him enough to carry a part of him inside her, nourish it, love it, and see what it became" (Woodson 2020: 41-2). Margarine is symbolic of Aubrey's lower standing in the class system. Iris thinks that she is destined for greater things rather than an ordinary man with simple ambitions and relatively stable working-class future ahead of him. She further adds that she is prepared to allow him to possess a part of her self but never the full extent of it. Melody, then, is the only thing he can hope for out of this relationship. Early on in her mind's eye, she has silently decided to pursue her own goals. It is interesting, though, that she manages to assign a certain value to love, which begs the questions: What amount should love be to make a person stay? Later in the book, Iris recounts her affairs before Aubrey and shares that he was one of many that passed through her bed and life. "I learned quickly not to love them, to love the feeling of them inside me, the taste of their mouths, the way they held me. But nothing more" (Woodson 2020: 190). Her explanation suggests that men in her life transformed into an escape that supplied her with pleasure – they were never meant to attract a permanent status. How she views Aubrey, then, is not an isolated occasion. It is part of her identity and worldview. Bethea and Allen note that after surviving multiple oppressions African American "women are often reluctant to let men in fully"; their constant need to be strong and independent may make them also "reluctant to demonstrate vulnerability and reliance on a partner" (Bethea, Allen 2013: 30). Iris learns at an early age from the stories her mother tells her of her grandmother, who survived the events in Tulsa at

the beginning of the century, that survival is deeply rooted in individual strength. She even names Melody after her grandmother as a sign of tribute and re-memory. Thus, there may be some truth in the critical reasoning that attributes unwillingness to commit to a partner to the complicated history of black women. One way or another, Iris's love is not enough to sustain her newfound family and her flight for Oberlin might be the better choice if she was never going to be completely present anyway.

Aubrey, on the other hand, harbors more intense feelings for Iris. In his own words, "the thought of a world where he wasn't able to love her scared him" (Woodson 2020: 64). The world around him loses its contours if Iris is not there to paint its edges. He is willing to do the impossible to be with her, his first and only love as the book suggests. He does not have a comparable amount of sexual experience and the way he respects her is very much a consequence of his upbringing. His mother, CathyMarie, teaches him from an early age to stand his ground and be an honorable person. The close connection he shares with his mother reproduces itself in his romantic life. The lack of a father figure can also explain his need to love somebody and to give himself over completely to another person as he has searched from childhood for this imaginary recipient of affection – a journey that is accompanied by his growing uneasiness and resentment when the father figure proves impossible to find. After falling passionately in love with Iris, he finally reaches the conclusion that love and the search for it are intimately linked to pain. "*I love you*, he whispered into her ear as they lay side by side on her bed. *I love you so much, Iris*. Because maybe this was what love felt like—a constant ache, an endless need" (Woodson 2020: 65). Aubrey's desire is fueled by the pain he endures; pain, which is due to his ever-present need for somebody to return his feelings. Loving somebody, thus, becomes another aspect of his identity – first his mother, then Iris and finally Melody. Elaine Baruch in her extensive exploration of love in fiction throughout the centuries in agreement with Freud argues that "romantic love thrives on impediments, inhibitions of the sexual drive, longings—not necessarily sexual—that aren't satisfied" (Baruch 1991: 247). In other words, romantic love needs tribulations to exist and thrive. Aubrey's unrequited love does not lessen his needs but heightens them. His fixation on Iris may be said to be so intransigent not only because they have a child together but also because she remains the unattainable romantic ideal that is so close yet so far away at the same time. While Iris refuses to commit to a relationship, Aubrey is eager to be part of one.

In Oberlin, Iris experiences another type of longing and devotion. During a literature class, she grabs the attention of a spirited young woman

by the name of Jam. A discussion of Raymond Carver leads gradually to a secret intense relationship between the two women. Being with another woman is an unfamiliar territory for Iris; she is filled with conflicting emotions and an urges. “Iris leaned closer and inhaled her hair. The locks smelled like vinegar and heat. But there was lavender too. She pressed her nose into them, wondering if the smell of Jam’s hair would stay with her forever. Maybe this was love—wanting someone with all the senses” (Woodson 2020: 160). This time around, the other’s body is not only an object capable of providing sexual satisfaction, but also an entity invoking perceptual delight. Iris traces and retraces Jam’s hair and flesh in search of an answer to the question: Is that it? Is this what real love feels like? She comes to the conclusion that love is the desire to possess with all of one’s senses. Writing about queer desire in such detail is not a very common practice in African American literature mostly due to the history of harmful stereotypes about black female sexuality and the expectations of heteronormativity. According to Tapati Bharadwaj,

The usual scholarship on lesbianism tends to focus on the differences between black lesbian sexualities and white sexualities, without acknowledging that black lesbians share a history with other black women. Doing so defines black lesbians as outsiders within the black community, which is why many black women are wary of identifying themselves as homosexuals or writing about queer desires.

(Bharadwaj 2006: 785-6)

The number of black women writing about queer desire has not increased significantly nowadays. Woodson is one of the select few who openly introduce the experience in their works. What is striking about her writing on this topic is how overt her descriptions are. There are past examples of books by black women writers that touch on lesbianism but in most cases it takes place behind closed doors and the actual need for the other’s body is mostly spiritual in nature. The lack of awareness and acceptability of such relationships leads to the wariness that Bharadwaj suggest. Iris feels the same reluctance to carry out her relationship in public. “There was so much power in the not-telling, Iris thought. It terrified her that they’d be found out, that this feeling, this none-ending wanting, would be brought to an end by anyone” (Woodson 2020: 161). She is afraid that everything will be ruined if people found out because they would not be tolerant. To keep it hidden for her is to be powerful. This is her way of showing agency and taking control over her private life. Eventually, everything comes to an abrupt end when Jam finds out Iris has another secret family. Silence about

the past can only get Iris so far. As Regina Porter suggests, “The reality dawns on Iris that her two lives will never blend, and she goes on to pour herself into her education and career” (Porter 2020: n.p.). Past and present are unable to coexist together. Iris’s reinvention in college is ultimately unsuccessful because her past remains unresolved and ever-present. Social expectations and norms present during Iris’s upbringing impede her expression of love and fulfillment.

Jacqueline Woodson’s work *Red at the Bone* is an example of a contemporary novel that manages to honor the long-standing tradition it emerges from as well as to implement modern anxieties and troubles. All characters search for a sense of meaning and loving relationships. Melody’s memorable coming-of-age party inspires retrospection and reevaluation of a past marked by a life-altering teenage pregnancy. The predominant focus in this examination was on the aspects of parent-child and romantic relationships – their ability to sustain or cancel love as a force that defines a person’s identity. A child’s feelings for and dependence on a parent have an effect on their future choices and romantic ties. The inversion of the typical stereotypes concerning the black family reveals a new side of the identity of the parent. Love in romantic relationships, on the other hand, is subjected to a process of attributing quality and quantity. The depths Woodson plunges into in the span of 200 pages are profound; she manages to give a voice to a diverse cast of characters each with own desires and past traumas.

REFERENCES

- Alban 2017:** Alban, G. *The Medusa Gaze in Contemporary Women’s Fiction: Petrifying, Maternal and Redemptive*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- Baruch 1991:** Baruch, E. *Women, Love, and Power: Literary and Psychoanalytic Perspectives*. NY: NY UP, 1991.
- Bethea, Allen 2013:** Bethea, Sh., Allen, T. Past and Present Societal Influences on African American Couples That Impact Love and Intimacy. // *Love, Intimacy, and the African American Couple*. Ed. K. M. Helm and J. Carlson. New York: Routledge, 2013, 20 – 59.
- Bharadwaj 2006:** Bharadwaj, T. Sexuality. // *Writing African American Women: An Encyclopedia of Literature by and about Women of Color*. Ed. E. Beaulieu. Westport: Greenwood Press, 2006, 782 – 786.
- Connor, White 2006:** Connor, M., White J. Fatherhood in Contemporary Black America: Invisible but Present. // *Black Fathers: An Invisible*

Presence in America. Ed. M. Connor and J. White. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 2006, 3 – 16.

Porter 2020: Porter, R. Heartbreak and Joy. Rev. of *Red at the Bone*, by Jacqueline Woodson. // The Guardian. 15 Feb. 2020, <<https://www.theguardian.com/books/2020/feb/15/red-at-thebone-by-jacqueline-woodson-review>> (5 Nov. 2021).

Ruddick 1980: Ruddick, S. Maternal Thinking. // *Feminist Studies*, 1980, № 6.2, 342 – 367.

Woodson 2020: Woodson, J. *Red at the Bone*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2020.

IDENTITY AND EXISTENTIAL LONELINESS IN JONATHAN FRANZEN'S *THE CORRECTIONS*

Daniel Kamenov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In *The Corrections*, Jonathan Franzen introduces the reader to the Lamberts: a dysfunctional family of highly individualistic characters whose goals and ideas never intersect. Throughout the course of the novel, the elderly parents and their three grown-up children further degrade their relationships – both within the family and even with reality. They are utterly, self-consciously alone and incapable of creating a stable connection to one another or with anybody else. In the current paper, I shall try to explain their inability to connect to others by using their intrinsic loneliness as a starting point and the manner in which it helps in forming their identity.

Key words: existential loneliness, identity, Jonathan Franzen, Charles Taylor, existentialism

In 2001, after two critically-acclaimed but commercially unsuccessful novels, Jonathan Franzen published *The Corrections* (2001) and became one of the most widely read authors in the US as he managed to capture the Zeitgeist of Americans in a postmodern era. The novel is about an American family and the breakdown of communication between its members. Each of these characters lives a life of accentuated existential loneliness which ultimately plays a key role in the forming of their selves and identity. Here I argue that they cannot share thoughts because their understanding of their own loneliness makes them unable to. This way they end up in a cyclical state where they need to be alone because only they understand themselves, and at the same time feel they are being punished for doing so. This article aims to show how their existential loneliness becomes a source of their identity. I believe such research would also reveal many (still existing) problems of the American family and individuals at the beginning of the 21st century and onward.

In a very crude sense, to exist, or “to be” means “to be alone”. As the Bulgarian philosopher Georgi Fotev puts it, “The birth and death of every human being of flesh and blood is unique, just as existence is unique¹” (Fotev 2017: 1). It is easy to mistake loneliness with being apart from society, but that is merely social loneliness. The existential loneliness is one of the insurmountable boundaries that come from the Self, which in many ways is impossible to share with the existential Other. The genesis of self-awareness of this state is a simple expression: “I am not you.” As Fotev writes, this realization creates “existential, physical, psychological, and social distances” (*Ibid.*).

Loneliness can directly be associated with the uniqueness of every single human being. We are separate not only in a physical sense, but also in the environment, character, community, and, not in the bit least, experience. If we take John Locke’s empiricist stance from *An Essay Concerning Human Understanding* (1689) that ideas and, eventually, the Self are formed by our experience, then each human being is uniquely separate from the rest as none can have the exact same experience as another. And even if we allow this hypothetical possibility that experiences can be shared, then, as David Foster Wallace—an author who, according to Franzen, has “died, essentially, of loneliness” (qtd. in Weinstein 2016: 18)—writes, “[t]he exact same experience can mean two completely different things to two different people, given those people’s two different belief templates and two different ways of constructing meaning from experience” (Wallace 2009: 8). In that sense, possessing a Self means that your perception varies because one situates oneself as the center of one’s own experience. This is a borderline solipsistic state, but is one we cannot escape from. Wallace continues,

Everything in my own immediate experience supports my deep belief that I am the absolute center of the universe, the realest, most vivid and important person in existence. We rarely think about this sort of natural, basic self-centeredness, because it’s so socially repulsive, but [...] [i]t is our default setting, hardwired into our boards at birth. Think about it: There is no experience you’ve had that you were not at the absolute center of.

(Wallace 2009: 8)

Thus, this brings the argument to a full circle—back to Fotev’s suggestion that people’s mode of being is one of separation, because they can never leave this “center” of their own reality. The loneliness that comes out of that reality is a constant part of the human consciousness, whether it is

¹ The translation is done by the author of the article.

perceived or not. Ultimately, all these reflections about loneliness can be succinctly summarized by Emmanuel Levinas's words: "I am all alone. [...] One can exchange everything between beings except existing. In this sense, to be is to be isolated by existing" (Levinas 1987: 42).

Another problem that Franzen's *The Corrections* encounters is that of identity. It begins with a simple question: Who am I? The problem of answering it is one of self-awareness. Here is where one of the differences between Self and identity lies. While the Self is an existential matter of who you are, identity is *knowing* and *thinking about* who you are. In many ways, identity is a social construct, the face one presents to the outside world, backed up by its "moral or spiritual commitment, belonging to a nation or tradition, a following to what is Good" (Taylor 2001: 27). Charles Taylor, one of the main researchers of modern identity, identifies it as a frame: to be is "to know where you stand" on any given subject—what is "good, or admirable, or of value". It is "the horizon within which I am capable of taking a stand" (*Ibid.*). In other words, one's identity is a commitment to the Self and the attained values through the course of one's life. It is not something static—just as morals and values can change within a person, so can personality and attitude, and therefore identity is a fluid thing, which is why answering the question above is not as simple as saying "I am so and so." There is never a simple way to answer who you are. If one's answer pertains to one's role in society, then one falls in the Sartrean bad faith in which one rejects one's own authentic Self and, by extension, one's own identity. Identity is shaped by experience and each personal experience can foster change. In that sense, we can return to John Locke's *Essay* and compare identity with the knowledge one gains. Taylor points out that the crossing point of empiricism and rationalism is the idea that "knowledge isn't genuine unless you develop it yourself: (*Ibid.*: 167)" because, as Locke himself states,

The floating of other men's opinions in our brains, makes us not one jot the more knowing, though they happen to be true. [...] In the sciences, every one has so much as he really knows and comprehends.

(Locke 1998: 112-3)

Thus, awareness and consciousness of our experiences and actions are key to forming knowledge, identity, and the Self—and this unique experience ultimately isolates the individual from the rest of the world in their existential loneliness. However, awareness of said loneliness also creates a symbiotic process and becomes a building block for the identity one forms,

in that it puts all collected awareness into a different perspective, one of unshareability.

Loneliness is ever a noticeable motif in the works of Jonathan Franzen as his own writing comes from a place of loneliness; this seems to be the *modus operandi* of many authors at the turn of the 21st century. Writers at the time see the entrance of mass media and communication into the lives of people as a depersonalizing experience, an attempt on each individual's identity, in fact on individuality itself. In an essay titled "Imperial Bedroom" Franzen writes about how our loneliness as a choice, usually associated with being left alone, is under attack by the new American way of life. In his own words, "The 'right to be left alone' is far from disappearing, it's exploding. [...] [W]e're flat-out drowning in privacy". (Franzen 2002: 48). He argues that people are trying to disappear into their own privacy, but thanks to mass media, they are also sharing their privacy with everybody else's, thus creating a "mass privacy" that becomes a new identity, an attempt at uniformity. The novels of writers of his time are a reaction to this "attack". Don DeLillo confirms as much in a letter to Franzen: "Writing is a form of personal freedom. It frees us from the mass identity we see in the making all around us" (*Ibid.*: 95). Franzen's reaction to the changes in the world then is to further his loneliness to better shelter himself from this depersonalization and this leaves a visible mark in his writing.

The overview of the Lambert family starts with Gary, the oldest son. He is the only Lambert with what seems to be a normal middle-class family—he has a wife, children, a stable job, and a house in the suburbs. However, "his entire life was set up as a correction of his father's life" (Franzen 2017: 207). All his decisions are predetermined as something his father wouldn't do. In that sense, his own identity has no stable foundation, but rather it has a negation: his life revolves around what another person wouldn't do rather than what he himself should do. The result is a loneliness brought by dissociation—a disconnectedness with his feelings and surroundings. He marries a wife who starts manipulating him into thinking he's feeling depressed to better exert control over him. His three sons are "allies" to his wife. A life he felt was perfect because it was different than his father's becomes a prison where he can only experience loneliness. The only thing he has left for himself is grilling—a family thing that eventually becomes an "eternal broiling, broiling of the damned" (*Ibid.*:189) as he ends up the only one enjoying it; it is his own way to be truly alone in a hostile environment. His loneliness reaches its peak when he is alone, his hand is cut open, he has rejected the desires of the rest of

his family and all he wants is to lie down and do nothing more. That is when he surrenders to his wife, finally admitting he is depressed. Whether he is actually depressed or not is beside the point: he only wishes to discard his loneliness, wishes to be a part of something, and thus, he chooses the awareness of his inner loneliness so that he can be among other people; he surrenders his Self.

Chip Lambert is (as the name suggests) the darling of the family, the one the parents have big dreams about and eventually becomes a professional in literary and media studies, and starts work at a renowned university. He is also a person who is fired after having an affair with a female student. He lies to his family about it and barely makes ends meet while trying to finish a screenplay that would serve as a revenge on the student that got him fired. He eventually leaves for Lithuania to work for a mobster (his current girlfriend's ex-husband) as a copywriter for his internet pyramid scheme. His life is one of absurdity, his story one of Samuel Beckett's plays or Albert Camus's novels. His life is a unique experience that nobody else can share and his unique understanding of plots and the mechanics of stories make him self-aware about that fact.

We first meet Chip while he is waiting for his parents at the beginning of the novel and the first thing we learn about him is: "This morning, feeling as if he'd surrendered too much of himself, he'd readjusted his presentation by wearing leather to the airport" (*Ibid.*: 27). Here Chips is presented as someone who does not wish to reveal anything going out of his way to pick out clothes that hide "himself". Franzen never reveals what he means by "himself"—looks, status, current position of unemployment—so the reader is free to choose which part of him the word alludes to. "Himself" may as well refer to his actual Self, meaning that he hides *everything*, thus choosing loneliness the moment the reader is introduced to him. In a retrospective of his life, we understand that Chip has always preferred and chosen loneliness as a way of life. As a child, he chooses not to eat his greens and his father makes him sit at the table until he clears his plate. Chip sits at the table all night and muses that "the taste of self-inflicted suffering brought curious satisfactions... Only you and your refusal remained" (*Ibid.*: 305). This is the inception of his own existential loneliness, the knowledge that he can be alone at will and even if among others, he is still lonely.

He accepts his chosen state of loneliness, but it is not enough for him. In order for the "self-inflicted suffering" to manifest, his loneliness must be acknowledged. So he sits at the table and muses "how eager he'd been to be alone [...]; and now, having finally closeted himself, he sat

hoping that someone would come and disturb him. He wanted this someone to see how much he hurt” (*Ibid.*: 306). Chip, a future playwright, considers that nothing in the world has any meaning unless there is no one there to notice it. If he is to be lonely, then his loneliness must manifest on the outside, and must be witnessed. He becomes a university professor and entertains students—until one of them remarks in a media studies class that “you’re here to teach us to hate the same things you hate” (*Ibid.*: 48). The importance of that statement is that subconsciously Chip has been trying to fight his own loneliness by teaching his ways to other students. It is interesting to note that in that case he might have also been using his loneliness as a show to create a crowd with which to fight it. It all comes down to the question of what Chip actually wants. This is where his struggle for identity comes in and he realizes it. In his mind, “He’d lost track of what he wanted, and since *who a person was was what a person wanted*², you could say that he’d lost track of himself” (*Ibid.*: 620). According to Chip, identity is based on want, but the latter is information he has no access to and thus he is left with empty experiences and a life of solitude. This way he creates the cyclical state he is left in: his lack of goals leaves him without an identity and in a state of loneliness which he subconsciously enjoys and struggles to retain, therefore making it a point to lack goals.

Just as Gary is characterized as “the oldest” in relation to his family and Chip is “the darling”, so can Denise be neatly summarized sometimes as “the daughter” and other times as “the perfectionist”. This dual nature of her identity when it comes to family is fitting as these are also the lives she lives. She is the perfectionist when her father introduces her to his work and she starts sweating with the rest of his crew, doing thrice the work they are. She is the perfectionist when she decides to pick up cooking and becomes one of the best chefs in the US. She is, however, “the daughter” when her family needs her, and she flips the proverbial self-destruct switch of her career and relationships so that she can come help her family.

Denise’s life is an example of a dynamic identity created by loneliness. In either of her states, perfectionist or daughter, she has no true company. Each time she reaches a place of normality, she creates a proverbial self-destruct switch. When she becomes her father’s favorite by working twice as hard as his crew, she sleeps with one of the workers, a man the age of her father. When she becomes a chef, she loses herself in her work—she prefers the kitchen as she compares a kitchen to a family

² The text is italicized by the author of the article.

where “even in the midst of the most sweaty togetherness each family member enjoyed privacy and anonymity” (*Ibid.*: 436). This is a loneliness that suits her as nobody makes her feel bad about it. But even then, she has an affair with the married owner. Later, when she feels secure in the affair, she has one with the owner’s wife as well. Each time her life reaches a state of normality she requires and/or desires, in her own words, “wrongness” (*Ibid.*: 458). Even when dating both the owner and his wife, she thinks about the other and eventually retreats to the loneliness of the Self, the only place where she feels understood.

Eventually, Denise explains to the reader that her own life is a reaction to her family’s hunger—her loneliness is a result of Denise keeping herself alone and available so that when her family calls, she reaches for the self-destruct switch by attempting to share her incommunicable experience and shedding off all normality in her life. And once she is left physically alone as well, she runs off to meet her family’s needs. This ultimately explains many of her conversations and musings. She tells a lover “I’m not anything, I’m just me” and then tells the reader that “she didn’t want to belong to any group” (*Ibid.*: 441). Her refusal to belong is a refusal of socially acceptable identity. If an identity, as Charles Taylor puts it, is “a horizon”, then Denise keeps her own horizons limited to her family, denying herself a life and using existential loneliness as a weapon and an excuse for every time she attempts to build one.

Enid, the mother of House Lambert, plays the victim of the family. Her role is one of indignation. Her husband works a lot and leaves her to deal with their children alone and when he retires, he discovers he has Parkinson’s disease, leaving her with yet one more person to care for. When her children leave to have their own mature lives, she chooses not to understand them, to plan ahead, and wonder how they could ruin her mood if they tried. An example of this is her time on a cruise where she ponders how “Denise would not have found the party elegant at all, that Denise would have picked apart its specialness until there was nothing left but ordinariness. Her daughter’s taste was a dark spot in Enid’s vision” (Franzen 2017: 113). Enid would choose to close herself to the experiences of her daughter. Denise’s presence and opinion, her taste, or, to put it simply, her intruding Self leaves a mark or a scar as it passes her mother’s world, thus Enid is of a mind to reject her from her own world.

Enid’s own life is never a happy one and her loneliness is marked by silent suffering, but never letting her hopes down. She knows what her family *ought to do*, but is always disappointed in their eventual actions

because they never follow her advice. According to Philip Weinstein, she is one of Franzen's tragic mother figures. He writes

[Franzen's mother characters] come to grief through their dual identity as mothers and wives. The neediness deriving from their choked-off spousal identity (their husbands' incapacity to fulfill them) leads to [...] a ceaseless demand that the children give what the husband withheld.

(Weinstein 2016: 19)

Enid starts making demands on her children, eating away at their lives to fill the gap in her own. One could easily identify the seeds of Gary's and Denise's identity crisis in their mother's own neediness as they are the ones who answer her calls. Denise's life self-destructs every time Enid summons her, and Gary creates a rift in his own family every time he tries to meet Enid's needs. At the same time, Enid also lives a life of loneliness, characterized by, as Gary puts it, her choice "to live in the future" (Franzen 2017: 564). As stated above, Enid never lets her hopes down so she chooses to live in inauthenticity: a solitary life in a potential future where everything is already planned, the result is happiness, and her children and spouse's present choices cannot hurt her.

Finally, I turn to Alfred Lambert, who stands out as the source of loneliness in the Lambert family. If *The Corrections* has anything resembling glue that keeps the separate stories together, it is the father figure with Parkinson's disease. The novel, from start to finish (as it starts a few lines before the introduction of Alfred and ends three lines after his death), is the story of Alfred's disintegration into nothingness. Alfred is a lonely figure with an incurable disease, and, unlike many stories of coming to terms with an eventual death where the ill character undergoes a redemption arc, he is unapologetic until the very end. His own existential loneliness, however, starts long before his ailment. In fact, he worships his own loneliness as a source of strength. In his own words, when thinking about his life, Alfred "bowed his head at the thought of how much strength a man would need to survive a life so lonely" (*Ibid.*: 316). In Alfred's retrospective story the reader sees him living his life dedicated to work in a place of solidarity and indignant to everybody around him for refusing to leave him alone. He reads Schopenhauer's works on suffering. His own identity is possessed by the power his solitude gives him. His Self is so bent by an inescapable sense of isolation that he accepts its Robinson Crusoe-esque "islanding" (Weinstein 2016: 18) from any shared experience with the Other not out of necessity but because the behavior of the Other is an injustice he cannot bear.

For example, at one point Alfred is relocated at work and he has to sleep at a motel. While trying to sleep, he can hear a loud couple through the thin walls.

Alfred blamed the girl for taking it easy. He blamed the man for his easygoing confidence. He blamed God for allowing such people to exist. [...] he blamed all of humanity for its insensitivity, and it was so unfair. He refused to weep. He believed that if he heard himself weeping, at two in the morning in a smoke-smelling motel room, the world might end. If nothing else, he had discipline. The power to refuse: he had this.

(Franzen 2017: 283)

That night Alfred feels the full force of his loneliness in the world. Yet, his power to refuse is also a power to react, or rather to deny the world a reaction. He keeps his feelings to himself because he is the only one who matters in this uncaring world. His children keep rejecting his lessons, his wife keeps wanting and needing, his co-workers seek a way to gain money through dodging hard work. Alfred's response is to keep working and refuse to acknowledge other people's needs and shortcuts. When he retires due to his Parkinson's, he feels, both physically and mentally, lost—the state we meet him in the beginning of the novel. Alfred's loneliness is no longer a matter of choice, it is now a result of his condition. His demented mind makes even sentences feel like lonely walks in a dark wood as the reader witnesses in the very first chapter of the novel. The only thing he can keep doing is refusing. He refuses help. He refuses to acknowledge his condition. He refuses his medicine. When his condition worsens, he refuses—through various suicide attempts—to live. And, when he is too weak or disoriented to make any more attempts on his life and the doctors keep telling Enid that his time has come, he refuses to die. With every refusal he delves deeper into his existential loneliness, sinking to a state where none can reach him, or share an experience with him, outside of human solidarity. He is unapologetic about his—apparently infectious—identity, one of a loneliness created before the reader meets him and one that he doesn't change or let up until the last page of the novel.

The Corrections is Jonathan Franzen's idea of how the modern American family functions when there is a breakdown of communication. Identity in all its dimensions and forms becomes driven by the separate loneliness of the individual. Each member of the family is initially qualified by their role in the family, thus isolated from the rest. After that their choices, knowledge, and experience drive them to become unique individuals that can never create intersubjectivity among themselves or others.

REFERENCES

- Fotev 2017:** Фотев, Г. „Самотата.“ [Fotev, Georgi. “Samotata.”] // *Kultura.bg*, 17 Aug 2017. <<https://kultura.bg/web/%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B0/>> (12.10.2021)
- Franzen 2002:** Franzen, J. *How to Be Alone*. London: Fourth Estate, 2002.
- Franzen 2017:** Franzen, J. *The Corrections*. London: Fourth Estate, 2017.
- Levinas 1987:** Levinas, E. *Time and the Other*. Trans. Richard A. Cohen. Pittsburg: Duquesne UP, 1987.
- Locke 1998:** Locke, J. *An Essay Concerning Human Understanding*. London: Penguin Classics, 1998.
- Taylor 2001:** Taylor, Ch. *The Sources of Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard UP, 2001.
- Wallace 2009:** Wallace, D. F. *This Is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*. New York: Little, Brown, 2009.
- Weinstein 2016:** Weinstein, Ph. *Jonathan Franzen: The Comedy of Rage*. London: Bloomsbury, 2016.

MAUPASSANT ET LES ORIENTALS

Sonya Aleksandrova-Koleva
Université de Plovdiv Païssii Hilendarski

MAUPASSANT AND THE ORIENTAL IMAGES

Sonya Aleksandrova-Koleva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The text aims to reveal some of the weaknesses of perceiving one's own face compared to that of a foreigner in the prose-fiction works of Maupassant. For this purpose we analyze novels and stories dedicated to Algeria and the Arabs, with an especial emphasis *Allouma* as well as on the otherness of female character. Exploring a foreigner's characteristics, we encounter initial duality in the description which affords approaching closer the foreigner's, and moving away from one's own, image. In addition, an impression of compassion to a foreigner's problems arises while critique of one's own emerges.

Key words: Maupassant, otherness, foreigner, female character

Ce texte se propose d'analyser les personnages arabes, habitants des colonies françaises décrits par Maupassant dans ses récits et nouvelles, et surtout dans *Allouma* ; dans le but d'argumenter l'hypothèse d'une construction double – mi-étrangère, mi-européenne. L'attitude de l'auteur envers les étrangers pourrait aussi dévoiler un aspect significatif de l'image des siens ou des Français, et nous essayerons de la décrire dans le contexte de son époque, sans jugement éthique.

Il est important dès à présent de définir ce qu'on comprend par la notion de l'autre et de l'étranger dont l'emploi sera synonymique lors de l'analyse. Nous nous intéressons aux personnages d'une autre nation et d'une autre culture que celles de l'auteur, qui habitent dans un autre pays et sont supposés posséder une autre confession, et pour restreindre encore le sujet – les arabes de l'Afrique de Nord. Donc des figures relatives à ce qui

vient de l'extérieur par rapport à l'européen et plus précisément au Français, et en général – chacun différent de nous, au moins de l'idée que nous avons de nous-même. L'œuvre de Maupassant est propice à la recherche de la figure de l'autre dans plusieurs variantes : l'étranger qui n'est pas Français, l'étranger social qui n'appartient pas à notre milieu, l'étranger sexuel ou la femme, l'étranger en nous-mêmes – notre double.

Guy de Maupassant a fait son premier voyage en Algérie en 1881, et a rédigé sur place onze chroniques, publiées du 17 juillet au 19 octobre, qu'il remaniera assez profondément pour en faire *Au soleil*, publié en 1884. Comme envoyé spécial du journal *Le Gaulois*, il se propose de décrire non seulement des impressions de voyage, mais bien une enquête sur la situation de la colonie¹. Ce qui pousse Maupassant à se rendre en Algérie n'est donc pas seulement un intérêt professionnel ou l'amour pour le soleil, la mer, la lumière, mais un désir de connaître et de comprendre la réalité anthropologique des populations « indigènes ». L'enquête de Maupassant abordera les principaux aspects de la situation algérienne dans une perspective décidément critique à l'égard de la politique menée par la France depuis 1870².

Maupassant se rend dans l'intérieur du pays, y compris dans des régions non complètement pacifiées pour recueillir des informations. Les articles qu'il écrit au cours de ce premier voyage en Algérie vibrent de l'indignation croissante découlant de l'expérience directe et personnelle des injustices qu'il découvre et dénonce. Ou en reprenant les mots de Marie-Claire Bancquart :

Reporter, en un temps où ces missions n'étaient ni fréquentes ni faciles, Maupassant publie coup sur coup une série d'articles tellement violents contre notre administration en Algérie et contre la guerre récemment engagée, que jamais il ne les a intégralement repris en volume. Il y proclame que nous ne cherchons nullement à adapter notre gouvernement abstrait à la civilisation arabe, méconnue par nous, quand elle n'est pas écrasée. Expropriations, concessions, exploitation de l'indigène par les grands propriétaires français ou espagnols, voilà, dit-il, qui explique les révoltes. Et celles-ci sont démesurément grossies pour que l'opinion française accepte l'expédition de Tunisie, mal conduite, et conduite pour

¹ La révolte de Bou Amama, qui agit le Sud Oranais.

² Maupassant fera encore trois voyages en Algérie : d'octobre 1887 à janvier 1888 (Algérie et Tunisie), et vers la fin de 1888, qui inspireront plusieurs chroniques qui seront publiés dans *Le Gaulois* et la *Revue des deux Mondes*. Ces chroniques seront réunies dans l'ouvrage *La vie errante*, publié en 1890.

une coalition d'intérêts financiers et parlementaires. Tous ces articles paraissent de juillet à septembre 1881. Ils ne signifient nullement que Maupassant est anticolonialiste par principe, mais qu'il réclame un autre système de colonisation, et, de fil en aiguille, un autre type de gouvernement en France, une autre mentalité.

(Pierrot et Bailbé, dir. 1981 : 159)

Repenser d'une façon critique la représentation du monde arabe³ la plus répandue encore aujourd'hui dans l'imaginaire occidental ne signifie donc pas seulement remplacer une image par une autre plus récente et actuelle. Cela veut dire aussi et peut-être surtout repenser d'une façon critique notre propre identité occidentale, la façon dont elle s'est formée, son lien intime avec le pouvoir et la domination de « l'autre ». Comme E. Saïd l'affirme, une idée de l'Europe s'est fixée, dans l'imaginaire européen, notion collective qui nous définit,

« nous » Européens, en face de tous « ceux-là » qui sont non européens; on peut bien se souvenir que le trait essentiel de la culture européenne est précisément ce qui l'a rendue hégémonique en Europe et hors d'Europe : l'idée d'une identité européenne supérieure à tous les peuples et à toutes les cultures qui ne sont pas européens.

(Saïd 1980 : 19)

Nous sommes loin de l'idée que Maupassant repense l'identité française et pourtant, dans ses écrits d'Afrique, il fait la critique de l'attitude de la métropole via la représentation de l'arabe. Quand il s'agit de l'étranger dans l'œuvre de Maupassant, il faut faire bien attention à la manière de dédoublement, de répétition⁴ très caractéristique de l'écriture de l'auteur. De prime abord il paraît peu probable de jouer sur les ressemblances quand on dessine le portrait d'un étranger culturel à la fin du XIX^e s. Et pourtant l'auteur français se permet de rassembler le sien et l'étranger dans la figure de l'autre et de problématiser qui est, enfin, l'étranger en Algérie. L'autre est plutôt supposé être présenté comme un prédateur sympathique et pourtant vorace. Être hospitalier signifie se soumettre à lui, parfois sexuellement. En ceci la femme pourrait être vue comme l'incarnation de l'altérité la plus effrayante, qui semble conquise par l'homme.

³ Images qui se sont fixées dans notre imaginaire depuis le XVIII^e siècle à travers le vaste corpus des « Voyages en Orient » et des études « Orientales ».

⁴ De nombreuses recherches sont écrites sur le sujet des ressemblances dans l'œuvre de Maupassant y compris : Ph. Bonnefis *Comme Maupassant*, J. Bienvenue *Maupassant, Flaubert et le Horla*, P. Bayard *Maupassant juste avant Freud*, R. Lefebvre etc.

Ainsi se comprend souvent la sexualité chez Maupassant, une confrontation brutale à l'étrangeté qui s'accomplit dans le défi et l'éclatement des interdits.

(Giacchetti 2002 : 258)

La double perspective sur la question proposée par Giacchetti est intéressante. L'étranger y est à la fois celui qu'on désire et celui qu'on rejette dans un perpétuel état d'euphorie anticipée et de terreur devant le ravage à venir. Même quand un texte nous présente l'étranger qui s'inscrit paisiblement dans le milieu hospitalier, il se dévoile sous la forme du parasite *Bel Ami*, *Misti*, *Allouma*. Donc, dans notre cas, peu importe si l'étranger est arabe ou européen car d'après elle, et nous l'acceptons :

L'étranger chez Maupassant, c'est notre semblable, dont l'étrangeté se révèle d'autant plus grave, d'autant plus insolite qu'il nous est familier.

(Giacchetti 2002 : 257)

Prenons par exemple la nouvelle *Allouma* pour développer notre hypothèse que le double tient une place importante dans l'image de l'autre. La jeune arabe s'abandonne au Français colonisateur de prime abord, même le séduit, et après avoir eu des relations supposées consensuelles avec son valet arabe, elle se réjouit pendant deux ans de la vie avec Auballe puis fuit sa maison pour aller vivre avec un berger. Tout au long de cette nouvelle, Maupassant décrit la femme d'un côté comme une des femmes en général et d'un autre côté, comme une représentante de sa tribu. Et dans cette ambivalence⁵ on ne trouve pas de problème, car dans l'œuvre de Maupassant, la figure de la femme est souvent deux fois étrangère – par son sexe et par ses origines. Ne nous hâtons pas de l'appeler sexiste, car il est le produit bien éduqué de l'élite européenne de l'époque – il perçoit la femme sous un angle traditionnel – la première étrangère pour Adam – Eve, et pourtant dans une perspective moderne – Madeleine – la femme à l'aube de l'émancipation. Donc, le personnage est double dans sa construction. À propos du portrait d'Allouma, il dit :

La figure était étrange, régulière, fine et un peu bestiale, mais mystique comme celle d'un Bouddha. Les lèvres, fortes et colorées d'une sorte de floraison rouge qu'on retrouvait ailleurs sur son corps, indiquaient un léger mélange de sang noir, bien que les mains et les bras fussent d'une blancheur irréprochable.

(Maupassant 1889 : 20)

⁵ L'auteur insiste sur la base double du personnage depuis son portrait – autre et même à la fois, connu et inexplicable, géographiquement indigène aux lieux décrits mais culturellement étrangère au héros qui raconte l'histoire.

L'image non européenne de la femme est accentuée, mais sort du schématisme de celle de l'arabe en mélangeant les traits de différents continents et races. Ce portrait est doublé tout près d'un autre, typique pour la région :

... une fille au visage d'idole, qui semblait m'attendre avec tranquillité, parée de tous les bibelots d'argent que les femmes du Sud portent aux jambes, aux bras, sur la gorge et jusque sur le ventre. Ses yeux agrandis par le khôl jetaient sur moi un large regard ; et quatre petits signes bleus finement tatoués sur la chair étoilaient son front, ses joues et son menton. Ses bras, chargés d'anneaux, reposaient sur ses cuisses que recouvrait, tombant des épaules, une sorte de *gebba* de soie rouge dont elle était vêtue.
(Maupassant 1889 : 18-19)

Comme si dès le début le lecteur devait s'attendre à un mélange de cultures tout comme à un mélange d'idées. Bien joué mais fausse piste, car derrière le sujet, de prime abord flagrant de l'autre, Maupassant nous cache savamment des problèmes européens. Et enfin, pour finir le portrait de l'héroïne, voilà une jeune fille belle, attrayante, exotique et inconnue, comme Maupassant le confirme un peu plus loin dans le texte⁶.

Admettons que l'auteur conjugue exprès des deux « visages » d'Allouma – d'abord algérienne, après la femme en général⁷, qu'il fait se succéder rythmiquement l'un après l'autre pour accentuer sur l'étrangeté du sexe féminin, et sous l'influence de la lignée de l'érotique orientale, si chère à l'Europe en XVIII^e et XIX^e s. et les schémas de sa reproduction dans l'art littéraire et la peinture. Il faut souligner qu'en accord avec l'orientalisme, l'auteur nous dessine une femme indigène, sauvage, colonisée, séductrice mais qui possède, on ne voit pas tout de suite pourquoi, des traits de la femme en général. Voilà un exemple du premier :

Ses mains, derrière ma tête, m'attiraient d'une pression lente, grandissante, irrésistible comme une force mécanique, vers le sourire animal de ses lèvres rouges où je collai soudain les miennes en enlaçant ce corps

⁶ « Son corps blanc, d'une blancheur luisante sous le jet de lumière de la toile soulevée, m'apparut comme un des plus parfaits échantillons de la race humaine que j'eusse vus. Les femmes sont belles par ici, grandes, et d'une rare harmonie de traits et de lignes » (Maupassant 1889 : 15).

⁷ Par exemple l'idée de la femme vaniteuse « Souvent aussi, elle demeurait durant une journée presque entière, à se mirer dans l'armoire à glace en acajou que j'avais fait venir de Miliana. Elle s'admirait en toute conscience, debout, devant la grande porte de verre où elle suivait ses mouvements avec une attention profonde et grave [...] demeurait en face d'elle-même, les yeux dans ses yeux, le visage sévère, l'âme noyée dans cette contemplation » (Maupassant 1889 : 38).

presque nu et chargé d'anneaux d'argent qui tintèrent, de la gorge aux pieds, sous mon étreinte. Elle était nerveuse, souple et saine comme une bête, avec des airs, des mouvements, des grâces et une sorte d'odeur de gazelle, qui me firent trouver à ses baisers une rare saveur inconnue, étrangère à mes sens comme un goût de fruit des tropiques.

(Maupassant 1889 : 22)

Il nous semble que l'auréole orientale de l'héroïne se révèle juste un peu pimentée, un argument parmi beaucoup d'autres qui en accord avec les idées reçues du siècle représente la position subordonnée de la femme dans la société. En somme, c'est un portrait de belle femme qui dépasse le modèle ethnique et enchante esthétiquement le protagoniste. Au niveau de la beauté il paraît que Maupassant la valorise d'une façon démocratique et bien moderne. Sans se limiter à l'origine du personnage, il reconnaît ouvertement sa perfection esthétique, en ne se gênant même pas de la déclarer unique. Pourtant cette femme de beauté jamais vue est seulement désirée par Auballe, qui accuse le mois de Ramadan qui empêche leurs relations de s'assouvir :

Oh ! le terrible mois que je passai là ! un mois sucré, douceâtre, enrageant, un mois de gâteries et de tentations, de colères et d'efforts vains contre une invincible résistance.

(Maupassant 1889 : 46-47)

Malheureusement l'emploi de la femme, jolie ou non, semble réduit à la consommation physique donc le regard sur elle porte des traits de domination masculine pourtant le colonisateur français a passé le Ramadan avec Allouma. Donc, tout au long de la nouvelle le personnage masculin fait preuve d'une attitude paradoxale – de conquérant possédant sa concubine et d'homme cultivé qui fait certaines concessions. Précisément les moments dans lesquels Auballe traite sa compagne à l'européenne – quand il respecte sa foi religieuse et certaines de ses occupations mondaines⁸ – l'empêchent à la fin du texte de comprendre les causes de son évasion. Car Auballe se croit tolérant, même gentil envers l'africaine. Alors se pose la question s'agit-il du problème de la figure étrangère ou de sa perception par le personnage désigné européen ?

Il est évident qu'il la traite en courtisane et pour lui c'est tout à fait normal et admissible – lui donne un appartement à l'écart dans sa demeure,

⁸ Par exemple : « Je la laissais absolument libre d'aller et de venir à sa guise et elle passait au moins un après-midi sur deux dans le campement voisin, au milieu des femmes de mes agriculteurs indigènes » (Maupassant 1889 : 38).

lui achète une armoire à glace, des vêtements, la laisse sortir de la maison et prend une vieille arabe pour la servir. Et pourtant il se trompe s'il pense qu'il agit en homme local :

Puisque cette fille avait été jetée ainsi dans mes bras, je la garderais, j'en ferais une sorte de maîtresse esclave, cachée dans le fond de ma maison, à la façon des femmes des harems. Le jour où elle ne me plairait plus, il serait toujours facile de m'en défaire d'une façon quelconque, car ces créatures-là, sur le sol africain, nous appartenaient presque corps et âme.

(Maupassant 1889 : 23-24)

Cet exemple explique le point auquel Auballe se trompe d'abord sur la possession absolue du colonisateur et ensuite sur la connaissance des mœurs locales ; en fait il montre justement le point de vue patriarcal sur la position et les fonctions de la femme dans la société soit européenne, soit musulmane. Et trouvant son comportement envers elle tout à fait civilisé selon les normes européennes et locales, il ne comprend pas son évasion finale. Auballe porte son propre point de vue sur la situation et ne s'inquiète jamais de ce qu'elle pense ou éprouve tant que les états d'âme d'Allouma n'empêchent pas leur vie sexuelle. Il nous semble utile à se poser la question si Allouma s'appelait Jeanne et venait de la France quelle serait la différence du comportement d'Auballe s'il y avait une ? Dans l'œuvre de Maupassant, au moins dans la majorité des cas, la femme est sous-estimée et souvent traitée comme un objet soit de jouissance, soit d'ascension sociale, soit de traditionnelle victime. Les hommes qui l'entourent, enracinés dans le modèle patriarcal, s'intéressent rarement à ce qu'elle pense ou éprouve et le comportement d'Auballe n'en diffère pas beaucoup. En somme, l'origine arabe d'Allouma ne lui nuit pas autant dans la nouvelle, ce qui laisse la sensation d'infériorité, c'est qu'elle est femme.

Nous avons déjà insisté sur l'hypothèse que Maupassant nous présente une étrangère plus ou moins imaginée par l'européen même si elle provient d'un pays conquis. Ce qui nous rappelle que la conquête est surtout politique et économique et que la métropole néglige largement l'aspect culturel du territoire algérien⁹. Maupassant se fixe sur les injustices politiques, fait leur critique dans ses publications journalistiques, nous montrant un regard progressiste et plutôt moderne sur la situation. Cependant dans les récits et les nouvelles il suit la suprématie culturelle et scientifique européennes. On peut argumenter cette thèse en prenant par exemple le moment où Auballe explique ses sentiments envers Allouma :

⁹ « Il devenait extrêmement curieux de voir l'Arabe à ce moment, de tenter de comprendre son âme, ce dont ne s'inquiètent guère les colonisateurs » (Maupassant 1884 : 6).

Je vous disais tout à l'heure que ce pays, cette Afrique nue, sans arts, vide de toutes les joies intelligentes, fait peu à peu la conquête de notre chair par un charme inconnaissable et sûr, par la caresse de l'air, par la douceur constante des aurores et des soirs, par sa lumière délicieuse, par le bien-être discret dont elle baigne tous nos organes.

(Maupassant 1889 : 37-38)

L'auteur provoque encore une fois une sensation de paradoxe en exprimant dans une phrase deux états antithétiques – le deuxième sentimental, provenant du premier, désapprobateur. Un peu plus loin, le protagoniste réfléchit sur les sentiments de l'indigène faisant preuve de l'impénétrable nature du peuple soumis aux yeux des dominants :

L'Arabe, quand il s'agit de femmes, a toutes les rigueurs pudibondes et toutes les complaisances inavouables ; et on ne comprend guère plus sa morale rigoureuse et facile que tout le reste de ses sentiments.

(Maupassant 1889 : 31)

Le héros français dans cette nouvelle ne méprise pas l'arabe, il l'ignore, il le sous-estime, parfois il lui fait peur, cependant le Roumi a besoin de l'algérien, ils s'entraident de temps en temps, ils communiquent et se côtoient dans le quotidien. Alors quelle serait la différence entre l'arabe et les autres ? Citons pour expliquer un extrait de *La mer* :

... car elle sent l'ail, la gueuse, et mille choses encore. Elle sent les innommables nourritures que grignotent les Nègres, les Turcs, les Grecs, les Italiens, les Maltais, les Espagnols, les Anglais, les Corses, et les Marseillais aussi, pécaïre, couchés, assis, roulés, vautrés sur les quais.

(Maupassant 1883 : 610)

L'énumération des peules et des races différentes sous le signe négatif de la nourriture puante n'épargne pas les européens. On dirait que Maupassant s'indigne contre la mauvaise culture de table, contre la cuisine trop pimentée, vues comme telles par rapport à la norme française qui de nos jours reste le point de repère de la gastronomie. Alors ce qui nous tourmente dans les récits et les nouvelles concernant le sujet arabe est-ce le ton parfois hautain, le jugement sur l'autre ou le manque de tolérance ? Le ton vient de l'estimation de l'auteur qui se croit supérieur par son éducation, son talent professionnel, son appartenance à une nation civilisée. Par contre, le jugement sur l'autre, qu'il soit argumenté ou non – et dans notre cas il se prend pour argumenté et pourtant il ne l'est pas, est mal vu par les dogmes chrétiens de la même civilisation.

Ce qui nous amène à jeter un coup d'œil sur le personnage de l'homme arabe dans la narration. Bien sûr, il y a des différences, nous pouvons supposer que les nuances s'assombrissent entre adversaires, mais c'est plutôt le contraire. Le ton est hautain et critique seulement dans des propos généralisateurs sur la vie et le caractère des arabes, par exemple :

C'est là un des signes les plus surprenants et les plus incompréhensibles du caractère indigène : le mensonge. Ces hommes en qui l'islamisme s'est incarné jusqu'à faire partie d'eux [...] Il faut avoir vécu parmi eux pour savoir combien le mensonge fait partie de leur être, de leur cœur, de leur âme, est devenu chez eux une sorte de seconde nature, une nécessité de la vie.

(Maupassant 1889 : 24-25)

Il faut aussi rappeler que Maupassant aime la ville Alger et la trouve belle avec « cette cascade de maisons dégringolant les unes sur l'autres » (Maupassant 1888 : 1). C'est sa population qui le dégoûte « toujours nu-jambes et nu-pieds, qui vont, viennent, s'injurient, se battent, vermineux, loqueteux, barbouillés d'ordure et puant la bête » (Maupassant 1888 : 1). Les dehors irritants culminent dans le mode de tutoiement de tout le monde, signe de familiarité insupportable pour le narrateur français. Tout cela faisant preuve de l'opposition sacré/cultivé vs profane/barbare que l'européen civilisé n'arrive pas à assumer ni à se l'expliquer car il cherche encore à la comprendre.

Les pieds nus gênent visiblement le narrateur, d'abord vus comme signe de la saleté et de la sauvagerie. Il reprend toujours cette image dans le sens négatif, peut-être pour accentuer la différence des races, même quand il s'agit d'une femme, que la tradition européenne a vénérée comme symbole de la beauté et de la séduction. D'autre part l'auteur admet l'avantage de l'arabe – même pieds nus – devant le Français dans la maîtrise du territoire :

Et je lui montrai deux francs, une fortune. Il se mit à marcher, je le suivis. Oh ! je suivis longtemps, dans la nuit profonde, ce fantôme pâle qui courait pieds nus devant moi par les sentiers pierreux où je trébuchais sans cesse.

(Maupassant 1889 : 9)

Derrière des images plutôt subjectives Maupassant se rend clairement compte du comportement maladroit et infatué de la métropole, incapable de comprendre la spécificité d'Alger, de ses habitants et de leurs coutumes à cause des idées toutes faites. Pour cette raison, dans le récit *Alger*, il parle de « civilisation brutale, gauche » visant celle de l'Europe

qui paraît barbare au milieu des barbares. Quand le discours nous promène dans le quotidien, l'arabe est présenté avec ses coutumes des fois bizarres, mais plutôt sympathiques :

Dans cette tribu, fraction des Oulad-Taadja, je choisis en arrivant, pour mon service particulier, un grand garçon, celui que vous venez de voir, Mohammed ben Lam'har, qui me fut bientôt extrêmement dévoué. Comme il ne voulait pas coucher dans une maison dont il n'avait point l'habitude, il dressa sa tente à quelques pas de la porte, afin que je pusse l'appeler de ma fenêtre.

(Maupassant 1889 : 13)

Le même Mohammed aux *intentions bienveillantes* et appelé *prévoyant domestique* lui envoie sa maîtresse ne manifestant aucun signe d'irritation de la situation. Le narrateur trouve tout à fait normal d'être servi par la population indigène car il fait partie de la nation qui a conquis ce pays, donc il est le vainqueur et il paye pour leur service. Et en fait il est content de leur travail.

Il faut avouer que dans cette nouvelle Maupassant ne se montre pas hostile à l'Islam non plus, son personnage nous paraît plutôt curieux ou irrité par ses pratiques. Quand Auballe trouve Allouma priant dans une chapelle mahométane, il est enchanté et la compare à une peinture avant de la reconnaître¹⁰. Dans *Province d'Alger*, où l'auteur parle du Ramadan, après les explications des rituels, il mentionne ce qui le gêne chez les musulmans civilisés – qu'ils deviennent à cause de cette carême sauvagement fanatiques et stupidement fervents. Nous pouvons supposer que l'hostilité est pointée vers la religion en principe, rappelons-nous que Maupassant n'est pas un chrétien convaincu.

Pour résumer, nous insistons sur le fait que si l'attitude de Maupassant envers les arabes dans ses récits et nouvelles n'est pas tout à fait positive elle n'est pas non plus bornée ou réactionnaire. L'auteur comprend la complexité de la situation en Algérie et montre lucidement les

¹⁰ « C'était un tableau charmant, cette Arabe assise par terre, dans cette chambre délabrée [...] absorbée tout entière par le souci du saint ; et elle parlait, à mi-voix, elle lui parlait, se croyant bien seule avec lui, racontant au serviteur de Dieu toutes ses préoccupations. Parfois elle se taisait un peu pour méditer, pour chercher ce qu'elle avait encore à dire, pour ne rien oublier de sa provision de confidences ; et parfois aussi elle s'animait comme s'il lui eût répondu, comme s'il lui eût conseillé une chose qu'elle ne voulait point faire et qu'elle combattait avec des raisonnements » (Maupassant 1889 : 41).

problèmes entre la métropole et ses sujets africains¹¹. Il en cherche des raisons de deux côtés opposés sans s'acharner sur les Arabes et excuser les Français. Son point de vue nous paraît rationnel et investigateur car Maupassant est avide d'explorer le territoire algérien. Il décrit avec soin et ardeur les paysages algériens, la chaleur insupportable, le désert, les villages, les caravanes. Il fait une galerie de portraits des Arabes, de leurs coutumes souvent incompréhensibles pour l'européen, qu'il critique parfois ou envers lesquels il exprime son dégoût. Pourtant, même quand il s'en indigne, ou rarement il s'en moque, il ne perd pas son point de repère cardinal – la conscience lucide qu'en Alger l'autre, l'étranger, c'est le Français, le conquérant – et qu'il n'y trouverait pas sa place parce que son attitude est erronée dès le début. Donc le manque du dialogue, la méconnaissance des différences, la relation de type dominant/subordonné dans les situations décrites et bien sûr les idées toutes faites entravent la communication et nous mènent vers l'hypothèse que Maupassant représente l'autre comme une version de l'homme inconnu en qui résident des signes du sien et de l'étranger à la fois.

RÉFÉRENCES

- Pierrot et Bailbé, dir. 1981** : Bancquart, M-CI. Maupassant journaliste. // *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*. Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1981, 155 – 166.
- Giacchetti 2002** : Giacchetti, Cl. Étranger à lui-même : figures de l'autre dans l'œuvre de Maupassant. // *Romance Note*, no 2, vol. 42, 2002, 255 – 264.
- Maupassant 1884** : Maupassant, G. *Au soleil*. Paris : V. Havard, 1884. < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040744v/f18.image.texte1image> > (10.12.2021).
- Maupassant 1888** : Maupassant, G. Alger. // *Le Golois*, 3 décembre 1888, p. 1. // < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5267056/f1.image> > (14.12.2021).
- Maupassant 1889** : Maupassant, G. *La Main Gauche*. Paris : Ollendorff, 1889.
- Maupassant 1883** : Maupassant, G. La mer. 1883. // *La Revue politique et littéraire*, 17 novembre 1883, 610 – 611 < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2148087/f614.item> > (14.12.2021).

¹¹ « Notre système de colonisation consistant à ruiner l'Arabe, à le dépouiller sans repos, à le poursuivre sans merci et à le faire crever de misère, nous verrons encore d'autres insurrections » (Maupassant 1883 : 616).

Maupassant 1883 : Maupassant, G. Bou-Amama. 1883. // *La Revue politique et littéraire*, 17 novembre 1883, 614 – 617 < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2148087/f619.item> > (14.12.2021).

Saïd 1980 : Saïd, E. *L'Orientalisme*, trad. par Catherine Malamoud, Paris : Édition du Seuil, 1980.

**LA PERCEPTION DE LA RÉALITÉ EN BULGARIE DANS LE
RÉCIT DE TÉMOIGNAGE DE RENÉ ARAV *DIPLOMATES ET
ESPIONS FRANÇAIS, HÉROS OUBLIÉS, BALKANS 1940-1945*
ET LE ROMAN *LA NUIT SERA CALME* DE ROMAIN GARY**

Maya Timénova-Koen
Université de Plovdiv Païssii Hilendarski

**THE PERCEPTION OF REALITY IN BULGARIA : RENÉ
ARAV'S TESTIMONIAL STORY *DIPLOMATES ET ESPIONS
FRANÇAIS, HÉROS OUBLIÉS, BALKANS 1940-1945* AND
ROMAIN GARY'S NOVEL *LA NUIT SERA CALME***

Maya Timénova-Koen
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this work my purpose is to analyse the perception of reality in René Arav's testimony story *Diplomates et espions français, héros oubliés, Balkans 1940 – 1945* and Romain Gary's novel *La nuit sera calme*. The interpreted events took place in Bulgaria during and after WWII . I have chosen to found my study on Tzvetan Todorov's works *Le siècle des totalitarismes* and *Les abus de la mémoire*.

Key words: totalitarian regime, war, hero, perception of reality, freedom, memory

Dans cette recherche, je me propose de mettre en évidence la perception de la réalité historique à travers l'expérience individuelle dans deux genres littéraires : le récit de témoignage et le roman autobiographique. Les deux œuvres mentionnées dans le titre focalisent ma quête de la réalité en Bulgarie pendant la Deuxième guerre mondiale et après l'instauration du régime communiste.

Naturellement, ces oeuvres égotiques sont écrites dans l'esprit du subjectivisme. Le souvenir du vu et la revisite du vécu provoquent des questionnements multiples au niveau de leurs significations. Le récit de témoignage et l'autobiographie sont des documents essentiels pour

restituer ce que Pierre Laborie appelle le «mental émotionnel des contemporains des événements». (Artières, Farge, Laborie 2002: 199 – 206). Ce dernier partage l'opinion que « (...) l'histoire a besoin d'être parlante pour s'écrire de chair » (Artières, Farge, Laborie 2002: 199 – 206). Or, le caractère documentaire de ces oeuvres engendre le problème de l'impact de la mémoire et de l'oubli. Dans ce contexte, Tzvetan Todorov affirme que « la mémoire (...) est forcément une sélection ». Il est de l'avis que la mémoire est une « interaction » entre « l'effacement (l'oubli) » et « la conservation », tout en soulignant que « la restitution intégrale des deux est bien sûr impossible » (Todorov 1995: 14). Par ailleurs, Paul Ricoeur formule le jugement que « la phénoménologie de la mémoire (...) se structure autour de deux questions ; *de quoi y a-t-il souvenir ? de qui est la mémoire ?* » (Ricoeur 2000: 3).

C'est en me basant sur les réflexions citées ci-dessus que j'ai choisi deux écrits contenant des pages de l'histoire bulgare : le récit de témoignage *Diplomates et espions français, Héros oubliés, Balkans 1940 – 1945* de René Arav, et le roman de Romain Gary *La nuit sera calme*, qui s'avère un livre composé d'entretiens fictifs avec son ami d'enfance François Bondy.

Dans son récit, René Arav relate la vie de sa famille mais aussi la réalité en Bulgarie pendant la Deuxième guerre mondiale, ainsi qu'au cours des premières années de la période stalinienne. Pour sa part, Romain Gary évoque son expérience comme Secrétaire à la Légation française à Sofia, de 1947 à 1948 qui sont également des années de la dictature stalinienne en Bulgarie. Par ailleurs, si les périodes historiques des récits des deux écrivains se juxtaposent, leurs vies se croisent : au moment où René Arav quitte la Bulgarie, Romain Gary occupe un poste de diplomate à Sofia.

Les œuvres qui font l'objet de mon travail focalisent des questionnements multiples. Qu'est-ce que l'héroïsme ? Qui sont les héros ? Pourquoi arrive-t-il que les héros soient oubliés ? Quel est le rôle des personnalités fortes dans des conditions extrêmes, telle la guerre ? Comment les circonstances du quotidien pourraient révéler la dignité humaine ? Quelles sont les similitudes entre le régime nazi et le communisme ?

Trois sont les définitions de *héros* qui figurent dans l'Encyclopaedia Universalis : 1) personnage mythique ou légendaire ayant accompli des faits extraordinaires ; 2) celui qui se distingue par son courage face au danger ; 3) celui qui tient le rôle principal. En l'occurrence, c'est la

deuxième qui correspond le plus à mes recherches sur les héros oubliés du récit de René Arav.

D'un autre côté, Tzvetan Todorov formule le jugement qu'avec « l'avènement triomphant de l'individualisme comme idéologie, vers la fin du XVIIIe siècle, le modèle héroïque dépérit à vue d'oeuil dans les pays européens ; (...) chacun aspire au bonheur personnel (...) » (Todorov 2010: 81). De notre temps, les « vertus militaires ne sont guère appréciées » (Todorov 2010: 82), puisque la guerre « est condamnée aujourd'hui par presque tous, tout au plus admise comme un mal inévitable » (Todorov 2010: 82).

Todorov voit plutôt des actes d'héroïsme dans des « situations extrêmes » (Todorov 2010: 85), prenant en exemple les camps de concentration pendant le nazisme (Todorov 2010: 85 – 90). Or, les personnages historiques français et bulgares du récit de témoignage de René Arav vivent aussi dans une situation extrême pendant la Deuxième guerre mondiale. Ce sont des personnalités exceptionnelles que les circonstances transforment en héros. Cependant, les vicissitudes de l'histoire font oublier leur héroïsme.

En ce qui concerne Romain Gary, Todorov considère qu'il y a « une absence d'esprit héroïsant comme de haine pour les ennemis » dans toute son œuvre (Todorov 2010: 759).

Le récit *Diplomates et espions français, Héros oubliés, Balkans 1940 – 1945* de René Arav

Ce récit englobe l'expérience d'un enfant qui a vécu le nazisme. Ce sont les souvenirs d'un rescapé juif sur l'héroïsme des Justes – des Bulgares et des Français.

Parallèlement avec l'histoire de sa famille de nationalité française mais résidant en Bulgarie, René Arav relate des moments peu connus de la vie des juifs bulgares et de leur sauvetage pendant le nazisme. Cette famille juive, ainsi que nombre d'autres vies sont sauvées grâce aux diplomates français Jules Blondel, Henri Roux, Charles Colonna-Césari et le marquis Edgar de Kergariou. Leur héroïsme est vivement souligné par l'auteur, d'autant plus qu'ils étaient représentants du régime de Vichy.

René Arav rappelle également le rôle de son Excellence Julio Palencia, Ambassadeur de l'Espagne à Sofia qui, au risque de sa vie, aide plusieurs juifs à quitter le pays (Arav 2019: 79-80). D'ailleurs, cette période de l'histoire bulgare est d'une complexité extrême sur le plan politique. Notre pays rejoint les puissances de l'Axe en signant le Pacte et le Parlement vote la « loi de protection de la nation », publiée au journal

officiel le 23 janvier 1941 et conçue selon le modèle nazi de la « loi protection du sang et de l'honneur allemands ». Malgré cette loi, le roi Boris refuse de persécuter les juifs citoyens de son pays. Grâce à son attitude, ainsi qu'à celle du parlementaire Dimitar Péchev, comme à la solidarité de la grande partie du peuple bulgare et à l'Église, presque cinquante mille juifs bulgares sont sauvés. René Arav n'oublie pas de souligner les mérites de l'Exarque Stéphane et du Métropolite Cyrille (Arav 2019 : 65), comme du nonce apostolique à Sofia, Monseigneur Roncalli, futur Pape Jean XXIII, pour le sauvetage des Juifs bulgares (Arav 2019 : 66). Toujours dans ce contexte, il salue le courage exceptionnel du Professeur Georges Hateau, Directeur de l'Alliance française (Arav 2019 : 106).

Outre cela, l'auteur du récit poursuit les différentes étapes des événements qui mènent au sauvetage des juifs bulgares. La première qui donne l'alerte est Liliane Panitza – secrétaire du Commissaire aux Affaires juives Belev. C'est grâce à elle qu'un fonctionnaire apprend que « des wagons sont rassemblés discrètement en vue de la déportation des juifs ». (Arav 2019 : 63-64). Averti par ce fonctionnaire, Dimitar Pechev, Vice-Président de l'Assemblée nationale, exprime son « indignation à la tribune du Parlement » (Arav 2019 : 64). Dans son discours célèbre prononcé le 11 mars 1943, il est soutenu par « l'opposition de droite et de gauche et, chose inimaginable, par 43 députés de la majorité » (Arav 2019 : 64). En Europe nazie de 1943, Pechev exige de « reporter les ordres de déportation » qui visaient les juifs bulgares. Les Églises chrétienne, orthodoxe, catholique et évangéliste soutiennent le parlementaire (Arav 2019 : 65) ce qui mène à l'organisation de la résistance civique.

Les actes héroïques des diplomates français du régime de Vichy sont oubliés ou rabaissés après la guerre. Ce comportement à leur égard témoigne du caractère sélectif de la mémoire. Par surcroît, les parlementaires et les représentants de l'Église qui ont sauvé des vies, subissent des répressions. Effectivement, après l'occupation de la Bulgarie par les troupes soviétiques et l'instauration du régime communiste, 40 des députés qui se sont opposés à la déportation des juifs, sont jugés par le Tribunal du peuple et à 20 d'entre eux est infligée la peine de mort... (Lilkov 2021: 58). Le destin de ces héros bulgares est un exemple d'oubli manipulateur. C'est un genre d'oubli dont se servent les régimes totalitaires pour agir sur la morale de la population. René Arav témoigne aussi de l'attitude du tzar Boris III durant ces jours quand se jouait le destin des juifs bulgares. Dans ses propos, notre dernier monarque est présenté comme une figure contradictoire et tragique. Retiré dans son palais, il est « seul avec Dieu et sa conscience » et essaie de « tergiverser avec les nazis »

(Arav 2019 : 67). Il est « paralysé entre deux pressions politiques » (Arav 2019 : 67). À la limite, le tzar Boris « laisse faire la déportation des 11463 juifs de Macédoine et de Thrace, mais il demande de ne pas toucher aux juifs habitant dans le royaume » (Arav 2019 : 67). Grâce à son don de diplomate, il réussit à persuader les Allemands qu'il avait besoin de main-d'œuvre pour la construction de routes (Arav 2019: 83) ce qui a aidé au sauvetage de presque 50 000 juifs bulgares.

Les intellectuels bulgares sont aussi impliqués à la résistance civique, tel Elin Pelin, ainsi que les syndicats et associations de médecins, de juristes, de commerçants, d'artistes » (Arav 2019: 66).

René Arav fait également revivre la bienveillance des amis qui soutiennent moralement sa famille (Arav 2019: 86-87) ou d'inconnus d'une morale exemplaire (Arav 2019: 94-95).

D'autre part, l'attitude honteuse du Premier ministre Bogdan Filov à l'égard des juifs contraste avec celle du peuple bulgare. L'auteur du récit nous apprend son refus de « surseoir à la déportation des juifs de Thrace et de Macédoine, ceci pour permettre au gouvernement britannique de demander qu'au moins les enfants juifs soient admis en Palestine » (Arav 2019: 68).

Quant aux diplomates français à Sofia, René Arav souligne que « sauf les amis des nazis » (Arav 2019 : 71), ils font savoir aux autorités bulgares qu'ils sont contre les déportations des juifs (Arav 2019 : 71).

Le courage et la dignité de ces diplomates sont emblématiques. En voilà un exemple : prévenu par un ami commissaire de police que des « arrestations de quelques juifs, non évacués, se préparaient dans Sofia » (Arav 2019: 93), sa famille est installée dans une cave à la Légation française par « le marquis de Kergariou, Messieurs Roux et Colonna-Césari » (Arav 2019: 93). De plus, comme l'écrivain le souligne, « les légations de France et de l'Espagne situées l'une à côté de l'autre étaient sous surveillance étroite et permanente de la Gestapo » (Arav 2019 : 93-94).

Le récit nous apprend aussi certains détails sur les relations entre les diplomates français et les autorités dans la Bulgarie nazie. Effectivement, l'ambassadeur de France Henri Roux réussit à persuader le ministre de l'Intérieur Gabrovski, « ancien membre de Rotary » (Arav 2019: 84), d'éviter l'évacuation en province de la famille de René Arav (Arav 2019: 84).

Comme je l'ai mentionné plus haut, son excellence Julio Palencia, ambassadeur d'Espagne – « ami des persécutés » (Arav 2019: 79) figure aussi parmi les héros oubliés. Il réussit à sauver des vies grâce à ses « relations intimes avec des juifs séfarades » (Arav 2019 : 79). Déclaré

« persona non grata » (Arav 2019 : 79), ce digne diplomate est obligé de quitter la Bulgarie (Arav 2019 : 79).

Le comportement de la Croix-Rouge internationale en Bulgarie durant cette période est bizarre. L'auteur du récit témoigne qu'elle reste « pratiquement inexistante, sourde et muette » (Arav 2019: 72).

En deuxième lieu, c'est un autre fait historique peu connu qui est évoqué dans cette œuvre : les activités importantes du Réseau de renseignement gaulliste dont le père de l'écrivain, Albert Arav, était membre. Entre deux parties de bridge à l'Union club (le Club diplomatique de Sofia dont parle aussi Romain Gary dans *La nuit sera calme*), il « glanait les informations » qu'il transmettait au consul de France, Colonna-Césari, chef de l'antenne du deuxième bureau » (Arav 2019: 88).

Sur un troisième plan, le tableau de la réalité bulgare dans l'oeuvre de René Arav est complété par les similitudes entre la période nazie et le début du régime communiste en Bulgarie.

En effet, après avoir souligné l'opposition de la culture française à la culture nazie, ponctuée par un nouveau vocabulaire absurde (« nazisme éternel », « sous-hommes », « évacuation », « solution finale » (Arav 2019: 76), il fait une ébauche de la réalité à Sofia « libérée par l'Armée soviétique » (Arav 2019: 114). Cette dernière est résumée par les paroles du responsable de la presse française à la librairie Carasso:

Jeune homme, il faut que tu comprennes que nous sortons des ténèbres et que nous revenons vers les ténèbres.

(Arav 2019: 115)

L'auteur du récit rappelle également certaines méthodes des communistes pour la prise du pouvoir en Bulgarie – méthodes propres à l'instauration de toute dictature. En voilà l'une d'elles :

(...) les communistes ont essayé de prendre le pouvoir (...) en pratiquant « l'entrisme » dans le gouvernement de coalition, et en s'appropriant en douceur les trois ministères , éducation, intérieur-police et justice.

(Arav 2019 : 116)

D'ailleurs, il affirme lui-même, qu'après Yalta, « une nouvelle dictature allait remplacer l'ancienne » (Arav 2019 : 116).

Le visa de sortie accentue l'atmosphère de prison en Bulgarie stalinienne. Dans cet ordre d'idées, il est à rappeler que ce document absurde sera obligatoire pour tous les Bulgares pendant presque un demi-siècle. Le jeune René, âgé de 18 ans, l'obtient grâce à sa nationalité française. Des années plus tard, dans son récit, il avoue qu'à son arrivée en

France, il a éprouvé des sentiments de soulagement et de liberté, « libre de parler, discuter, rire » (Arav 2019 : 123).

En quatrième lieu, un autre mérite du texte de René Arav est à souligner : l'auteur rappelle l'influence de la culture française en Bulgarie et son épanouissement grâce aux collègues français, lui-même étudiant au collège des garçons.

Malgré cela, « après les nazis, les Soviétiques ont supprimé tous les établissements scolaires étrangers, et en particulier les établissements français » (Arav 2019 : 118), comme témoigne l'écrivain, lui-même.

Pour conclure l'étude des significations du récit de témoignage de René Arav, je voudrais formuler le jugement que durant des périodes tragiques et bouleversantes, telle la Deuxième guerre mondiale, se manifeste le côté sombre de la nature humaine, mais aussi l'humanisme sans faille de l'homme. C'est devant cet humanisme que s'incline l'auteur du récit :

Je rends hommage au petit royaume de Danemark qui a dit « NON » aux assassins et au petit royaume de Bulgarie qui a dit « NON » aux criminels.

(Arav 2019 : 125)

D'ailleurs, l'écrivain dont l'enfance est marquée par une « prison sans barreaux » (Arav 2010 : 126), se reconnaît dans les paroles d'André Malraux :

Le plus grand mystère ce n'est pas que nous soyons jetés au hasard sur cette terre. C'est que dans cette prison, nous tirions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant.

(Malraux 1997 : 87)

Malheureusement, les actes héroïques durant les régimes totalitaires font exception. Pendant les périodes de dictature, c'est plutôt le côté sombre de la nature humaine qui réapparaît. On en retrouve des témoignages dans les œuvres des écrivains français comme Romain Gary (*La nuit sera calme*) et Alain Robbe-Grillet (*Quatre jours en Bulgarie, 1947*).

Dans ce contexte, je voudrais aussi rappeler que Dimitar Péchev, l'Exarque Stéphan et le Mitropolite Kiril restèrent oubliés de longues années en Bulgarie. Ce n'est qu'après la publication des livres *The Man who stopped Hitler* de Gabriel Nissim et *Beyond Hitler's Grasp* de Michael Bar-Zohar qu'on a connu leurs noms. Et le monde n'a appris leur héroïsme qu'au temps des présidents bulgares Jeliu Jélev et Petar Stoyanov (Gozest 202: 440-441).

René Arav s'avère l'un des auteurs étrangers qui rompt le silence sur les premières années du régime communiste en Bulgarie. Il entrouvre la porte vers les absurdités de ce système politique non moins inhumain que le nazisme. D'ailleurs, Tzvétan Todorov rappelle les jugements de Jéliu Jélev sur les deux régimes totalitaires dans son ouvrage *Le Fascisme* :

Dans sa préface à la réédition du livre, en 1989, après la chute des régimes communistes, Jélev, (...) continue de parler de la « coïncidence absolue des deux variantes du régime totalitaire, la version fasciste et la nôtre, communiste (...).

(Todorov 1995 : 40)

La Bulgarie stalinienne dans le roman *La nuit sera calme* (1974) de Romain Gary

Avant de procéder à l'étude de la partie du roman *La nuit sera calme* où Romain Gary peint le tableau de la Bulgarie stalinienne, je voudrais rappeler quelques jugements de Tzvétan Todorov sur les régimes totalitaires. Le communisme y est défini comme un « messianisme rouge » qui « annonce » le salut « dans cette vie et non pas après la mort » (Todorov 2010 : 2). Todorov formule aussi l'idée que le « projet totalitaire repose sur une hypothèse anthropologique et historique selon laquelle la guerre révèle la véritable nature humaine » et c'est la raison pour laquelle « il légitime les moyens violents pour prendre le pouvoir et le garder, révolution et terreur » (Todorov 2010: 12). Il parle de la dictature morale, ainsi que de la restructuration forcée de la société durant les régimes totalitaires. Selon lui, les messianismes « ne se contentent pas de modifier les institutions mais aspirent à transformer les êtres humains eux-mêmes (...) » (Todorov 2010: 14). En réalité, Todorov dénonce le caractère criminogène de la stratégie du projet totalitaire : « contrôle intégral de la société, élimination de catégories entières de la population » (Todorov 2010: 14).

Et les jugements de Romain Gary sur la Bulgarie stalinienne dans *La nuit sera calme*, viennent à l'appui des réflexions de Tzvétan Todorov citées.

Dans cet ordre d'idées, je me concentre exceptionnellement sur la partie du roman où l'écrivain narre son expérience comme diplomate à Sofia les années 1947 et 1948.

Le culte de George Dimitrov

En ces années, la Bulgarie est déjà communiste, mais il y a encore une reine et un roi dont le père Boris est « empoisonné » par Hitler (Gary 1974: 100), « qui commençait à se méfier de lui » (Gary 1974: 100). Après « l'arrivée des troupes soviétiques, le « nouveau roi » est « le légendaire George Dimitrov » (Gary 1974: 100). Entre parenthèses, dans son récit de voyage *Quatre jours en Bulgarie, 1947*, Alain Robbe-Grillet parle aussi du culte de George Dimitrov dont le nom est « maintes fois répété » sur les slogans ou dans les discours politiques (Robbe-Grillet 2001: 21).

L'exécution de Nicolas Petkov, leader du Parti Agraire libéral

Nicolas Petkov, ami de Romain Gary, chef du parti agraire libéral et directeur de l'Alliance française, croit aux paroles de l'Ambassadeur des États-Unis, que « les États-Unis allaient venir au secours de la démocratie et de la liberté bulgares » (Gary 1974 : 102).

Évidemment, le sarcasme impitoyable de Romain Gary est entièrement justifié quand il évoque l'exécution de Nicolas Petkov, pendu sur l'ordre de Dimitrov : l'écrivain ne sait pas « si sa langue noire hanta plus les dernières minutes de Dimitrov ou celle de son Excellence américaine » (Gary 1974 : 102 – 103).

Les espions

L'omniprésence des espions est un autre fait de la réalité en Bulgarie qui suscite le rire mordant de l'écrivain. On ne savait jamais « qui espionnait qui, pour le compte de qui et avec quoi : avec les fesses, avec l'amitié ou avec l'amour » (Gary 1974 : 108).

Gary raconte comment il a été photographié, lui-même, en toute intimité ou « sous tous les angles » (Gary 1974 : 109), comme il s'exprime. L'écrivain se moque des deux « connards » – « les deux Bulgares du genre vachard à moustaches » (Gary 1974 : 109), qui essaient de le faire chanter en lui montrant les photos. Entre lui et eux il y a des « siècles de différence » (Gary 1974 : 112).

Lors de sa rencontre avec les espions bulgares, il éprouve « un de ces moments de parfait délice que seuls peuvent comprendre ceux qui savent aller plus loin que la haine...là où se trouve le rire » (Gary 1974 : 112). En outre, je voudrais rappeler que ce rire c'est le rire salvateur qui préservait la dignité des hommes face au fanatisme, à l'agressivité ou à l'ignorance qui étaient propres à la nomenclature communiste. Face à l'absurdité de ce régime totalitaire.

Nombreux sont les tableaux de la vie en Bulgarie que Romain Gary nous rappelle – des tableaux tristes, sinon sinistres : l'Union Club, où « c'était la folie pour les Bulgares d'y être vus en compagnie de diplomates occidentaux, mais ils continuaient à venir, car ils y trouvaient encore la dernière trace d'eux-mêmes » (Gary 1974: 102) ; le pays est « beau » et le peuple « d'une grande gentillesse », mais des gens « disparaissaient » (Gary 1974: 103), le conseiller à la « régence » qui se jette par la fenêtre du palais du gouvernement à Sofia et sa femme qui se jette de la fenêtre de son hôtel à Rome – « une histoire d'amour communiste (Gary 1974: 103-104) ; les « micros bulgares » (Gary 1974: 114) ; l'atmosphère de méfiance (Gary 1974: 115) ; l'esprit de paranoïa qui marque même les diplomates étrangers (Gary 1974: 114 -115), etc.

Effectivement, c'est une réalité absurde et cruelle que Romain Gary ressuscite. Une réalité dénaturée et absurde qui a marqué la mentalité de deux générations de Bulgares.

Dans ce contexte, la véracité de ses propos est emblématique. Elle vient sans doute du fait qu'il ne s'est jamais trompé sur le communisme :

R.G. : (...) Je n'ai jamais été marqué par le communisme et je ne suis donc jamais devenu anticommuniste par désenchantement, comme tant d'autres hommes de ma génération (...)» (Gary 1974: 106).

En somme, en relatant ses premiers pas de diplomate à Sofia dans *La nuit sera calme*, Romain Gary témoigne de moments tragiques de l'histoire bulgare. Ce témoignage bouleversant sur les premières années de la dictature communiste, est d'autant plus expressif qu'il est dans le style qui relève de l'oralité et plein d'émotions.

Il est à rappeler de nouveau que, selon Todorov, depuis son premier livre *Éducation européenne*, la pensée de Gary est marquée par « l'absence d'esprit héroïsant comme de haine pour les ennemis » (Todorov 2010 : 759). Même au début de sa carrière d'écrivain « le véritable ennemi de Gary semble être, déjà, l'esprit manichéen (...) » (Todorov 2010 : 759). Dans cet ordre d'idées, il serait suffisant de se souvenir de son rire revitalisant (Gary 1974 : 112).

En conclusion, je voudrais souligner que le récit de témoignage *Diplomates et espions français, héros oubliés, Balkans, 1940-1945* de René Arav et le roman *La nuit sera calme* de Romain Gary viennent combler des lacunes sur le plan de la réalité en Bulgarie pendant la Deuxième guerre mondiale et les premières années du régime communiste. D'autre part, les jugements des deux écrivains nous rappellent que les leçons de l'histoire ne sont jamais apprises. D'ailleurs, le caractère

cyclique des événements historiques est souligné par René Arav dans la conclusion de son récit .

Dans ce contexte, je voudrais réaffirmer qu'il n'y a que les technologies qui évoluent tandis que l'homme qu'on le pense avec le relativisme ethnographique ou avec une conception universaliste reste toujours imparfait, complexe et contradictoire. Les événements de nos jours en sont la preuve : régimes autoritaires, guerres civiles, terrorisme, fanatisme religieux, xénophobie, antisémitisme, aliénation à l'époque du numérique...et personne n'entend la voix des intellectuels et des poètes.

REFERENCES

- Arav 2019** : Arav, R. *Diplomates et espions français, héros oubliés, Balkans, 1940-1945*. Paris : Les Impliqués Éditeur, 2019.
- Artières, P., Farge, A., Laborie, P. 2002**. *Témoignage et récit historique*, Éditions de la Sorbonne, 2002/1 no 13 pages 199 à 206, ISSN 1262-2966, DOI 10.3917/sr.013.0199 ; [<http://www.cairn.info/revue/societes-et-representations-2002-1-page-199.htm>] (10/11/2021)
- Gary 1974** : Gary, R. *La nuit sera calme*. Paris : Éditions Gallimard, 1974.
- Malraux 1997** : Malraux, A. *Les Noyers de l'Altenburg*. Paris : Éditions Gallimard, 1997.
- Ricœur 2000** : Ricœur, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Robbe-Grillet 2021** : Robbe-Grillet, A. *Quatre jours en Bulgarie, 1947*. Paris : Le Voyageur, 2001.
- Todorov 1995** : Todorov, T. *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 1995.
- Todorov 2010** : Todorov, T. *Le siècle des totalitarismes*. Paris : Robert Laffont, 2010
- Gozes 2021** : Гозес, И. Учебник по човештина, смелост и подлост. [Gozes, I. Uchebnik po choveshtina, smelost i podlost.] // Лилков, В. *Доблест и наказание*. София: Ciela, 2021, 440 – 443.
- Lilkov 2021** : Лилков, В. *Доблест и наказание*. [Lilkov, V. Doblest i nakazanie.] София: Ciela, 2021.

***BÉNARÈS DE BARLEN PYAMOOTOO: NARRATION
VERSUS DESCRIPTION***

*Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Université de Plovdiv „Paisii Hilendarski”*

***BENARES BY BARLEN PYAMOOTOO : NARRATION
VERSUS DESCRIPTION***

*Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Paissii Hilendarski University of Plovdiv*

This paper analyzes the narration specificities of the novel *Benares* by the Mauritian writer Barlen Pyamootoo, as well as the narration itself – description ratio and its impact on the narrative rhythm. We try to determine the role description plays for the economy of narration in the text, where its place is important, and we also analyze the extent to which description integrates the narrative. We consider that the dynamic of narration is subdued, giving place to monotony, and this, in our view, is a sought reception effect.

Key words: narration, description, narrative rhythm, narration dynamic, narration scope, descriptive interlude

L'écrivain Barlen Pyamootoo est un des plus illustres représentants de la littérature mauricienne d'expression française. Il est né en 1960 sur l'île Maurice où il passe son enfance et son adolescence. En 1977 il part pour la France où il fait des études de Lettres et enseigne quelques années. Après il rentre à Maurice où il vit et écrit actuellement. Le roman *Bénarès* (1999), qui sera l'objet de notre analyse, est le premier des cinq romans publiés aux éditions de l'Olivier. Les quatre romans qui suivent sont : *Le Tour de Babylone* (2002), *Salogi's* (2008), *L'Île au poisson venimeux* (2017) et *Whitman* (2019).

Bénarès est un texte bref qui fait le récit du voyage de trois personnages, durant quelques heures où il ne se passe presque rien. Nous

pouvons appeler ce petit roman un récit de voyage ou plutôt de route, « un ‘road novel’ beckettien qui renouvelle la pensée des racines et du désir si chère aux écrivains de Maurice depuis presque trois siècles » (Bakayoko 2017). A. D. Curtius situe le film éponyme adapté à l’écran par Pyamootoo lui-même en 2005, dans la catégorie du « road movie », mais en même temps elle se « permet de remettre en question cette classification trop restreinte du ‘road movie’ » (Curtius 2017 : 65) et elle continue : « La route est à la fois prétexte, contexte et sous-texte d’une démarche plus subtile, que je perçois comme une observation participante sur l’affect, où cinéaste et personnages s’inscrivent dans la dialectique du détour-retour¹ qu’a proposée Édouard Glissant pour repenser le rapport complexe de toutes les diasporas avec les affects de la mémoire » (op. cit: 68). Ces lignes semblent écrites pour *Bénarès*. À ce propos nous voudrions citer également Joël Loehr :

« Au commencement était la route » : c’est ainsi que, dans *Les Legendes épiques*, le philologue Joseph Bédier remontait aux sources de la chanson de geste et prétendait écrire son histoire en suivant le tracé des chemins de pèlerinage. Le propos ne sera pas ici de revenir sur le lien (discutable) ainsi établi entre la chanson de geste et les itinéraires et stations de dévotion. On retiendra en revanche de cette formule de Bédier l’idée que la littérature fut « routière » dès ses origines, comme si elle avait quelque chose à voir avec la *via rupta*, frayée pour le cheminement et la pérégrination, le simple déplacement ou le voyage au long cours.

(Loehr 2015 : 19)²

Donc, le genre viatique dans ses diverses formes – carnet de voyage, récit de voyage, dans sa variante contemporaine récit de route etc. - n’est pas nouveau dans l’histoire littéraire. Ce type de récit donne lieu à des réflexions sur le(s) lieu(x), les gens, les sociétés, etc. Dans ce sens, Holtz et Masse expriment l’idée que la « curiosité pour les premiers contacts, omniprésents dans les récits de voyage, a aussi rencontré la vogue des sciences humaines, et plus particulièrement l’anthropologie et l’ethnologie » (Holtz, Masse 2012: 6).

M. Butor va plus loin, il remarque que :

Toute fiction s’inscrit donc en notre espace comme voyage, et l’on peut dire à cet égard que c’est là le thème fondamental de toute littérature romanesque ; tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair,

¹ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 28-36, (note Curtius).

² Albert Thibaudet, dans « Le liseur de romans », reprend cette hypothèse de Joseph Bédier et parle de littérature « routière » (*Reflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, p. 1659-1660), (note Loehr).

plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit.

(Butor 2013: 50)

Le roman de Pyamootoo est d'ailleurs proche de *La Modification* de Butor pour le thème traité, mais aussi du style de Robbe-Grillet pour les incertitudes référentielles, il est issu du Nouveau Roman et pour les images qui laissent une place importante au vide, des films d'Antonioni.

En revenant au texte, il faut préciser que l'histoire dans le roman s'étend sur un espace très limité, situé entre deux points, dans un laps de temps limité. Dans *Bénarès* la narration se fait à la première personne car le personnage principal est également narrateur. L'action est monotone, les événements ne sont pas nombreux.

Nous allons chercher à étudier l'expression narrative de ces particularités et leurs effets de réception. Dans un premier temps les particularités narratives du texte de Pyamootoo créent un effet de monotonie et de lenteur dont il faut saisir les modalités, dans un deuxième, il est nécessaire d'explorer le rapport narration-description et son influence sur le rythme narratif.

Narration et rythme

Du point de vue narratif le roman *Bénarès* présente des caractéristiques très intéressantes. Depuis Genette on sait que chaque narration a sa durée propre et son rythme qui est défini d'un côté, par l'alternance des anisochronies narratives (Genette 1972 :129) : dialogues, résumés, pauses, ralentissements et ellipses qui assurent dans une grande mesure les effets de rythme et d'un autre, par la fréquence narrative qui présente les relations de répétitions entre le récit et l'histoire. Pour analyser le rythme narratif et ses effets, il faut déterminer en premier lieu les unités narratives et chercher la chronologie interne de l'histoire. Si dans un roman traditionnel, le plus souvent, les articulations narratives coïncident avec la division du texte en parties ou chapitres, ce n'est pas le cas du roman *Bénarès* où il n'est pas possible de déterminer des articulations narratives aussi nettes étant donnée la longueur limitée du roman. Au contraire, on peut facilement découvrir les repères temporels et spatiaux qui structurent le récit. Nous avons une petite période temporelle de trois-quatre heures, racontée en quatre-vingt-dix pages. La narration donne place aux descriptions, aux dialogues, puis reprend et s'arrête de nouveau. Bien que le texte ne soit pas situé dans une époque précise, le temps est repérable grâce à quelques indications qui marquent l'écoulement et qui créent la

chronologie temporelle. La constatation « Je suis rentré vers cinq heures » (Pyamootoo 1999 : 10)³ est le repère initial par rapport auquel nous pouvons reconstruire la chronologie. Peu après les trois personnages partent du petit village Bénarès et arrivent à Port Louis « un peu avant sept heures » (12). Deux autres précisions suivent : « Il était tard, presque huit heures » (15) et « il (Jimi)⁴ a regardé sa montre ‘Neuf heures déjà’ » (34).

En ce qui concerne la topographie, elle aussi est très précise et on peut suivre le déplacement des personnages et de l’action. En confrontant l’espace et le temps nous pouvons établir le rythme du texte. Le voyage de Bénarès à Port Louis est raconté sur six pages. Dans la ville, les personnages tournent deux heures pour chercher des femmes. Ces deux heures sont racontées sur vingt-neuf pages. Le voyage de retour occupe tout le reste du texte : une heure – une heure et demie, est relatée en cinquante pages. Comme on peut voir avec l’évolution de l’action le rythme ralentit progressivement. Les événements ne sont pas nombreux, mais il est facile de reconstruire l’ordre et la vitesse car le récit suit l’histoire et la durée des séquences narratives est bien définie tout comme celle du récit.

Dans notre texte les ralentissements que l’on peut imputer à la description et la réflexion ne marquent pas l’interruption de l’histoire. Comme déjà souligné, nous avons une durée minimale de la fiction et un texte fortement élargi, pourtant à la fin du roman le lecteur se rend compte de ne pas avoir beaucoup d’informations sur les personnages ni sur l’époque, que l’intrigue n’est pas riche en événements. D’un autre côté, pour les raisons mentionnées précédemment les résumés sont presque absents, ce qui est une différence sensible par rapport au roman traditionnel où le rythme se définit, le plus souvent, par l’alternance de résumés et de dialogues et le résumé normalement relie deux parties dialogiques. Ce n’est pas le cas de *Bénarès*. Dans le texte de Pyamootoo les éléments qui dominant et qui créent le ralentissement sont les dialogues, les descriptions et les réflexions. Dans le roman académique le résumé est lié également aux effets de rétrospection, alors que dans *Bénarès* il y a très peu de retours à une antériorité. On peut donner à titre d’exemple le voyage du narrateur dans la ville indienne éponyme et le souvenir du moulin, mais la rétrospection apparaît tout d’un coup et ne résume pas une longue période. Au contraire, elle présente un moment donné du passé du narrateur-personnage et pratiquement n’apporte aucune accélération du récit.

³ Toutes les citations dans la présente communication sont du roman *Bénarès*. Dorénavant nous n’allons marquer que la numérotation des pages.

⁴ Note Z. N.

De ce point de vue, dans *Bénarès* il n'y a pas d'actions jugées moins importantes pour la fiction que le narrateur peut passer sous silence pour accélérer le rythme. Les vraies ellipses manquent également mais c'est tout à fait normal quand l'histoire se déroule en quelques heures. Au niveau linguistique nous pouvons trouver seulement l'adverbe *puis* qui marque plutôt la succession que la durée narrative et qui ne peut pas varier sensiblement le rythme du récit. Donc, les éléments qui créent le rythme narratif dans *Bénarès* sont principalement le dialogue et la description (réflexion), ce qui explique la faible accélération. Au niveau de la fréquence les événements singulatifs ne sont pas nombreux non plus, ce qui ralentit également la vitesse et accentue la monotonie du voyage.

Pour conclure cette partie, on peut dire qu'en termes de rythme et de vitesse, dans le roman de Pyamootoo, le rôle de la description et de la réflexion est assez important. Par rapport à la totalité du temps raconté, elles créent un considérable ralentissement de la narration. Donc, le dynamisme narratif est absent au profit de la monotonie et de la répétition, ce qui est, selon nous, un effet recherché. Le résultat est une narration lente et monotone qui joue avec l'attente du lecteur et crée un texte particulier et élégant.

Description versus narration

Depuis les travaux de Ph. Hamon de 1972⁵, où il a posé les bases de l'étude historique et sémiotique du descriptif, l'intérêt pour la description comme élément de la narrativité n'a pas cessé jusqu'à présent.

De prime abord, la distinction entre la représentation d'actions et la représentation de lieux et de personnages semble claire et facile à définir. Mais dans un texte narratif elle n'est pas toujours très évidente. En nous concentrant sur ce problème, nous allons essayer de déterminer le rôle de la description pour l'économie narrative dans *Bénarès* où elle a une place importante et nous allons analyser dans quelle mesure elle s'intègre à la narration.

Nous allons procéder à l'exploration de l'espace dans le roman et à sa dimension narrative. Normalement, la fonction de l'espace dans le texte narratif et sa description, c'est de familiariser le lecteur avec le cadre de la fiction. Dans le cas de *Bénarès*, c'est aussi la découverte d'un espace géographique, social et culturel.

La description sert aussi à ancrer le récit dans une réalité concrète, à rendre « vrais » l'atmosphère et le lieu-espace en provoquant la curiosité

⁵ À mentionner « Qu'est-ce qu'une description ? » et « Introduction à l'analyse du descriptif ».

du lecteur. La description de l'itinéraire parcouru par les trois personnages fait voyager le lecteur à travers l'île Maurice, il connaît les paysages exotiques et inconnus et dépasse facilement les frontières. À cet égard on ne peut oublier la remarque de S. Requemora : « Le propos du voyageur est de faire un inventaire de l'espace et du monde, mais aussi de représenter aux yeux du lecteur immobile et demeuré dans l'espace d'origine, les merveilles et singularités d'un nouvel espace » (Requemora 2002 : 257). De sa part, Butor propose de conclure en affirmant que « Le lieu romanesque est donc une particularisation d'un 'ailleurs' complémentaire du lieu réel où il est évoqué » (Butor 2013 : 50). Nous nous permettons d'ajouter que le voyage a toujours une valeur heuristique. Même s'il connaît le lieu, le narrateur fait la découverte d'espaces et de personnes qui sont nouveaux pour lui.

Dans le roman de Pyamootoo, comme nous avons vu, les descriptions ne créent pas de vraies pauses narratives, il n'y a pas de longues descriptions qui arrêtent la narration (et l'histoire), la partie descriptive « ne s'évade pas de la temporalité de l'histoire » (Genette 1972 : 134), car le narrateur n'abandonne pas le cours de l'histoire. Dans *Bénarès* la pause descriptive est véhiculée par le regard du personnage-narrateur. La description apparaît quand quelque élément de paysage ou figure humaine entre dans le champ visuel du narrateur ou d'un autre personnage. Les moments descriptifs sont constamment présents dans le texte, ils alternent avec les séquences narratives, les passages descriptifs suivent la progression des actions et s'entremêlent à la narration.

La description dans *Bénarès* est aussi porteuse d'un point de vue. Elle est liée au point de vue subjectif du narrateur-personnage. Le plus souvent les objets ou les personnages décrits sont focalisés par le personnage – narrateur et sont présentés à travers son regard (très rarement à travers le regard d'un autre personnage, Jimi et Zelda, par exemple), c'est-à-dire, à travers une vision limitée. Donc, on peut parler d'une description fortement subjective et sélective, liée à sa perception visuelle /auditive du monde extérieure, limitée à ce que peut voir le narrateur du point où il est positionné et il fait son choix à la base de ses propres compétences. La description n'est pas hors de la perception du personnage principal et exprime son point de vue qui devient aussi celui du lecteur. Dans la description des portraits nous pouvons découvrir une certaine visée argumentative, la motivation de certaines actions ou gestes des héros. À la base de quelques détails le descripteur peut deviner les intentions des personnages, et par son intermédiaire, le lecteur :

On a ouvert la porte tout de suite et une femme plutôt âgée est apparue sur le seuil. C'était Ma Tante, telle qu'on me l'avait décrite, obèse avec un visage en lame de couteau. Elle avait les lèvres épaisses, les épaules larges, et ses bras et ses jambes se dressaient droits comme autant de poutres pleines et robustes. Ses cheveux étaient noirs et bouclés et ses seins volumineux bombaient dans une blouse d'un brun aussi foncé que celui de sa peau. Elle avait la bouche ouverte, *sans doute ravie de la visite*⁶. J'ai essayé de deviner son âge, sans y parvenir. Son visage était sillonné de rides, mais *ses yeux étaient restés aussi clairs que ceux d'une jeune fille*. Ils m'ont paru encore plus jeune quand elle a reconnu Jimi : *des lueurs y ont soudain brillé*, aussi furtives qu'un feu follet. [...] *Elle avait beaucoup de force*, on m'avait dit qu'elle frappait les hommes qui ne payaient pas ou qui cherchaient la bagarre. (21-22)

Le roman s'ouvre avec une description plus ou moins longue mais un peu floue, de la maison du narrateur-personnage, sans préciser le lieu. Le nom du village Bénarès apparaît bien plus tard, à la page 13. La locution adverbiale *un jour* ne situe pas non plus l'histoire dans un laps de temps concret.

Suit un mélange entre la présentation de Mayi et la description du village : « Le soleil continuait à monter et à s'éteindre, tandis que la route balafrait tout le village comme un décor de fond peint, silencieuse et immobile et profonde aussi : elle semblait avoir coulé, sombre » (8) ; « La route descendait en lacets, bordée de chaque côté de petites maisons en bois et en tôle ondulée » (9). Le regard du narrateur continue à suivre comme une caméra la marche de Mayi et de mêler de courtes descriptions à la narration où la description se manifeste sous la forme de « micro-propositions » (Adam 1989 : 38). Les adverbes *puis, plus loin* assurent l'énumération des objets à décrire – le dispensaire, le bureau de poste, les maisons.

L'espace (le paysage, les maisons, les jardins) est un point de référence du regard du narrateur-scripteur (ou d'un autre personnage) et de sa perception des sons, des bruits et des odeurs. Les images de Pyamootoo (les paysages et les visages humains) ont une dimension picturale marquée de couleurs, de formes, de plans, de perspective. Dans ce sens les descriptions de Pyamootoo non seulement racontent, elles touchent les sens du lecteur :

« Mais entrez donc », a dit Ma Tante en désignant la porte, et elle nous a précédés dans une pièce qui était située à l'arrière de la maison. Ça a été un choc terrible, tellement ses couleurs contrastaient avec celles du jardin : la pièce n'était pas peinte et le crépi de ses murs avaient pris la

⁶ C'est nous qui soulignons – Z. N.

teinte du moisi, c'était un mélange de vert, de gris et de marron, et en plus elle sentait le ciment. (22)

[...] Quelque part dans la plaine, un moteur vibrait sourdement en même temps qu'aboyait un chien, puis d'autres moteurs et d'autres chiens. Tout cela grondait comme une chasse à l'homme, il y avait quelque chose de féroce et de furieux dans les aboiements, et on pouvait voir sur la façade de quelques maisons et sur des murs d'enceinte des ombres qui se déplaçaient à toute vitesse, qui pourchassaient la lumière filante des phares. (31)

Lors de nos observations sur la description de la nature, nous avons constaté une autre particularité : il y a des éléments répétitifs de la nature mauricienne, liés à l'homme, à sa vision du monde. Le paysage, les champs de canne à sucre qui défilent ont une tendance à se transformer en topos, ancrés dans l'écriture de Pyamootoo, des images-types liées au voyage, à l'idée de l'infini. Voilà à titre d'exemples quelques petites citations : « On aurait dit du désert à perte de vue. C'était comme un tableau, parce que le paysage était immobile, même si pour nous il défilait » (55) ; « Les champs continuaient à défiler avec leurs épouvantails, avec leurs canaux qui miroitaient et leurs sentiers qui s'enfonçaient dans l'obscurité » (80) ; « Quand on roulait entre deux villages, il (Jimi) se penchait par la portière et regardait les montagnes qui défilaient doucement de gauche à droite » (85). La domination de la description du paysage peut être interprétée aussi en termes de fort lien avec la nature : « [...] toujours ce sentiment de ne faire qu'un avec la terre, les pierres [...] et cette enivrante odeur d'absinthe qui montait à chaque fois qu'il pleuvait, et nos pas silencieux dans la boue » (47), et les verbes de perception font sentir mieux la terre et les odeurs mauriciennes, en même temps cependant qu'il met en doute le réel par toutes les modalités qui le rendent virtuel le désubstantialise (on aurait dit, c'était comme), c'est bien un exercice français de la déconstruction.

Un autre motif constant, c'est le moulin qui devient une sorte de symbole du village de Bénarès. Le moulin qui autrefois était le symbole de la prospérité, s'est transformé en « monument aux morts » (91), il devient l'image de la destruction et de la mort du lieu qu'il avait longtemps symbolisé. Le roman même finit avec l'image du moulin :

Du moulin lui-même, il ne restait plus que le sol. Il était fêlé par endroits, mais propre, comme s'il venait d'être lavé, nettoyé. « C'est là qu'on joue au foot », j'ai dit, « et avant chaque match, on enlève toute la paille qui nous vient des champs », et j'ai montré les poteaux. Derrière l'un d'eux, on pouvait apercevoir tout Bénarès. (91)

Ainsi, comme nous l'avons affirmé, c'est le regard du narrateur-personnage qui observe les objets, les paysages et les autres héros, les marqueurs textuels sont liés à sa compétence descriptive, à son point de vue et à la motivation de la description. Donc, d'une façon naturelle, la description s'intègre à la narration, ce qui assure un plus grand effet de réel.

Le roman *Bénarès* présente également une structuration spatiale de la fiction. Dans le texte la description topographique a une cohérence interne, elle n'est pas une simple énumération de caractéristiques des paysages contemplés par les personnages. L'espace est structuré géographiquement avec des indications qui situent les paysages décrits verticalement et horizontalement.

L'orientation horizontale domine – une voiture roule à travers les champs, la plaine et les villages et les personnages regardent filer les paysages. Dans ce cas on peut définir le narrateur-scripteur « un personnage mobile passant en revue un décor fixe mais complexe » (Hamon 1972 : 468) :

J'ai allumé une cigarette et j'ai gardé les yeux fixés dessus, nous traversions un village que j'avais du mal à regarder, il n'y avait que des commerces le long de ses rues, qui se dressaient les uns à côté des autres, sans le moindre espace entre eux. (61)

[...] j'ai regardé distraitement en direction de la mer et de la prairie qui la bordait, pleine de pierres et de bœufs qui dormaient. Des lueurs pâles et mouvantes, semblables à des feux flottants, clignotaient dans le lointain. (70)

Maintenant le paysage n'était plus qu'une plaine étendue, sans relief, comme si on roulait sur la ligne d'horizon. (88)

À côté de cette présentation linéaire il y a des éléments situés sur le plan vertical, le regard du narrateur fait un mouvement de bas en haut et de haut en bas. La hauteur est soulignée surtout par la présence des montagnes et du moulin ou ce qui reste de lui, qui s'élève comme un point de repère et qui structure non seulement verticalement le paysage mais a aussi une valeur symbolique dans l'histoire du village de Bénarès :

[...] le moulin qui était notre repère, on n'avait qu'à lever les yeux pour s'en rapprocher, pour ne pas s'égarer quand les cannes nous dépassaient, mais le moulin était bien plus qu'un repère, il était comme une maison pour nous, et je me souviens qu'à chaque fois qu'on pouvait se photographier, c'était devant le moulin qu'on le voulait [...] quand on

avait épuisé tous nos souvenirs, on levait les yeux au ciel et on regardait les nuages s'en aller par-delà les pylônes et les toits des maisons vers des pics, d'autres cimes : les montagnes. (48)

Un autre positionnement spatial qui structure le texte, c'est la dichotomie dehors-dedans. La plupart du temps les personnages voyagent en voiture et le regard du descripteur va de l'intérieur vers l'extérieur à travers la fenêtre comme ligne de démarcation. Au contraire, l'activité perceptive (des bruits surtout) va dans le sens contraire, de l'extérieur vers l'intérieur. « Dehors, tout était gris » (73) ; « Il régnait dehors, dans le ciel comme sur la terre, un sentiment étrange de vide et d'infini » (55) ; « C'est différent à l'intérieur, le mouvement est moins tangible » (56). Dans la présentation du dedans et du dehors souvent le narrateur joue sur le contraste, par exemple la description de l'extérieur et de l'intérieur de la maison de Ma Tante et de Maman.

En analysant la description dans le roman *Bénarès*, en dernier lieu nous allons nous arrêter en bref sur la typologie de la description. Dans le texte de Pyamootoo domine la « description expressive » selon la classification de J.-M. Adam et d'A. Petitjean (Adam, Petitjean 1989 : 18). Elle est l'expression d'un point de vue particulier – celui du personnage-narrateur, accentué par la présence de nombreux marqueurs de subjectivité – verbes modalisateurs, expressions et verbes axiologiques, déictiques.

Une caractéristique importante du roman, liée à la subjectivité de la description, c'est la forte présence de modalisateurs exprimant le doute et l'incertitude, normal pour une narration à la 1^{ère} personne qui présente le monde et les autres à travers sa perspective limitée. Dans la présentation des autres le narrateur n'est jamais sûr et catégorique : en parlant de Mayi, il dit : « Il semblait perdu dans un rêve » (14), « il méditait sûrement » (ibid.), « Il donnait l'impression » (15). Cette particularité explique l'abondance des adverbes de doute du type *probablement, peut-être, sûrement* ; les verbes *paraître, sembler*, des constructions comme *donner l'impression, comme si*, ainsi que l'emploi du futur hypothétique *on aurait dit, il pourrait voir*.

Les éléments axiologiques du type *c'était un drôle de mouchoir* (21) ; *ça a été un choc terrible* (22) ; *J'ai trouvé que c'était aussi beau que le vol d'un oiseau* (28) ; *C'était troublant* (66) ; *Sa voix était douce et paresseuse* (29) etc. traduisent les jugements de valeur et l'opinion du narrateur-personnage qui de son propre point de vue, choisit les qualifications du paysage et des autres personnages et dans la plupart des cas, il exprime une appréciation positive. Donc, tous ces exemples

confirment que le roman de Pyamootoo possède des particularités propres à la description expressive.

La description représentative (Adam, Petitjean 1989 : 25) est beaucoup moins présente dans *Bénarès*. On peut parler de la présence plutôt de la variante mimétique de la description dont la fonction « est de mettre en place le cadre de l'histoire, l'espace-temps dans lequel les acteurs interagissent » (op. cit : 33). Cette fonction est également informative, elle communique au lecteur des détails sur les lieux où se déroule l'histoire.

En conclusion, nous voudrions dire qu'il n'est pas dans l'esprit de notre travail de longueur limitée d'explorer en détail toutes les particularités des séquences descriptives dans le roman analysé et leur influence sur le rythme, nous avons seulement suggéré certains possibles axes d'étude de la description et son rôle primordial dans le monde narratif de Pyamootoo. À l'aide d'exemples concrets, nous avons essayé de prouver l'importance de la description topographique dans l'organisation narrative et son intégration dans la narration ainsi que le rôle des marqueurs subjectifs qui sont à la base de la perception des personnages et assurent, dans une grande mesure, la cohérence du texte.

REFERENCES

- Adam, Petitjean 1989:** Adam, J.-M., A. Petitjean. *Le texte descriptif*. Paris: Nathan, 1989.
- Bakayko 2017:** Bakayko, H. *Le nouveau roman, entre le ludique et l'absurde*. <<http://www.rfi.fr/hebdo/20170901-barlen-pyamootoo-ile-maurice-litterature-absurde-benares>> (16.10.2021)
- Butor 2013:** Butor, M. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 2013 pour la présente édition.
- Curtius 2017:** Curtius, A.D. *Bénarès de Barlen Pyamootoo ou la poétisation d'un habitus mémoriel à l'écran. // TrOpics* № 4. Université de la Réunion, 2017. <<https://tropics.univ-reunion.fr/accueil/numero-4/i-discours-artistiques/2-art-comme-fiction>> (12.09.2021)
- Genette 1972:** Genette, G. Discours du récit in *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.
- Hamon 1972:** Hamon, Ph. Qu'est-ce qu'une description ? // *Poétique*. № 12, Paris: Seuil, 1972. p. 466.
- Hamon 1972:** Hamon, Ph. *Introduction à l'analyse descriptif*. Paris: Hachette, 1981.

- Holtz, Masse:** Holtz, G. V. Masse. Étudier les récits de voyage : bilan, questionnements, enjeux. // *Arborescences*, 2. <<https://doi.org/10.7202/1009267ar>>
- Loehr 2015:** Loehr, J. « Au commencement était la route ». Littérature romanesque et locomotion. // *Poétique*. Paris: Seuil, 2015 № 177, pp. 19-41.
- Pyamootoo 1999:** Pyamootoo, B. *Bénarès*. Paris: éd. De l'Olivier. 1999.
- Requemora 2002:** Requemora, S. L'espace dans la littérature de voyages. // *Études littéraires*. 2002, 34 (1-2), pp. 249-276. <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2002-v34-n1-2-etudlitt694/007566ar/>> (28.10.2021)

РЕЦЕПЦИЯТА НА АРТУР ШНИЦЛЕР В БЪЛГАРИЯ ДО 1944 Г. С ОГЛЕД НА ИЗДАТЕЛСКИТЕ СЕРИИ

Младен Влашки
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

THE RECEPTION OF ARTUR SCHNITZLER IN BULGARIA UNTIL 1944 WITH REGARD TO PUBLISHING SERIES

Mladen Vlashki
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Up until 1944 Arthur Schnitzler was the most widely read author of the Young Vienna group in Bulgaria. The model of reception of his work shows how in the field of the free book market there can function categories that we tend to define more often as negative (publishing series, cheap publications, mass publications, social crises, etc.) yet such as would impose the significance of a particular writer's oeuvre. The balance gets secured by the knowledgeable intelligentsia which, in critical discussions, only guides the process.

Key words: Arthur Schnitzler, reception, Bulgarian literary field, publishing series, reader's horizon of expectation after 1918

От всички представителни фигури на Виенската модерност най-популярен в България до 1944 г. е бил Артур Шницлер. След дълга пауза в годините на социализма и днес той заема подобно място в актуалните културни представи на българите. По ирония на съдбата връщането му в културната памет на България стана с постановки на пиесата му „Хоровод“ [Reigen] след 90-те години на XX век. Казвам по ирония на съдбата, защото най-продаваното негово произведение между 1908 г. и 1926 г. в България са тъкмо няколкото превода на „Хоровод“. Но до 1990 г. тази пиеса никога не е стигала до българската сцена. Няма и доказателства да са правени опити за това. Тъкмо този факт посочва отличителния знак за рецепцията на Шницлер в България – добил слава в Европа като драматург, в България той е

предимно четен. Само „Забава“¹ [Liebeleil] е била играна пред публика, но не и от Народния театър. Единствената постановка на националната сцена по негова творба, „Викът на живота“ [Der Ruf des Lebens], е един от големите провали на реформиращия се Народен театър след опита за радикална промяна в него през сезон 1923/1924 г. Причините за тази рецептивна асиметрия се коренят както в променящия се хоризонт на възприемателско очакване, така и на една специфична издателска практика, наложила се на българското литературно поле във времето на модерността.

Името на Шницлер се споменава за пръв път в българската периодика в обзорната статия „Литературата на Германия“ в списание „Извор“ през 1896 г. Части от четящата публика в България научават от този текст, че „Смърт“, повест от Шницлера, е най-новото произведение на крайния реализъм“ и че в сравнение с Леополд Андриан, който е импресионист, „Шницлера можем да наречем художник-реалист“ (Б.а. 1896: 284). И ако определението „импресионист“ все още не е активно в българската културна среда, „реалист“ е истинската новост след наивно-романтическите и патетичните стилове на Българското възраждане. Вниманието към името на „германския“ реалист в българска среда е събудено.

За онези, които следват в немските университети, това не е било нужно. Особено ако са прекарвали студентските си години във Виена или Берлин – това са двете метрополии, в които Шницлер налага името си. Очевидно такъв е случаят с Петко Тодоров, който още в Берн е взел решение да създаде българска модерна драма и затова чете Брандес, Ибсен, Хауптман, Зудерман, Шницлер (Тодоров 1980Б: 353 и 1980А: 395); докато пребивава в Берлин през 1900 – 1902 г., е чест посетител на Дойчес театър, редовен читател е на „Ди Цайт“, „Гезелшафт“ и „Нойе Дойче Рундшау“, тоест сцената и изданията, които налагат виенския автор в Германия. Налични са свидетелства за подобен персонален процес на опознаване на творчеството на Шницлер и от други български интелектуалци в този период. Актьорът Неделчо Щърбанов, който от 1895 до 1898 г. посещава драматическата школа на Масе в Париж, ще да е познавал добре творчеството му, защото го представя в списание „Библиотека“, след като в него е била публикувана през март 1905 г. Шницлеровата едноактна пиеса „Дамата с камата“ [Die Frau mit dem Dolche]. Още в първите си отзиви за културни събития, които изпраща от Виена, Теодор Траянов пише обширна ре-

¹ Правилният превод на заглавието би бил „Флирт“, но в България то е заимствано от руските издания на пиесата.

цензия за пиесата на Шницлер „Антракт“ [Zwischenspiel] в списание „Художник“ (Траянов 1906). За същото списание Людмил Стоянов превежда част от Шницлеров портрет, написан от Георг Брандес (1909), а през 1912 г. публикува свой, много прецизен текст върху Шницлер и творчеството му във вестник „Воля“ (Стоянов 1912). В преписката си с Траянов Кирил Христов се интересува от пиесата „Хоровод“ (Великов 1988: 133), а през 1910 г. предлага на Александър Паскалев своя превод на „Дамата с камата“ под заглавие „Жената с ханджара“. В библиотеката на Пенчо Славейков откриваме книги върху драматургията на неговото време (Das Werden des neuen Dramas. Teil I: Henrik Ibsen und die dramatische Gesellschaftskritik. Teil II: Von Hauptmann bis Maeterlinck. 1898) и върху виенската драма и театър от Херман Бар, в които името на Шницлер неизменно присъства. Обобщено казано, водещите автори от началните години на българската модерност познават Артур Шницлер и неговото творчество.

Името му използват и водещите издатели от същото време Павел Генадиев и Александър Паскалев². Към тях се присъединява и най-активният социалистически издател Георги Бакалов. Впрочем чрез преводи на текстове върху западноевропейската литература от руските критици Владимир Фриче (Фриче 1908) и Пьотър Коган (Коган 1910 и 1911) социалистическите издания налагат името на Шницлер сред този сегмент от тогавашната читателска публика, макар и доста оценъчно изкривено поради вулгарносоциологическите им подходи. Голяма част от произведенията на автора от „Млада Виена“, споменавани в „критическите списъци“, с изключение на пиесите от трилогията „Зеленият какаду“ [Der grüne Kakadu] и „Воалът на Беатрис“ [Der Schleier der Beatrice], се появяват на българския книжен пазар в същия период – „Поручик Густл“ [Leutenant Gustl] (1910), „Смърт“ [Sterben] (1909), части от „Анатол“ [Anatol] (1910), „Приказка“ [Märchen] (1909), „Забава“ [Liebelei] (1909). Пиесата „Freiwild“ под българското заглавие „Позволен/свободен лов“ в превод на Александър Балабанов е предложена за постановка в Народния театър (1910). Тази вълна от издания е донякъде предопределена и от руската рецепция на младовиенчанина – в периода 1907 – 1909 г. „Универсална библиотека“ на Вл. Антик публикува усилено творби на Шницлер и Хофманстал (от първите 118 номера 15 са с Шницлерови творби) (Влашки 2014: 2019). Трайно е присъствието на Шницлерови

² Много показателна за това как функционира издателският механизъм през онези години, е кореспонденцията между Кирил Христов и Александър Паскалев относно издаването на „Жената с ханджара“ (Влашки 2017: 152 сл.).

произведения на българското литературно поле откъм 1906 г., годината, в която от и за Шницлер откриваме 10 публикации, докъм 1912 г. Това е и първият върхов момент в преводната рецепция на Шницлер в България. Той е предопределен, от една страна, от авторитета му като емблематичен автор на немскоезичната модерност, а от друга, поради жанровата пригодност на неговите текстове (разкази, повести, едноактни пиеси) да бъдат публикувани в евтини книжни поредици и в периодиката. Най-масов отклик в Шницлеровата рецепция до този момент получава пиесата му „Хоровод“, превеждана като „Хоро“ (1908) или „Хорото на живота“³ (1908). (За първите две издания, за преводите и за възприемането им може да се прочете по-подробно във Влашки 2017: 281 – 292.)

В годините на войните активната литературна дейност в България почти замира, но това не става причина Шницлер да бъде забравен. След като за неговата кръгла годишнина вестник „Утро“⁴ е публикувал като четиво с продължение разказа „Странната“ [Die Fremde] (начало в бр. 451/1912 г.), през 1913 г. там е отпечатан и дългият разказ „Цветя“ [Blumen] (начало в бр. 1047/1913). Издателството на Паскалев пуска на пазара цикъла „Анатол“ в превод на М. Теофилов през 1914 г. Списание „Съвременна мисъл“, издавано от Паскалев, около което са обединени в по-широк кръг радетелите на модерното в България през онези години, следи през цялата 1914 г. как войната се отразява на творческия облик на Шницлер. За да се стигне до истинска вълна от прозаически книги, излезли изпод перото на Шницлер през 1918 (7 заглавия) и 1919 г. (2 заглавия), с които младовиенчанинът застава на 34-то място по брой издания на чужди автори в България за онзи период (наред с Есхил, Зудерман, Фр. Копе, Короленко, Лермонтов, Молиер и др.) (Орешков 1930). Продължават и нови публикации в масовата преса – примерно на страниците на „Заря“ (начало в бр. 1636/1919) като четиво с продължение излиза „Зарад един час“ [Um eine Stunde] в нов превод.

Основната причина за това количествено увеличаване на превежданите произведения на Шницлер има своите основания в рязко променения хоризонт на очакване на българския реципиент (Влашки 2017: 201 – 213). Ако преди войните тематичните очаквания се свързват с изобразяваните у Шницлер сцени на по-фриволни любовни и

³ Възможно е това допълване на заглавието да е под влияние на друга Шницлерова пиеса – „Викът на живота“, която е издадена на руски по същото време, но емпирични доказателства за тази промяна засега не са открити.

⁴ Многотиражен вестник, който се печата ежедневно в между 50 000 и 160 000 екземпляра.

най-вече на сексуални ситуации (макар в „Хоровод“ те да не са изобразени, а само загатнати чрез композиционния похват и реториката на моментите „преди“ и „след“ акта), то след 1918 г. хоризонтът на очакване на българския читател се задава от темите за преходността, смъртта, жаждата за живот и т.н., родени в травматичните преживявания на нацията в периода 1912 – 1918 г. Българските издатели реагират адекватно и читателите намират литературен отклик по тези теми и мотиви в драмите, разказите и романите на Шницлер⁵.

Широкото разпространение на произведенията на Шницлер се дължи и на издателската стратегия те да бъдат включвани в поредици. Сериалността е класическа характеристика на масовото производство. Ще дам само няколко примера: „Подпоручик Густл“ [Leutnant Gustl] е издадена за първи път през 1910 г. в Пловдив като самостоятелна книга от г-ца Юрукова⁶. През юни 1912 г. новелата е публикувана от същото издателство отново, но този път заедно с българския превод на „Съвестта на адвоката“ [Remords d'Avocat] на Алфред Масон-Форестие в г. 8/кн. 3 от поредицата „Мозайка от знаменити съвременни романи“. Тази поредица е препоръчана от Министерството на образованието и излиза ежемесечно. През 1931 г. също в нея излиза в тираж от 3760 бр. романът на Шницлер „Тереза. Хроника на един женски живот“ в превод на Михаил Пундев. През 1918 г. „Лейтенант Густл“, новопреведен от М. Балсамов, излиза под номер 37 на „Универсална библиотека „Хемус“ в издателство „Хемус“. По този начин името на автора остава в центъра на интересите на българските читатели, които са събирали тези серии по-дълъг период от време, а отделните заглавия натрупват издания и тиражи.

Например „Всемирна библиотека“⁷ на Паскалев включва следните произведения на Шницлер – № 5: „Жената с ханджара“ в превод на Кирил Христов (1910 и 1912), № 85: „Аплодиран. Цветя“ [Der Ehrentag. Blumen] в превод на М. Теофилов (1912), № 92: „Жената на

⁵ Такива са например любов и социално падение в „Тереза“; спонтанна психика, екхибиционизъм, влечение към смъртта в „Госпожица Елза“; вдовица, провинция/столица, стара любов, провалени надежди в „Госпожа Берта Гарлан“; хазарт, ерос, танатос в „Игра в утринен здрач“.

⁶ Първата жена издател в България, която е и преводач на част от изданията. Преводът на „Подпоручик Густл“ е от 15-ото немско издание (повестта е публикувана през 1900 г.), направен от К. Ангелов.

⁷ Като имаме предвид оформлението на поредицата, което включва изреждане на всички излезли до момента заглавия на кориците на всяко ново издание, то става ясно, че самото име Артур Шницлер достига до невероятен тираж, много по-голям от този на всичките му творби, взети заедно.

мъдреца“ [Die Frau des Weisen] в превод на М. Теофилов (1912), № 155 – 157: „Анатол“ в превод на М. Теофилов (1914), № 376 – 388: „Госпожа Берта Гарлан“ [Frau Bertha Garlan] в превод на Х. Левенсон (1919). Не като брой от библиотеката, но също така издадена от Паскалев, трябва да се спомене „Забава“ (отделна брошура – 1910 г.). Някои от тези заглавия след това биват включени в други поредици с други преводи – например „Госпожа Берта Гарлан“ в превод на Никола Толчев като № 40 на „Универсална библиотека „Хемус“. Благодарение на тази система за издаване и разпространение⁸ отделни заглавия постигат удивителни тираж дори по днешните стандарти: томът „Госпожа Беата и нейният син“ [Frau Beate und ihr Sohn] в превод на Димитър Стоевски в „Библиотека „Съвременни романи“, г. II, книга 14, която се разпространява и като безплатно приложение към списание „Домакия и майка“, е отпечатан в тираж от 9500 екземпляра. „Госпожица Елза“ [Fräulein Else] в превод на Никола Толчев в „Библиотека „Любими романи“ на издателство „Игнатов и синове“ като № 18/1929 г. е с тираж 5000 екземпляра. Като безплатно приложение към списание „Икономия и домакинство“, г. XI, книга 10 (1932) „Жената на мъдреца“ е отпечатана заедно с „Бури в морето и бури в сърцето“ [Storm's Heart] на Франсис Ходжсън Бърнет⁹ в тираж от 16 000 екземпляра. Името на Бърнет със сигурност играе важна роля в това издание. Чрез комбинирането на автори и заглавия в един том символичният капитал на имената им се подсилва взаимно и не само осигурява по-високи продажби, но и дава възможност на читателите, които са специализирани в различни серии, да опознаят нови имена и заглавия. Навярно за всички издания до 1921 г. известният с настояванията си върху заплащане на авторското му право Артур Шницлер не е получил нищо. А и като участници в поредици голяма част от текстовете му попадат в режим на журнални публикации, за които правото и до днес в България не е категорично регламентирано.

Някои от тези издания съдържат предговори, които са написани от български автори и представляват интерес за едно рецептивно изследване. Други са взети от чужди издания.

Предговорът към новелата „Игра в утринен здрач“ [Spiel im Morgengrauen] (1929 г. – в поредицата „Бисери от знаменити съвременни романи на всемирната литература“ на издателство „Игнатов и

⁸ През 1909 г. Паскалев основава първата българска агенция за разпространение на вестници и списания „Куриер“.

⁹ Бърнет е изключително популярен в България след 1929 г., когато излиза романът му „Малкият лорд Фаунтлерой“ [Little Lord Fauntleroy].

синове“ с тираж от 5000 броя) не е подписан, но вероятно е на преводача П. К. Чинков, който има траен интерес към немската и особено към съвременната виенска литература. В конкретния случай той превежда в началото на предговора мотото от изследването на Рихард Шпехт върху Шницлер в леко съкратен вариант. Интересни са обаче следващите няколко реда, написани под влиянието на спецификата на българската рецепция. Те доказват рецептивния акцент върху сексуалните теми в рецепцията на Шницлер в България: „Тоя писател, чиято слава погрешно се свързва у нас само с няколко негови творби, на първи поглед спекулиращи със сексуални сензации, е един от бележитите австрийци в немската литература от края на миналия и началото на днешния век (Б.а. 1929: 3). Крайната оценка е направена в европейския белетристичен контекст: „белетристично майсторство – в съдържание, образи, развитие на положенията, диалог и стил и една от най-хубавите повести в европейската литература през последните години“ (пак там: 3 сл.).

Неподписаният предговор към „Госпожица Елза“ вероятно също е написан от преводача¹⁰ както в гореспоменатото издание на същия издател, но и тук основните положения на изложението следват студията на Р. Шпехт¹¹, особено в описанието на художествения език на Шницлер. Този факт доказва, че предаването на знания за Шницлер в България през тези години не става посредством случайни източници, а се осъществява чрез вече доказани в Европа критически изследвания.

В изданието „Слепият Джеронимо и неговият брат“ [Der blinde Geronimo und sein Bruder] (под № 6 в „Младежка библиотека“ на издателство „Паскалев“, 1918 г.) редакторът на поредицата и преводач на книгата Михаил Кремен пише в рекламното каре на задната корица: „Артур Шницлер е първостепенен австрийски писател, еднакво известен и като драматург, и като белетрист, [който притежава] остра наблюдателност на един психолог-реалист, смекчена с нежна, тиха скръб

¹⁰ Стилистично този предговор се отличава от Чинковия и не оставя съмнение, че е писан от друг автор.

¹¹ Тук става дума за Richard Specht, „Arthur Schnitzler. Der Dichter und seine Welt. Eine Studie“ [Рихард Шпехт, „Артур Шницлер. Поетът и неговият свят. Студия“] (Berlin: Fischer 1922). Тъй като цитатът с мотото е дословен, трябва да се приеме, че Чинков е познавал и използвал книгата. Същевременно и друг преводач на същото издателство, Никола Толчев, видимо се води по нея при написването на свой предговор. Шпехт е любим автор и на Иван Радославов, което научаваме от кореспонденцията му с Траянов. Със сигурност може да се твърди, че Шпехт, по-точно неговата книга върху Шницлер, е част от трансферираното към България знание за Виенската модерност.

и елегантност на една дълбоко поетична душа“ (Кремен 1918). По-важно от преценката в този случай е насочването на изданието към подрастващите българи – не към онези, които са живели със следосвободенските блянове, не към онези, които са трасирали модерността в съвременната култура и са преживели травмите на войните, а към онези, които след определен период от време ще представляват активното младо поколение. Чрез това подсигуриране на приемственост вероятно издателят Паскалев подготвя и бъдещи свои читатели – знанията за Шницлер се предават на следващата възрастова група и съответно се осигуряват във времето. Затова бележката на Кремен посочва и други творби на Шницлер както в белетристиката – „Смърт“, „Подпоручик Густл“, „Госпожа Берта Гарлан“, така и в драматургията – едноактни драми: „Парацелз“, „Зеленият какаду“, „Жената с ханджара“; многоактни: „Самотен път“, „Забава“ и „Воалът на Беатрис“. Прави впечатление, че част от тези заглавия вече са публикувани от други издатели в България, част от тях все още не са преведени. Този факт показва, че карето на корицата няма чисто издателско-рекламни функции. Т.е. текстът е предназначен да повиши интереса към Шницлер като цяло сред едно ново читателско поколение. Атмосферата в творчеството на Шницлер е определена от Кремен чрез израза „тих траур“. Това е широко разпространен топос на българската литература, известен от поезията на Вазов, Славейков, Яворов, Траянов, Лилiev, Дебелянов и др., който също привлича вниманието чрез механизмите на позната доказана характеристика.

От гледна точка на рецепцията особено интересен е предговорът към превода в първото българско издание на „Подпоручик Густл“ (1910), който вероятно е писан от самата София Юрукова. Това е първият предговор в българско издание на Шницлер, написан от българка, една наистина модерна жена, особено в отношението си към книгите. След общите насоки за обвързаността на Шницлер с виенската култура предговорът преминава към темата за любовта, при това определено от женска гледна точка¹², която акцентира върху верността на жената в любовта и определя прототипите на женските образи в творчеството на Шницлер с термина „кротки девойки“, като ги защитава от всякакви обвинения в посока аморалност на действия, които произтичат от външни обстоятелства, а не от сърцата им: „Тяхната прабаба е Гретхен на Гьоте: [...] Жените на Шницлер са страстни на-

¹² Определено тази тема не е съзвучна с повестта, но очевидно е важна за автора на предговора.

тури, но не порочни. Те са родени да бъдат верни и законни съпруги, но условията ги принуждават да паднат“ (Б.а. 1910: 3).

Този опит за съчетаване в представите на една тогавашна българка на страст, вяност и падение е определено модерен, макар и правдиво да открива корените на проблематиката още у Гьоте. В това отношение опитът на Юрукова е съзвучен с постоянните търсения на проекции на настоящето в класиката на миналото чрез творческите подходи на авторите от „Млада Виена“. Изглежда, Виенската модерност се възприема и от Юрукова като специфична своеобразна модерна призма, през която подобна проблематика на любовта може да бъде гледана в настоящето: „Шницлер е поет на любовта, специално на любовта във Виена, защото любовта в Париж не е такава каквато в Рим, нито в Берлин като тази във Виена. Той е историограф, философ, поета на виенската любов. Любовта на жените според него се различава много от любовта на мъжете. Шницлер рисува виенчанката именно такава: нежна, вяна на любовта си и способна на всевъзможни жертви, когато обича. Жената обича по-искрено, по-безкористно, у нея любовта е страст, тя ѝ се отдава с цялото си същество и мъчно се освобождава от нея“ (пак там: 3 сл.).

Този възглед, изразен от една видимо модерна жена, е в рязък контраст с идеологическите оценки на руските критици, които по същото време се пропагандират от българските социалисти. Той разкрива ключа към рецепцията на прозата на Шницлер от широката тогавашна женска публика в България (заглавията на някои от периодичните издания, чиито безплатни приложения са книги от Шницлер, говорят директно за целевата група на най-продаваните издателски серии, напр. „Домакия и майка“ или „Икономия и домакинство“). Състраданието към „жените, които са се влюбили, но са паднали поради обстоятелствата“, също играе основна роля в процеса на избор и четене. Ако към тази рецептивна нагласа се добави и моделът на виенския живот, който в същите години е актуална мода и образец за имитация в България (Влашки 2017: 168), резултатът е една мотивация за прочит, която подхранва интереса на масовата женска публика към Шницлер.

Надявам се посочените в изложението факти и техните интерпретации да очертават отговора на въпроса „Защо от всички автори на „Млада Виена“ Шницлер е най-популярен в България до 1944 г.?“. Трансферните процеси, които осигуряват рецепцията на творчеството му в България, са белязани от динамиката в модернизиранието на българското общество и на българското литературно поле, и най-вече на издателските практики. Но те протичат и успоредно с оформянето на

едно ново поколение модерни български автори, част от които, като Теодор Траянов и близките до него в онзи момент Людмил Стоянов, Димо Кърчев, са добри познавачи както на изходната културна ситуация, така и на целевата култура. Съчетанието от подобна адекватност на интелигенцията и модерната книгопазарна динамика на българското литературно поле до 1944 г. балансира между високите цели и умения на Шницлер и новите му, сензационни за времето си тематични полета.

Моделът на рецепция на Шницлеровото творчество в България показва как в полето на свободния книжен пазар могат да сработят категории, които определяме по-често като негативни (серии, масови издания, стремеж към печалба, криза на социума и т.н.), за да наложат едно значимо творчество. Равновесието между тези категории и естетическите стойности бива подсилено от знаещата интелигенция, която в критически дискусии единствено ориентира процеса. Високите тиражи и продажби водят от своя страна до възможност издателствата да наемат професионално подготвени преводачи, които съумяват да предадат достоверно художествено-автономния текст на творбите.

В същото време властовите намеси в полето (например подбирането на творби от Шницлер за репертоар на Народния театър – през годините на неговото съществуване до 1944 г. са предлагани 6 заглавия, но до сцената стига само едно) ограничават рецепцията.

А когато полето загуби свободата си (след 9.09.1944 г.) и идеологията властва в него, значимото творчество на Шницлер изчезва от полезрението на активните читателски поколения.

ЛИТЕРАТУРА

- Б.а. 1895:** Б.а. Литературата в Германия. [В. а. Literaturata v Germaniya.] // *Извор*. 1895, № 6, 281 – 286.
- Б.а. 1910:** Б.а. Предговор. [В. а. Predgovor.] // А. Шницлер. *Подпоручик Густл*. Пловдив: Юрукови, 1910, 3 – 5.
- Б.а. 1929:** Б.а. Предговор. [В. а. Predgovor.] // А. Шницлер. *Игра в утринен здрач*. София: Игнатов и синове, 1929, 3 – 4.
- Великов 1988:** Великов, Ст. Неизвестни писма на Теодор Траянов. [Velikov, St. Neizvestni pisma na Teodor Trayanov.] // *Литературна мисъл*. 1988, № 8, 125 – 138.
- Влашки 2017:** Влашки, М. „Млада Виена“ в млада България. [Vlashki, M. „Mlada Viena“ v mlada Bulgaria.] Пловдив: Хермес, 2017.

- Коган 1910:** Коган, П. Очерк за автора. [Kogan, P. Ocherk za avtora.] // Артур Шницлер. *Жената с ханджара: Драма*. София: Ал. Паскалев, 1910, 2 – 26.
- Кохан 1911:** Кохан, П. *Модерната западноевропейска литература. Очерки*. [Kohan, P. Modernata zapadnoevropeyska literatura. Ocherki.] София: Знание, 1911.
- Кремен 1918:** Кремен, М. Б. з. [Kremen, M. B. z.] // А. Шницлер. *Слепият Джеронимо и неговият брат*. София: Ал. Паскалев и сие, 1918, 191.
- Орешков 1930:** Орешков, П. Българската книга след войните (1919 – 1928). Книгописна статистика. [Oreshkov, P. Balgarskata kniga sled voynite (1919 – 1928). Knigopisna statistika.] // *Българска книга*. 1930, № 4, 379 – 390.
- Стоянов 1912:** Стоянов, Л. Шницлер. [Stoyanov, L. Shnitsler.] // *Воля*. 1912, № 114, 2 – 3.
- Тодоров 1980А:** 1980: Тодоров, П. Ю. *Събрани съчинения в четири тома*. [Todorov, P. Yu. Sabrani sachineniya v chetiri toma.] Т. 2, София: Български писател, 1980А.
- Тодоров 1980Б:** Тодоров, П. Ю. *Събрани съчинения в четири тома*. [Todorov, P. Yu. Sabrani sachineniya v chetiri toma.] Т. 3, София: Български писател, 1980Б.
- Траянов 1906:** Траянов, Т. В. *Zwieschenspiel*. [Trayanov, T. V. Zwieschenspiel.] // *Художник*. 1906, № 1, 25 – 26.
- Фриче 1908:** Фриче, Вл. *Художествената литература и капитализмът*. [Vl. Friche. Hudozhestvenata literatura i kapitalizmat.] София: Буревестник, 1908.

НЕУЛОВИМИЯТ ГЕТСБИ, ИЛИ ЗА КОНЮНКТУРНОТО ПРЕПРЕВЕЖДАНЕ НА МОДЕРНА КЛАСИКА

Мария Пипева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE ELUSIVE GATSBY, OR ON THE CONJUNCTURAL RETRANSLATION OF MODERN CLASSICS

Maria Pipeva
St. Kliment Ohridski University of Sofia

Through the lens of some contemporary tenets of Retranslation theory, this paper discusses the simultaneous publication of three new Bulgarian translations of F. S. Fitzgerald's *The Great Gatsby* in 2013, nearly five decades after the first and already „canonized“ one. For this pattern, increasingly manifested in the retranslation of modern classics, I introduce the notion of *conjunctural retranslation* – i.e., one triggered by extraliterary circumstances and driven, above all, by economic interests. The ramifications of this practice are examined through a comparative microanalysis of the translators' approaches, as well as macroanalysis of the receiving sociocultural context.

Key words: *The Great Gatsby*, Bulgarian translations, conjunctural retranslation

От 90-те години на двайсети век насам в световен мащаб неимоверно се активира процесът на препревеждане – създаване на нов превод на същия език на вече преведан текст (Гамбие 1994: 413; Бейкър, Салдана 2009: 233). Съответно и в преводознанието се оформя цял нов дял, който активно изследва, осмисля и теоретизира този феномен и продуктите му. В този контекст се разполага и настоящото изследване на романа „Великият Гетсби“ от Франсис Скот Фицджералд и българските му преводи.

В него следвам подхода на „петте К и едно З“, предложен от изследователките Сесилия Алвстад и Александра Асис Роза (Five W's

and One H approach): *какво, кой, къде, кога, как и защо* (Алвстад, Асис Роза 2015: 9). Тук искам да уточня, че за мен въпросът *защо* е от различен порядък; той присъства като неразделна част във всеки един от останалите пет. Този по същество социологически подход включва по-традиционния „близък“ сравнителен прочит на текстовете, които са продукт на препревеждането, но излиза далеч извън него, като го контекстуализира и теоретизира. Крайната цел е създаване на обхватна типология и история на препревеждането и обичайно методът се прилага при по-мощабни изследвания, но се оказва, че е продуктивен и при анализа на конкретни казуси, какъвто е настоящият. В изследването си ползвам и някои от понятията на Бурдийо, като *капитал, поле, дистинкция* (Бурдийо 1997; Гренфел 2008).

И така, към въпроса *какво* се препревежда. Изборът на „Великият Гетсби“ е типичен за практиките на препревеждане: канонична творба от световната литература с утвърден статут на модерна класика, от чийто първи и единствен превод са изминали десетилетия. Поради почти пълното блокиране на преводите от западни литератури у нас през втората половина на четирийсетте и през петдесетте години този първи превод, на Нели Доспевска, се появява със значително закъснение, едва през 1966 г. Той е част от онази преломна за българската литература епоха, когато усиленото превеждане на западна и най-вече американска модерна класика (Хемингуей, Фицджералд, Селинджър, Стайнбек) започва да очертава „външния хоризонт“ на съвременната ни литература (Янев 2016). Според Симеон Янев това са „емблематични преводи, [които] извършиха революция в езика за времето си, предавайки индивидуалната специфика на авторите по начин, който е оставил дълбока следа в българската белетристика“ (Янев 2016). С този превод Нели Доспевска се нарежда сред първопроходци в съвременното преводно дело в България, като Кръстан Дянков, Цветан Стоянов, Тодор Вълчев, Димитри Иванов, Надя Сотирова.

Преводът на Доспевска бързо се канонизира в българската културна среда. Преизданията му започват от 1978 г. и до момента са достигнали поне петнайсет. След близо половин век без конкуренция на пазара изведнъж, в рамките на няколко месеца (март – май 2013 г.), се появяват три нови превода на романа: на Павел Боянов (изд. „Фама“), на Станимир Йотов (изд. „Пергамент прес“) и на Емил Минчев (изд. „Персей“, с второ издание през 2017 г.). През 2016 г. е публикуван още един, на Мария Бояджиева (A&T Publishing), но него няма да коментирам тук.

Така се стига до въпроса *защо точно в този момент*. Обичайно за мотивацията на препревеждането съдим по разнообразни пара-

текстове: издателски анонси и анотации, интервюта, блогове на преводачи и други агенти на превода, предговори, следговори, обяснителни бележки и други епитекстове и перитекстове. При трите нови превода на „Гетсби“ обаче такива не се откриват, като се изключи лаконичната информация на задната корица на издателство „Пергамент“, че „романът е в нов, съвременен превод на Станимир Йотов“. Изданието на „Персей“ пък съдържа кратък следговор на преводача, в който обаче не се споменава нищо за превода; той е посветен на основни факти за автора, романа и епохата и е откровено популяризаторски. В същото издание се съдържа и редакторска бележка за стила на Фицджералд с уверението, че „настоящият превод запазва спецификата на оригинала, включително и неговата метафорична индиректност“ (Фицджералд 2013в: 46).

Най-популярният довод за препревеждане е тезата за неизбежното остаряване на преводите и необходимостта от периодични нови прочити на съвременен език. Но в този случай той остава едва загатнат, оставяйки потенциалните читатели в недоумение защо са необходими толкова много нови български версии на романа, още повече че само две години преди това издателство „Труд“ е издало отново превода на Нели Доспевска в осъвременения му вариант от 1986 г.

Аз разглеждам тази синхронна поява на цели три нови превода като „конюнктурно препревеждане“ – т.е. преводен акт, който е плод на някакво стечение на извънлитературни или паралитературни обстоятелства и чиято основна цел, независимо от заявените намерения, не е задоволяването на осъзната културна потребност, а натрупването на икономически и символен капитал (по терминологията на Бурдийо). Типично това се случва при изтичането на авторските права върху произведенията на някой автор – спомняме си например трескавото публикуване на нови преводи на Екзюпери и Оруел през последните пет-шест години.

Творбите на Фр. С. Фицджералд стават публично достояние от 1 януари 2011 г. и с това препревеждането му в световен мащаб бележи бум. Само в Италия например в периода 2011 – 2013 г. излизат десет различни нови превода (Уордъл 2019: 219). В случая с българските преводи обаче е замесено и друго външно обстоятелство. Те откровено се присламчват към един по-различен тип превод на Фицджералдовия роман – новата екранна версия на режисьора Баз Лурман, чиято световна премиера е на 10 май 2013 г., а българската – една седмица по-късно. Интересът към тази суперпродукция с нейния звезден актьорски състав, пищна постановка и нестандартна трактов-

ка бива подхранван от доста по-рано и от този интерес се възползват българските издателства. Това е очевидно от кориците на „Пергамент прес“ и „Персей“ – те просто са използвали популярни афиши на филма. Тази промоционална стратегия очевидно е била успешна: многобройни читателски коментари на сайта на онлайн книжарница „Хеликон“ споделят още преди двете издания да са стигнали до пазара, че именно заради филма ще препрочетат или прочетат за първи път романа тъкмо в съответния превод.

Това води към въпроса *за кого*: в кой сегмент на читателската публика се прицелват новите преводни издания, озовали се в условия на силна конкуренция. Оформлението и паратекстовете на кориците ясно открояват изданието на „Фама“ като естетско и елитарно (макар не и луксозно). Корицата му е пестелива и изчистена; тя оставя заглавието, името и портрета на Фицджералд, както и три лаконични цитата, от самия автор и от двама слабо известни културни авторитети, да говорят сами за себе си – с явната презумпция, че това е достатъчно на читателя, когото търсят. Това е и най-скъпото от трите издания – един немаловажен фактор при читателския избор. Другите две издания, залагайки на привлекателността на новия филм и с доста подробните анотации на задните корици, очевидно са насочени към по-неосведомена, вероятно по-млада или по-непретенциозна публика, която има нужда от резюме на сюжета, като при „Персей“ то клони към сантиментално-сензационното.

Кои са новите преводачи (и защо са избрани точно те)?

Павел Боянов (р. 1983) до 2013 г. е превеждал няколко кратки повести на Д. Х. Лорънс, произведения на Стивън Кинг и Дийн Кунц, както и голям брой исторически любовни романи.

Станимир Йотов (р. 1964) е с богато и разнородно преводаческо портфолио още преди 2013 г. – от творби на Г. К. Честертън, Съмърсет Моъм, У. Сароян, Пенелъпи Лайвли, Кормак Маккарти, както и един сборник с разкази на Фицджералд, през научна фантастика и фентъзи (Азимов, Робърт Силвърбърг, Франк Хърбърт, Алекс Флин), литература за юноши (Морпурго, Маркъс Зюсак) и съвременни популярни романи (Никълъс Спаркс) до кратки хумористични произведения, криминални романи и четива за призраци и вампири.

Емил Минчев (р. 1984) е преводач и писател. До 2013 г. е превеждал творби на Ричард Шеридан, Брам Стокър, Оскар Уайлд, Питър Кери, както и ирландски приказки, научна фантастика, фентъзи, криминални и любовни романи.

Както се вижда, от тримата преводачи единствено Йотов има по-сериозен опит в превода на литературна класика, а доколкото ми е известно, никой от тях няма филологическо образование или специализирани познания за американската литература. Ето защо изборът им за препревеждане на „Великият Гетсби“ явно е продиктуван от извън-литературни съображения.

Как се препревежда?

Този въпрос изисква далеч по-детайлно изследване. Тук само ще набележа някои наблюдения за преводаческите стратегии и постижения, по отношение на – първо, по-базовите нива на превода (смислова точност, реалии, транскрипция), и – второ, подходите към специфичния стил на Фицджералд (повторения и лайтмотиви, ритъм, звукопис, необичайни словосъчетания, идиосинкратични метафори и олицетворения, предаване на различните гласове в романа).

Всяко препревеждане е явен или имплицитен акт на оспорване на вече съществуващи преводни версии, „борба за материални и символни залози и социални позиции, чрез която агентите на превода търсят легитимност и дистинкция за себе си и своите културни продукти“ (Калифа 2020: 3). В съвременното поле на превода в България трите нови превода на „Великият Гетсби“ се съревновават активно не с първия текст на Доспевска от 1966 г., а с наличните в момента на пазара преиздания в редактиран вариант. В него остарелите изрази и граматически форми (напр. *донейде*, *него следобед*, *навремени*, *повиках я по телефона*, *бензиновата станция*) са осъвременени, отстранени са някои неточности в транскрипцията (*Буканън*, *Миртл*, *Еклбърг*, *Монтреал*), пропуски в предаването на реалии, смислови грешки и стилистични граповини. Макар и да са останали случаи на недоразбран смисъл и погрешно предадени културни препратки (напр. *The Follies* – *Фоли Бержер*; *the Argonne Forest* – *Арагонската гора*) и въпреки известна нормализация на оригиналната образност и нестандартната реч на някои герои, преводът на Доспевска се отличава с внимание към детайла и добър усет за парадоксалното съчетание от дистанцираност, наивност и ирония в гласа на разказвача, Ник Карауей. Тук искам да отбележа и нещо не толкова съществено, но показателно за методите на работа на преводача: единствено в този превод има пълна последователност в предаването на лексемите за мерни единици. Доспевска се придържа строго към имперската система, за разлика от по-късните преводачи, които дразнят читателя, смесвайки мили и километри, ярдове и метри.

Всеки от трите нови превода има своите достойнства и добри локални попадения. Но същевременно във всеки от тях има повече слабости, отколкото в обновената версия на Доспевска: смислови грешки, зле предадени реалии, буквализми (включително и при най-баналните „лъжливи приятели на преводача“, като *nervous, pathetic, formal, extravagant, liquor*), безсмислени или неприемливи словосъчетания, неточна транскрипция, тромав синтаксис и стилистично неуместни решения. Те не постигат по-голям успех и в предаването на по-фините стилистични нюанси, на смислопораждащите двусмислия и парадокси, нито пък в прецизното пресъздаване на сложната мрежа от повторения и лайтмотиви. Малка част от най-красноречивите примери за различни типове преводачески несполуки са представени в Приложение 1. Тук ще се спра накратко върху предаването на може би най-разпознаваемото изречение от целия роман – последното:

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.
(Фицджералд 1977: 163)

Тъй се борим с вълните, кораби срещу течението, непрестанно отнасяни назад в миналото.
(Фицджералд 1966: 153)

Тъй се борим, кораби срещу течението, непрестанно отнасяни назад в миналото.
(Фицджералд 2013а: 223)

И така продължаваме напред, с кораби срещу течението, носени неспирно назад към миналото.
(Фицджералд 2013б: 183)

Така продължаваме напред, кораби срещу течението, непрестанно отнасяни назад към миналото.
(Фицджералд 2013в: 156)

Най-близо до смисъла, стила и тона на изходното изречение са преводите на Доспевска и Боянов, които са на практика идентични. Йотов изкривява смисъла, като буквализира метафората („с кораби срещу течението“), а и нарушава ритъма. Както при Йотов, така и при Минчев изразът „продължаваме напред“ привнася неуместно оптимистична нотка и създава дисонанс в меланхоличния завършек на романа.

Не е ясно с какво новите преводи са „по-съвременни“; всъщност тези на Йотов и Минчев са неравни и безлични (в по-голяма степен при Минчев). Случаят с Павел Боянов е по-особен. Неговият превод, независимо от неблагоприятията, е гладък и сладкодумен, далеч по-ярък и запомнящ се от другите два. Само тук се прави опит за пресъз-

даване на нестандартната реч на някои герои (социолект, идиолект, завалена пиянска реч и т.н.). Очевидно е, че Боянов е талантлив преводач, макар и с още ограничен опит. Неслучайно преводът му на „Великият Гетсби“ е отличен с поощрителна награда за млад преводач от Съюза на преводачите в България през 2013 г. Но именно стремежът да се блесне с ярък и богат език, е най-големият проблем на този превод. От една страна, забелязва се засилена разговорност, която може и да е уместна в речта на някои от героите, но не и в речта на разказвача. Същевременно има залитания в обратната посока: към неоправдано архаизиран, приповдигнат, емоционално преекспониран изказ, на места клонящ към клишета, както и към свръхексплициране. Това често компрометираща така характерната за Фицджералд двусмисленост, привилегировайки едно-единствено тълкувание. Ето няколко примера:

- very solemn and obvious editorials – величайшо скучни уводни статии (13)
- That was a way she had. – Такава си беше дяволица. (18)
- Her face was sad and lovely with bright things in it. – Ликът ѝ беше прелестно-тъжен, светлоструен. (19)
- She was a slender, small-breasted girl. – Бе стройна като фиданка, с мънички гърди. (21)
- a rosy-coloured porch, open toward the sunset – розовата веранда, обагрена от заника (21)
- trying to look pleasantly interested – се мъчех да изглеждам възхитен (27)
- Their interest rather touched me. – Техният интерес силно ме трогна. (31)
- The answer . . . was violent and obscene. – Резултатът бе яростна попръжня. (46)
- bleeding fluently – кървеше като заклана (51)
- At her first big golf tournament there was a row. – На първия ѝ голям турнир се развихрила грозна кавга. (74)
- the sunlight through the girders making a constant flicker upon the moving cars – слънцето чупеше лъчи в гредите му и обгръщаше с жарък трепет пътуващите коли (86)

Така Ник зазвучава като претенциозен бърбивец, което е в разрез с ролята му на страничен наблюдател и заявената му още в първите изречения склонност да се въздържа от преценки. Подобно дописване и разкрасяване може и да се харесва на незапознатия читател, но то придава на Фицджералд сензационно-мелодраматичен привкус.

И така стигаме до последния и може би най-важен въпрос: **какви са последиците** за българския читател и българската култура. Според Лорънс Венути препревеждането е създаване на нова стойност и нови ценности в приемащата култура; с него преводачът поема голяма етична отговорност. За тази цел новите преводи трябва преди всичко „да оправдаят съществуването си, като се оразличат от вече наличните една или повече преводни версии“ (Венути 2013: 96). В настоящия случай дори не се прави подобен опит от страна на преводачи, редактори, издатели, критици – нито преди, нито след публикуването на новите преводи. Не го правят и самите текстове – с изключение на този на Павел Боянов, който чрез стила си дава заявка за един отличаващ се, макар и спорен прочит на оригинала. При Йотов и Минчев единственото внушение за различност и съвременност минава през афишираната връзка с филма – доколкото Баз Лурман е известен с ексцентричните си и нерядко анахронични трактовки – и предполага публика, която предпочита екранизираните версии пред самите произведения. Тъй като конюнктурното препревеждане е обвързано във времето с конкретно събитие, то ограничава възможностите за „бавно четене“ на изходния текст спрямо новия контекст на целевата култура и съответно – за ясно изградена концепция и стратегия за осъществяването ѝ, както например е било при Харуки Мураками и неговия превод на „Великият Гетсби“ на японски, съзрявал близо трийсет години (Мураками 2013: 169 – 175).

Конюнктурното препревеждане паразитира върху канонични автори и творби, а „добавената стойност“, която създава, се свежда най-вече до осребряването на чужд културен авторитет. Липсва усещането за дълг към един стилист от ранга на Фицджералд, проявено чрез задълбочени проучвания и прецизен стилистичен, литературоведски и културологичен анализ и чрез избора на преводач, който има необходимата специализирана подготовка за това, както и на достатъчно квалифициран и строг редактор. На разположение на днешния литературен преводач са и академични изследвания за стила на мнозина автори, както и разнообразни софтуерни инструменти, подпомагащи стилистичния анализ, но те сякаш не са добре познати.

Всъщност това са системни проблеми на съвременното ни поле на превода, които упорито се загърбват. Случаите на конюнктурно препревеждане просто ги правят по-забележими. Въпреки привидното свръхпредлагане на преводни версии много от шедьоврите на световната модерна класика остават неуволими за българския читател.

ЛИТЕРАТУРА

- Алвстад, Асис Роза 2015:** Alvstad, C., Assis Rosa, A. Voice in retranslation. An overview and some trends. // *Target*, vol. 27, no. 1, 2015, 3 – 24.
- Бейкър, Салдана 2009:** Baker, M., Saldanha, G. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd ed. New York: Routledge, 2009.
- Бурдийо 1997:** Bourdieu, P. The Forms of Capital. // Halsey, A. H. et al. (eds.) *Education, Culture, Economy, and Society*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997, 46 – 58.
- Венути 2013:** Venuti, L. *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London and New York: Routledge, 2013.
- Гамбие 1994:** Gambier, Y. La retraduction, retour et detour. // *Meta* 39 (3): 413 – 417. <<https://id.erudit.org/iderudit/002799ar>> (04.01.2022).
- Гренфел 2008:** Grenfell, M. *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Stocksfield: Acumen Publishing Ltd., 2008.
- Калифа 2020:** Khalifa, A. The hidden violence of retranslation: Mahfouz's *Awlād Ḥāratinā* in English. // *The Translator* 26 (2), 2020, 145 – 162.
- Мураками 2013:** Murakami, H. As Translator, as Novelist: The Translator's Afterword. // *In Translation: Translators on Their Work and What It Means*. Ed. E. Allen, S. Bernofsky. New York: Columbia University Press, 2013, 169 – 182.
- Уордъл 2019:** Wardle, M. Eeny, Meeny, Miny, Moe: The Reception of Retranslations and How Readers Choose. // *Cadernos de Tradução*, Vol. 39, No. 1, 2019, 216 – 238. <<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n1p216>> (04.01.2022).
- Фицджералд 1966:** Фицджералд, Ф. С. *Великият Гетсби*. [Fitzgerald, F. S. *Velikiyat Getsbi*.]. Прев.: Нели Доспевска. София: Народна култура, 1966.
- Фицджералд 1977:** Fitzgerald, F. S. *The Great Gatsby. The Last Tycoon*. London: Book Club Associates, 1977.
- Фицджералд 2013а:** Фицджералд, Ф. С. *Великият Гетсби*. [Fitzgerald, F. S. *Velikiyat Getsbi*.]. Прев.: Павел Боянов. София: Фама, 2013.
- Фицджералд 2013б:** Фицджералд, Ф. С. *Великият Гетсби*. [Fitzgerald, F. S. *Velikiyat Getsbi*.]. Прев.: Станимир Йотов. София: Пергамент прес, 2013.

Фицджералд 2013в: Фицджералд, Ф. С. *Великият Гетсби*. [Fitzgerald, F. S. *Velikiyat Getsbi*]. Прев.: Емил Минчев. София: Персей, 2013.

Янев 2016: Янев, С. На острова на инфантилите. [Yanev, S. Na ostrova na infantilite] // *Литернет*, 27.10.2016. <https://litenet.bg/publish14/s_yanev/infantilite.htm> (4.01.2022).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1¹: ПРИМЕРИ ЗА ПРЕВОДАЧЕСКИ НЕСПОЛУКИ

Неразбран/изкривен смисъл

- an oculist – окулист (СЙ 28)
- the despairing figure on the couch, bleeding fluently, and trying to spread a copy of *Town Tattle* over the tapestry scenes of Versailles – една отчаяна и обляна в кръв фигура на канапето, която се опитваше да скрие от очите си бродираните сцени от Версай с брой на списанието „Таун Татъл“ (СЙ 42)
- the whole eternal world – целия външен свят (СЙ 52; ЕМ 43)
- A humorous suggestion was made that she sing the notes on her face. – Някой подхвърли на шега, че тя пее нотите, които са изписани върху лицето ѝ (СЙ 55)
- the unreality of reality – нереалното е реално (СЙ 102)
- the vanishing city where she had drawn her breath – чезнещия град, където тя била дишала (СЙ 155); чезнещия град, където тя бе поемала дъх (ЕМ 132)
- shocked eyes – равнодушни очи (СЙ 167); безизразни очи (ЕМ 142)
- acquaintances – близки приятели (ЕМ 24)
- a spotted dress of dark blue crêpe-de-chine – съвършената тъмно-синя рокля от крепдешин (ЕМ 25)
- I never was any more crazy about him than I was about that man there. – Била съм луда само по един мъж и той седи ей там (ЕМ 33)
- the girl was „common but pretty“ – момичето било „обикновено, но хубаво“ (ЕМ 93); момичето било хубаво, но нищо особено (ПБ 131)
- the singing breeze of the fans – пърлещия вятър, идващ от вентилаторите (ЕМ 100)

¹ В скоби след примерите са дадени инициалите на преводача и страницата от съответното издание.

- the transition from libertine to prig – трансформацията от свободомислещ човек в пуританин (ЕМ 112)
- a sense of the fundamental decencies is parcelled out unequally at birth – чувството за елементарно приличие не се придобива по рождение (ПБ 10)
- There was something pathetic in his concentration. – В съсредоточеността му прозираше силна емоционалност (ПБ 24)
- tapestried furniture – холни мебели, украсени с гоблени (ПБ 41)
- single girls dancing individually – танцуваха индивидуалистично (ПБ 61)
- she might have loved him just for a minute, when they were first married – and loved me more even then – не е изключено да го е обичала мъничко, когато са били младоженци, а после да ме е заобичала още повече (ПБ 187)

Тромави словосъчетания и синтаксис

- the dim enlargement of Mrs. Wilson's mother – онова неясно окрупняване на майката на мисис Уилсън (СЙ 35)
- разточително амбициозен (СЙ 103)
- пръчка за голф (СЙ 130)
- a half-knowing, half-bewildered look – наполовина буден, наполовина озадачен поглед (СЙ 160)
- casual innuendo – непреднамерени инсинуации (ЕМ 37)
- I was casually sorry – изпитах непринудено съжаление (ЕМ 52)
- the very casualness of Gatsby's party – самата непреднамереност на партито (ЕМ 95); пълната непосредственост на празненството у Гетсби (ПБ 134)
- обстоятелствата, които се разпростираха около него, го изпревариха (ЕМ 105)
- romantic speculation – романтични брожения (ПБ 58)
- I felt a haunting loneliness sometimes – понякога ме налягаше протяжна самота (ПБ 73)
- Моравата започваше от плажа и трябваше да се измине половин километър, преди да се стигне входната врата, прескачайки слънчеви часовници, тухлени алеи и разцъфнали градини по пътя (ЕМ 10)
- Дейзи се любуваше на различните ъгли на феодалния силует, който се възправяше към небето, възхищаваше се на градините, на искрящото ухание на кичестите нарциси, на игривия аромат

на глога и цветовете на сливата и на бледозлатистия мирис на орловите нокти (СЙ 93)

- Той е бил изминал дълъг път до неговата синя морава и мечтата му вероятно е изглеждала твърде близка, за да пропусне да я улови (СЙ 183)

Буквализъм

- I answered shortly – отговорих аз кратко (СЙ 17); отговорих му кратко (ПБ 20) *срв.* отговорих сопнато (НД 13)
- wild promise – диво обещание (СЙ 72; ЕМ 60)
- his whole statement fell to pieces – цялото му изявление се разпадна на парчета (ЕМ 57)
- the world and its mistress – светът и неговата любовница (ЕМ 54)
- Gatsby identified him, adding that he was a small producer. – Гетсби го идентифицира, като добави, че е скромен продуцент (ЕМ 92)

Пропускане и опростяване

- the rather hard-boiled painting – един портрет (ЕМ 6)
- like the ragged edge of the universe – като край на вселената (ЕМ 7)
- the wingless – всички останали (ЕМ 8)
- with some harsh, defiant wistfulness of his own – по типичния за него груб и предизвикателен начин (ЕМ 11)
- they smashed up things and creatures – премазваха всичко живо (ЕМ 155)

Синонимизация и загуба на важни повторения/лайтмотиви

- guessed at his corruption—and he had stood on those steps, concealing his incorruptible dream – правеха предположения за неговата поквара – а той стоеше на тези стъпала, прикривайки нетленната си мечта (СЙ 156)
- what foul dust floated in the wake of his dreams – онази мръсна пушилка, която се вдигаше около мечтите му (ЕМ 6)
- a shortcut from nothing to nothing – по най-прекия път от пусто към празно (ПБ 132)
- watching over nothing – да си мисли, че пази нещо (ПБ 179)

РАСТИТЕЛНИЯТ КОД В „КИТКА“ ОТ К. Я. ЕРБЕН¹

Таня Янкова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

THE BOTANICAL CODE IN K. J. ERBEN'S COLLECTION *KYTICE (BOUQUET)*

Tanya Yankova

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

K. J. Erben creates a fictional world that „grows“ on a folkloric and mythological foundation, which the author „assimilates“ and „integrates“ to transform it into a personal literary experience. The characters are in a constant relationship with the botanical world. In his texts there are references to floral and arboreal species which turn out to be full-fledged participants in communicative situations. The abundance of such references testifies to man's close relationship with nature and guides us to a consciousness permeated by floral images in order to refer to and present human qualities. In the collection of ballads *Kytice (Bouquet)* the world of plants functions at various literary levels – from a detail in the overall epic storyline to an expanded image and a symbolic key for the accomplishment of literary meaning.

Key words: botanical code, personal literary experience, floral image

Ербеновата работа върху отделни текстове от сборника *Китка* (първо издание през 1853 г.) е неотделима от научните изследвания, намерили израз в множество речникови статии за Ригровия „Научен речник“, в материали, които публикува в специализирани научни издания, в бележки, които остават в личния му архив. Връзката на човека с природата е естествена част от митологичните изследвания, на нея авторът посвещава отделно внимание и в етимологичните си тър-

¹ Настоящият текст е част от по-обширно проучване на текстовете на К. Я. Ербен, което включва отделни части, посветени на баладите *Върба*, *Лилия* и *Китка*.

сения. В лекция, която произнася пред представители на славянско-филологичния отдел в Кралското чешко научно дружество през 1849 г. („Славянски и главно чешки имена на месеците“), той съсредоточава вниманието си върху сложната връзка между човека и природния свят, отчита зависимостта на аграрните общества от периодичните годишни промени, теоретизира върху значението на думите „луна“ и „месец“ в славянските езици, разсъждава за ролята на слънцето. В етимологичните си проучвания свързва имената на месеците с отделни дървесни видове (březen – бреза, duben – дъб), с промените, които настъпват в растителния свят в съответната част на годината, и с вида стопанска работа, която се извършва в конкретен период. Припомня народни обичаи, търси основания за формиране на смисъла в названия, като се позовава на лексеми в чешки език, в други славянски езици, в санскрит, латински и гръцки. Така например, за да изведе и обоснове ролята на раждащото начало, носено в названието на месец май, привежда примери от индийската митология (богинята Майя определя като майка на Вселената), от гръцки език, в който съществува дума за назоваване на възрастна жена, която помага при раждането, припомня дума от естонски език, която означава земя, говори за празниците на водата (rusadla) и ролята ѝ в „създаващата майка природа“ (Ербен 2009: 249). Неговите етимологични опити са подчинени на стремежа за създаване на цялостна картина на славянските вярвания, обичаи и митове, но те са и свидетелство за проправяне на личен път при установяване на връзки и взаимоотношения между натрупаните факти. Многообразната му научна дейност се разгръща паралелно с личното художествено творчество. Ученият е неотделим от поета, който събира, натрупва, организира според индивидуалните си предпочитания фолклорни мотиви. Народните обичаи и вярвания, словесната култура на чешкия колектив са постоянна среда, от която Ербен черпи образи, езикови средства, типични ситуации.

Върху връзката на човека с природата разсъждават редица съвременници на Ербен – В. Ламбъл, Й. Иречек, Примус Сobotка, а сред по-късните изследователи се открояват Ал. Хлавинка, М. Бена, И. Франко, Ченек Зибърт и др., чиито публикации в списание „Чески лид“ („Český lid“) и „Списание на Музея на Чешкото кралство“ („Časopis Musea království Českého“) са както опит за личен принос в митологията и етнографията, така и индиректно свидетелство за начина, по който се възприемат и интерпретират Ербенови текстове. Сред изброените автори, които правят първи крачки в научното изследване и класифициране на народни вярвания и традиции, се откроя-

ват двама – Й. Иречек и Примус Сobotка. Техните теоретични разработки са свидетелство за два противоположни подхода, които са резултат от различен тип възприемане и осмисляне на сложното единство на изследователя и поета у Ербен. Така още през 1863 г. (две години след второто издание на *Китка*) Й. Иречек в своето изследване *Студии по чешка митология* (1863), за да приведе примери за начина, по който човекът е свързан с растителния свят, се позовава на текстовете на Ербен, които нарича „поетични обработки на легенди“ (Иречек 1863: 9), а Примус Сobotка в своя труд *Растенията в славянското народно творчество* (*Rostlinstvo*, 1879) се позовава на художествени текстове на К. Я. Ербен, Б. Немцова, А. Хейдук, В. Халек и др., за да изясни специфични вярвания и нагласи сред народа към отделни дървесни видове и растения. Очевидно не само научната скрупульозност провокира Иречек да отчете присъствие на първичен емпиричен материал, който по-късно е подложен на художествена обработка, както и не само липсата на такава скрупульозност провокира Сobotка да приеме вече битувачи художествени текстове като непосредствено свидетелство за традиционни народни вярвания. Всеки от двамата по различен начин „чете“ емпирията, по различен начин възприема и интерпретира художествената намеса – ако за първия авторовото участие е неоспоримо, за втория то е невидимо или несъществено до степен, която позволява художественият свят да служи като документален източник за етнографски наблюдения.

В своето изследване Примус Сobotка разсъждава върху общи за славянската символика образи и мотиви. Той очертава растителния свят като „поетична част от книгата на природата“, в която диференцира „героичен епос“, „лирични стихотворения“, „величава драма“; според него всяко дърво е балада, а всяко цвете – „лирична песен“ (Сobotка 1879: 3). Познава се на Л. Щур, от когото е и вдъхновен за своя труд, и приема като свое твърдението, че „човекът е в неразлъчно единство с природата, че намира в нея изобразена своята душа, че взема нейни знаци, за да изкаже своето състояние, а природата от своя страна го подтиква да разбере и изобрази чрез нея и нейното движение своето състояние и чувствата на своята душа“ (Сobotка 1879: 5). В тези отношения според него те се разбират и без изразителни думи като стари познати и приятели. Авторът говори за природата като за храм, в който се чува божият глас, в движението на сенките и диханието на вятъра открива присъствие на божествени същества, с които душата се потапя в религиозен възторг. Това първично единство на човека с природата е видно като следствие от непрекъснатото общу-

ване с нея, като резултат от постоянното ѝ въздействие, което променя човешките състояния. Сobotка се позовава на данни от Дитмар Мезиборски, Козмова хроника, Хелмолд, на Краловедворския ръкопис, за да очертае страни от една митологична картина, в която свое място заемат различни славянски групи. Научните търсения на първите изследователи на фолклора и митологията на славяните се базират на общи източници, които най-често цитират, на факти, които те черпят от относително постоянен брой записи или устни разкази. Ербен изгражда художествен свят, който „израства“ на основата на фолклорно-митологичното, но едновременно с това той го „претопява“, „усвоява“ го творчески, за да го превърне в личен художествен опит.

Неговият герой е в постоянна връзка с растителния свят. В текстовете от сборника *Китка* се наблюдава богато присъствие на флорални и дървесни видове, които, от една страна, очертават атмосферата и условията на живот, а от друга – оказват се пълноправни участници в комуникативни ситуации. Вегетативната сила на природата е внушена чрез присъствие в художествения свят на мащерка, роза, лилия, виолетка, крем, лен, острица, папрат, мъх, грах и чесън, чрез названията „букет“, „венец“; чрез въведените дървесни видове – върба, ябълка, топола, пролетна фиданка, ела, дъб; чрез названия, които обозначават множественост на растенията, от които са съставени – поляна, поле, градина, храсталак, гора, трева и др. Тяхното изобилие пресъздава света на героя, илюстрира тясната връзка на човека с природата, ориентира към съзнание, което активно си служи с флорални образи, за да назове и представи човешки качества. В текстовете от сборника *Китка* растителният свят функционира на различни художествени нива – от детайл в цялостната епическа линия до разгърнат образ и символен ключ за постигане на художествения смисъл. Така се наблюдава сложна констелация от образи и символи, които имат фолклорно-митологично значение, но в резултат на индивидуално творческо търсене са преакцентирани, надградени с нов смисъл, поставени в нова епическа перспектива.

В центъра на вниманието ни са функциите на растителния свят, който присъства във всички текстове от сборника *Китка* на ниво пряка номинация, като художествен троп (сравнение или метафора) и като разгърнат художествен образ в рамките на епическата линия. Фитоморфният код отчита названията на растенията и техните части, връзката на човека с тях, сложните релации, които надскачат битово-прагматичния план на съществуването, за да препратят към значими аспекти на човешкото битие.

В текстовете се наблюдават множество тропи с флорален компонент. Сред тях се открояват сравнения, които са устойчиви, заимствани от фолклорната култура. Върху ролята на сравнението за формиране на човешкото съзнание разсъждава Потебня (Потебня 1894: 130), разбира го като процес, върху който се полага познанието. Авторът изтъква ефекта на „веществено, материално приближаване на обектите един към друг“ (пак там: 142), неговата универсалност като категория на езика подчертава Кузнецова, назовавайки фразеологията „черна кутия“ за историко-културна информация“ (Кузнецова 2005: 112). Изследователката посочва конкретни устойчиви сравнения като примери за преплитане на реално и митологично значение. В текстовете на Ербен много от сравненията „пазят“ връзката си с фолклора, където най-често девойката е сравнена с роза, за да се подчертае нейната красота и нежност: като цвят на пролетна роза са Хана и Мария (*Сватбени ризи, Svatební košile*, 1843), като цвете е женихът на едната (*Бъдни вечер, Štědrý den*, 1848), вдовицата е наречена „хубава роза“ (*Гълъбче, Holoubek*, 1851), като роза с пъпчица е Божията майка (*Сватбени ризи*). Флоралният компонент на сравнението тук обхваща няколко различни нива – той препраща към всекидневието и бита на всяка девойка, очертава външния вид, припомня качества и характеристики, които са устойчиви за традиционното общество. В същото време тази повтаряща се, почти формулна употреба се допълва от представата за розата като постоянен Богородичен атрибут. Така например цветето е често срещан елемент в оформлението на храмовото пространство: „Църковната иконопис превърнала розата като „царица на цветята“ в олицетворение на небесната царица Мария и на целомъдрието“ (Бидерман 2003: 370). Авторът припомня носенето на венчета от рози като белег за непорочност, както и честото изобразяване на светицата сред розови храсти (пак там). За фолклорното съзнание, повлияно от религиозната норма, розите са белег не само за качества на земната девойка, за съвършенството на Божията майка, но и за страданията на нейния син – Христос. В сборника със записи на фолклорни творби, който издава К. Я. Ербен, присъстват конкретни примери:

Kde ta svatá krev kapala, všude růže vykvětalá
(*Умищени Ръже*), (*Страданията Господни*)

(Ербен 1937: 413)

Където тази свята кръв капала, навсякъде рози разцъфнали.

Данни за връзката между розата, Богородица и Христос дава и В. Кролмус: „...казват, че на роза Дева Мария е сушила пелените на своя син Иисус“ (Кролмус 2014: 75). Така към всички конкретни проявления на момичето, образ и модел за което е представата за небесната Дева, се прибавят и проявленията на майчинството. В своите изследвания върху митологията на славяните Ербен припомня, че розата и ябълката са знаци на богинята Лада (Ербен 2009: 254), която той определя за славянска богиня на „младостта, красотата, любовта и плодovitостта“² (Ербен 2009: 114). Кролмус продължава тези разсъждения, припомняйки мита за Адонис, в който обаче Афродита е заменена от Лада. С Лада Вацлав Кролмус свързва и друг мит, според който розите се раждат от кръвта, потекла от изранените ѝ от тръни стъпала. Според формулирания от Е. Касирер „закон за срастването или съвпадението на релационните членове в митическото мислене“ (Касирер 1998: 103) в един ред на взаимно представяне се разполагат:

девойка – роза – Богородица – Лада (Афродита),

като двата различни митологични пласта – езически и християнски, не си противоречат, а взаимно се допълват и надграждат. Общи за отделните членове в този ред се оказват качествата на онази, на която предстои да премине през ритуалите на прехода, за да стане майка, динамиката и изменчивостта на вегетативния свят като резултат от цикличните промени, съизмерването на човешкото и свещеното, страданието, което може да бъде трансформирано. Върху този комплекс от смислови отношения, фиксирани в колективната памет, Ербен полага индивидуалните си творчески търсения.

В текстовете се наблюдават не само сравнения с флорален компонент, които се разпознават като фолклорни „заемки“, но и сравнения, които на пръв поглед не са докрай мотивирани. Така в *Бъдни вечер* момъкът е сравнен с цвете („švárný ženich jako květ“, „гиздав жених като цвят“, Ербен 1998: 88), с което върху мъжкия образ е пренесен модел на сравнение, типичен за женските образи. Така е потвърдена възприемателната нагласа, която отчита първо външните белези.

² По-нататък Ербен се позовава на *Mater verborum* в твърдението си, че зад това име се крие латинската *Venus Chytorea*. Празникът в чест на богинята се провежда през пролетта и е запазен у всички славяни. „По поляни и в градини се събират девойки, които танцуват и пеят стари песни“ (Ербен 2009: 115). Описвайки храма на Лада в Бърно, според съчинение на Стршедовски, авторът изтъква, че на главата си тя има венец от мирта и рози, в устата си – розови пъпки, в лявата ръка – колело, знак на света, а в дясната – три златни ябълки... Ербен достига до заключение, че това описание е „измислица“ в духа на латинския мит за Венера и Грациите.

В същото време се наблюдава уеднаквяване на представата за момъка и девойката и чрез общия епитет „švárný“. Така всеки от тях поотделно е сравнен с цвете, всеки от тях е наречен „гиздав“, с което те са приближени един до друг не само като бъдещи съпрузи. Вероятно тук е поставен, макар и индиректно, акцент върху предстоящото във времето, но неслучило се още съзряване и превръщане на младия момък в зрял и пълноценен индивид. Немотивирано остава обръщението на хубавия младеж към младата вдовица в *Гълъбче*:

Neplač, nenaříkej, / vdovo, pěkná růže...

(Ербен 1998: 94)

Не плачи, не нареждай, / вдовице, хубава роза...

Названието, което е използвано за онази, която е причинила смъртта на своя мъж, създава смислово напрежение между представата за убийца и непорочността и красотата, които се приписват на розата. Текстът се разгръща под действието на импулс за проясняване на истината (доколко е невинна вдовицата). Метафората „хубава роза“ е проблематизирана от разкрилото се несъответствие между външна красота и лични морални качества.

Флоралната образност може да се превърне в средство за уплътняване на епическата линия. В *Сватбени ризи* образът на Божията майка е сравнен с роза:

Na stěně nízké světničky / byl obraz boží rodičky
rodičky boží s dět'átkem, / tak jako růže s poupátkem

(Ербен 1998: 36)

На стената на ниската стаичка / бе образът на Божията майка
Майка Божия с детенце, / както роза с цветна пъпка.

Коленичилата девойка е представена чрез многосъставно описание:

Klečela, líce skloněné, / ruce na prsa složené;
Slzy jí z očí padaly, / želem se ňádra zdvihaly

(Ербен 1998: 36)

Коленичила, лице сведено, / ръце на гърдите поставени;
Сълзи от очите ѝ капеха, / от жал гърдите ѝ се повдигаха.

Така образът на момичето се изгражда чрез разположението на тялото, ръцете, гърдите, чрез състоянието на мъка, което изпитва, назовани са сълзите, които падат от очите му и се спускат върху белите му гърди. В това детайлно представяне е постигната и смислова бли-

зост между коленичилата девица (rapna) и цветето момина сълза (Slzičky Panny Marie) чрез свързващия компонент Дева Мария, към която е обърнат погледът на молещата се. Без да е назована директно, приликата е създадена чрез максималното приближаване на „девица“, „сълзи“, „Божия майка“. Пред онази, която е сравнена с роза с пъпчица, застава невинно момиче, което има много от белезите на флорален образ. Епическият говорител не назовава докрай, не събира в едно отделните фрагменти на цветето, оставя ги в близост, която може да концентрира цялостната представа, но може и да я остави несигурна, разколебана. Чрез алюзия е представена близостта между земната девица и мощната светица, без да е постигната пълна идентичност. Молитвените думи изразяват вяра във възможната връзка на обикновения човек със света на сакралното.

За да сподели своята самота, молещата се използва „езика“ на растителния свят – тя не назовава директно смъртта, говори евфемистично за загубата на своите баща и майка:

Žel bohu! Kde můj tatíček? / Již na něm roste trávniček!

Žel bohu! Kde má matička? / Tam leží – podle tatíčka!

(Ербен 1998: 37)

Жалко! Къде е моят татко? / Вече тревица расте върху него!

Жалко! Къде е моята майчица? / Там лежи – до татко!

Отделни елементи от растителния свят функционират и като маркер за време. В изповедта на девойката е спомената поръката на нейния мил тя да засее лен, да го отгледа, изпреде и изтъче в платно, да ушие ризи. Устойчива е представата, че една девойка е готова за женитба едва когато е приготвила своята сватбена премяна и своята прикя. Финалният момент от нейната работа е назован и разграничен също чрез образ от растителния свят: „věneček z routy poviješ“ („венче от седефче ще изплетеш“). Белег за изтекло време е споделеното от нея: „již moje routa v odkvětě“ („вече моето седефче прецъфтя“). Тази форма за отчитане на време е с дълбоки фолклорни корени. В текста на *Дорна убийца* (*Dorna vražednice*), познат от сборника на Ербен, се казва, че докато Дорна довила венеца си, имала син (1937: 401). Чрез растителни метафори в *Сватбени ризи* девойката очертава отношението си към отсъстващия любим: тя го нарича „květ blaha mého jediný“ („цвят единствен на щастието мое“), а животът с него – „jarý květ“ („пролетен цвят“). Цялата поредица от названия, които принадлежат към вегетативния свят, очертава основни за героинята ценности – сферата на свещеното, на действията по отглеждане и обработка на

лен, които имат определена продължителност и целят постигане на конкретни резултати, на желаното бъдеще с очаквания любим. Флоралната образност, но в своята непълна или негативна проява, присъства и в описанието на пътя, по който поемат двамата по-късно: минават през горска пустош („lesní pustinou“), тя стъпва по шипки и скали („po šípkoví a po skalí“):

A byla cesta nížinou / přes vody, luka, bažinou...
Ostřice dívku ubohou / břitvami řeže do nohou;
a to kapradí zelené / je krví její zbarvené.

(Ербен 1998: 39)

И бе пътят през низина / през вода, лъки, блато...
Острица на девойката бедна / с бръсначи реже нозете;
и папратът зелен / е от кръвта ѝ оцветен.

Отделни моменти от епическата линия повтарят елементи от фолклорната сватбена обредност – женихът отива да вземе невестата от дома ѝ, води я към новия ѝ дом; придвижвайки се към него, двамата преминават през препятствия, които правят невъзможно връщането назад; за да стане невеста, девойката трябва да изгуби своята виргиналност. Фолклорното съзнание означава прехода в живота на жената чрез свалянето на колана, отнемането на венчето, напр. *Убито девойче* (*Zabité děvče*): *když měla vínek sňatý, / horce začala plakatí* (когато било свалено венчето ѝ, – горчиво започнала да плаче – Ербен 1937: 393).

Заслужава внимание очевидното противоречие в рамките на този фрагмент от текста на *Сватбени ризи* – действието се случва през нощта, но това не пречи на епическия говорител да подчертае, че нозете на девойката са бели, а кръвта е оцветила зелените папратови листа³. Устойчивите за фолклора езикови средства само формално противоречат на зададените в художествения текст обстоятелства. Епическият говорител включва характерни за фолклорната образност епитети и определения, но ги въвежда в нова среда. Така той съвместява две различни естетически нагласи.

³ Върху този проблем обръща специално внимание А. Пенчева, като припомня ролята на Я. Мукаржовски и Фр. Кс. Шалда за разбиране на този ефект и за създаване на концепта „романтизиращ вътрешен пейзаж“ (Пенчева 2002: 54). Ербен разгръща в самостоятелен текст легендата за папрат, който цъфти в нощта преди Еньовден (*Svatojanská noc*, 1851 – 1852 г.). Онзи, който вземе семето, получава знание за скрито съкровище. Този текст остава недовършен, но в него са открити като основни смислови ядра растението и ключът, който то може да даде на човека. За цъфтящ в полунощ на Еньовден папрат пише Ербен в отделен, непубликуван приживе материал (Ербен 2009: 349).

Крайната цел на движението на двамата е едновременно гробище и градина („То nejsou kříže, to můj sad“, „Това не са кръстове, това е моята градина“ – Ербен 1998: 56). Ефектът на двойната възприемателна перспектива на девойката и демона е подчертан от внушението за движение напред към цел, която не е еднаква. Подчинявайки се на своя мил, момичето непрекъснато се лишава от свои ценни, отнасящи се към религиозното общение предмети (молитвена книжка, кръстче, молитвена броеница), докато той единствено отнема от нея. Чешкото название на молитвена броеница (růženec) предполага различни по вид молитви. В. Кролмус припомня, че този предмет на религиозния култ съдържа малки и големи зрънца, като малките предполагат изричане на молитвата *Богородице, Дево (Zdrávasy)*, а големите – *Отче наш (Otčenáše)*, т. е. с общо название са както предметът, така и комплексът от молитви, за произнасянето на които той служи. Според автора една от молитвените броеници е посветена конкретно на Дева Мария Седмострелна (Panna Maria Sedmibolestná, Кролмус 2014: 77). Епическото действие завършва с картината на гробището, където девойката е в помещението за мъртвите, а на всеки от гробовете има по парченце от нейната риза. Тук тялото и дрехата са само частично синонимизирани, за да се внуши възможната смърт, но и за да се подчертае, че вместо тялото обект на действие е станала дрехата. Принципът на отъждествяване е едновременно проведен, но и частично разколебан. Към възврънатия виргинален статус на женския персонаж ориентира словото на епическия говорител, в което героинята е наречена девица. Като главен аргумент за това нейно ново състояние е посочена връзката ѝ с Бог („na boha že jsi myslila“). Тук нейният образ придобива допълнителна уплътненост и се приближава до представа, която предшества култа към Богородица – за вечно раждащата и обновяваща се като девица богиня Майка.

ЛИТЕРАТУРА

- Бидерман 2003:** Бидерман, Х. *Речник на символите*. [Biderman, H. *Rechnik na simvolite*.] София: Рива, 2003.
- Ербен 1937:** Erben, K. J. *Prostonárodní české písně a říkadla*. Praha: Evropský literární klub, 1937.
- Ербен 1938:** Erben, K. J. *Díla a překlady*. Praha: Melantrich, 1938.
- Ербен 1998:** Erben, K. J. *Kytice*. Praha: Státní nakladatelství, 1998.
- Ербен 2009:** Erben, K. J. *Slovanské bájesloví*. Praha: Etnologický ústav AV ČR a Slovanský ústav AV ČR, 2009.

- Иречек 1863:** Jireček, J. *Studia v oboru mythologie české* // *ČMKČ*, č.1, r. 37
- Касирер 1998:** Касирер, Е. *Митът. Философия на символичните форми*. т. II. [Kasirer, E. *Mitat. Filosofiya na simvolnite formi.*] София: EURASIA ACADEMIC PUBLISHERS, 1998.
- Кролмус 2014:** Krolmus, V. *Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápěvy*. Část III. Praha: Nakladatelství PLOT, 2014.
- Кузнецова 2005:** Кузнецова, И. В. Мифологические корни устойчивых сравнений. [Kuznetsova, I. V. *Mifologicheskie korni ustojchivyh sravnenij.*] // *Славяноведение*, № 2, 2005, Москва: РАН, изд. Наука.
- Пенчева 2002:** Пенчева, А. *Мост между вселени. Баладите на Карел Яромир Ербен*. [Pencheva, A. *Most mezhdou vseleni. Baladite na Karel Jaromir Erben.*] София: Heronpress, 2002.
- Потебня 1894:** Потебня, А. А. *Из лекций по теории словесности*. [Iz lekcij po teorii slovesnosti.] Харьков: Типография Х. Счасни, 1894.
- Соботка 1879:** Sobotka, P. *Rostlinstvo a jeho význam v národních písniích, pověstech, bájích, obřadech a pověrách slovanských*. Praha: Nakladatelství Matice české, 1879.

**ДЕТСКАТА ПАМЕТ КАТО
„ТЕРАПЕВТИЧНА АЛТЕРНАТИВА“ НА РЕАЛНОСТТА
В ТВОРЧЕСТВОТО НА СЛОВАШКИТЕ КОНКРЕТИСТИ**

Ирена Димова-Генчева
Университет „Проф. д-р Асен Златаров“ – Бургас

**CHILDREN’S MEMORY AS “A THERAPEUTIC
ALTERNATIVE” TO REALITY IN THE WORKS
OF THE SLOVAK CONCRETISTS**

Irena Dimova-Gencheva
Prof. Dr. Asen Zlatarov University – Burgas

The proposed article examines the Slovak Trnava group and the use of children's memory in the poetical works and manifestos of its representatives as a “therapeutic alternative” to the existing ideological discourse of the second half of the 20th century. The writers find an opportunity for free expression in the field of children’s literature which they furthermore discuss in one of their manifestos, “There will be a talk about children's poetry.” The focus of the study could be defined as the “therapeutic mechanisms” of returning to childhood memory found both in the truly aesthetically conceived presence of Slovak writers in literature and in their own texts.

Key words: memory, therapeutic alternative, children’s literature, Slovak literature

В настоящата статия разглеждаме някои частни следствия от отношението институция – автор или още идеология¹ – творба върху

¹ Няма да се спираме върху проблематичността на самия термин идеология. В статията я мислим като „тоталитарна“, опитваща се да „преустрои целия обществен и културен живот съгласно своите идеали“ (Ефтимов 2012: 61).

примера на словашката Търнавска група². В названието на изследваното неслучайно си служим с определението конкретисти³. За разлика от избраното от тях име за означаване на поетическото им обединение – Търнавска група – според родното място на трима от представителите, литературната критика ги определя като конкретисти *post factum* поради вътрешно присъща на художествените им текстове основна характеристика – предметно-вещественото описание. Към конкретиката в творчеството на словашките поети ще се обърнем и ние при опита за разглеждане на скритото отношение на текстовете им спрямо идеологическата система на периода от втората половина на XX век, през който творят. Ще го направим през употребите на детската памет и паметта за детството у авторите, на които употреби смятаме, че горепоменатата характеристика е подчинена.

Като творческо обединение представителите на Търнавската група – Любомир Фелдек, Ян Ондруш, Ян Стахо и Йозеф Михалкович, се заявяват през 1958 г. Правят го върху страниците на четвъртия брой на словашкото списание „Млада творба“, посветен изцяло на техния групов дебют. Поетите, тогава в двайсетте си години и вече публикуващи като самостоятелни творци, навлизат в литературата като единна формация с ясно конципирана естетическа и поетическа програма, която планират да представят на читателската аудитория и чрез подготвени три манифестни текста. Първият манифестен текст обаче, назован „Ще става дума за поезията“ (*Vude reč o poézii*), е отх-

² Книгите, издадени на български език, с поезия на представители на Търнавската група са следните: *Истината с прекрасно дълги крака*. Антология. 9 словашки поети. Прев. и съст.: Д. Стефанов. София: Матом, 2000; Ондруш, Ян. *Излизане от огледалото*. Прев. и съст.: Д. Стефанов. София: Литературен форум, 1997; Фелдек, Л. *Слънчогледите отлитат на юг*. Прев. и съст.: Д. Стефанов. София: Матом, 2004; Фелдек, Л. *Синовете на годината*. Приказки за малки и големи. Прев. и съст.: Д. Стефанов. София: Хайни, 2011; Михалкович, Й. *Зимовища на душата*. Прев. и съст.: Д. Стефанов. София: Хайни, 2012.

³ При употребата на термина конкретисти се придържахме към разграничаването, направено от Андреа Бокникова в цитираната и тук нейна монография върху Търнавската група (Бокникова-Тотова, ред. 2006). Авторката определя като главни представители изтъкнатите и от нас тук поети, при което споменава и „неофициалната принадлежност“ на Ян Шимонович и Лидия Вадкерти-Гаворникова. Както тя, така и други литературни критици и теоретици причисляват повече автори към по-широкото понятие конкретисти. Самото наименоване е по-късно и според словашкия критик Далимир Хайко за пръв път го е използвал Милан Хамада в своя рецензия върху дебютната книга на Ян Стахо (Хайко 1998: 6).

върлен след намеса на цензурата и впоследствие загубен. Читателите се запознават само с „Ще става дума за литературата за деца“ (Bude reč o literatúre pre deti)⁴ и „Ще става дума за превода“ (Bude reč o preklade). От посочените програмни текстове този, който ще ни интересува, ще бъде първият, обговарящ литературата за деца и юноши. В него поетите засягат детската памет, позовавайки се на Витезслав-Незваловата „естествена памет“.

Употребите на паметта у Търнавската група

През последните десетилетия паметта навлиза като ключово понятие и актуален проблем в хуманитаристиката, за да продължава и до днешна дата да разширява тълкуванията и употребите си. В хуманитарното поле се появяват термини като колективна памет, индивидуална памет, културна памет, комуникативна памет, постпамет и прочие. Тук се спираме върху една конкретна идея за паметта и нейната литературна употреба, откриваема у представителите на словашката Търнавска група от края на 50-те и началото на 60-те години на миналия век. Начинът, по който избягваме капана на сложната природа на социокултурния феномен на паметта, е, като се обръщаме към охудожествените му, опоектизирани измерения при някои частни проявления у разглежданите автори. Това бягство не изчиства комплексността на идеята за памет у словашките поети, произтичаща от срещата между тематичното ѝ въплъщаване в художествения текст и отношението на последния към реалния контекст на времето.

Паметта навлиза в естетико-теоретическото говорене на словашките автори във време на издателски рестрикции и засилена цензура, което може да се определи като период за творците на търсене на алтернативни на диктувания от политическия режим „светове“. Такава е втората половина на миналия век, когато разглежданите поети дебютират като творческо обединение на страниците на литературното списание „Млада творба“ (Mladá tvorba). Идеята за създаването на поетическа група е продиктувана от някои свалени забрани по време на размразяването при Никита Хрушчов. Тогава, през 1956 г., по думите на Любомир Фелдек комунистическата партия в Чехословакия дава изненадващото изявление, че няма нищо против това „творците с общи възгледи да сформират групи“ (Фелдек 2007: 10).

⁴ Превод на текста е включен в статията „Манифестът и художественият текст. Върху пример от словашката литература“ (Димова 2021: 111).

Поетите от Търнавската група се обръщат към ресурсите на паметта още в програмното представяне на естетико-поетическата си концепция. Правят го двойко – и чрез художественото си творчество, и чрез манифестните си текстове. В програмния текст „Ще става дума за литературата за деца“ четем: „Страшно често използваме думата *по памет* (курсив – мой, И. Д.). И наистина не сме първите. Ето един цитат от Незвал: „За моите първи поетически опити заслуга има *естествената памет*“ (курсив – мой, И. Д.). Така литературата, произлизаща от детството, е само на крачка от литературата, писана за деца“ (Фелдек 2007: 90). Едноименното стихотворение „Памет“ (Pamät, 1965) на Ян Ондруш също е част от дебютното представяне на авторите, а творчеството на автора, предшествашо общата изява, е смятано за стожерно за групата. Може да се обобщи, че у авторите се среща бегло теоретично поставяне на въпроса за паметта като концепт в рамките на художественото ѝ възплътяване, свързано с употребите ѝ при творческия процес и с ролята ѝ в литературата за деца и юноши. Това, от друга страна, не означава, че идеите и изказванията на поетите не могат да се поставят в рамката на налични в хуманитаристиката постановки за паметта, чрез което да направим опит да се доближим аналитично до тях.

Терапевтичните механизми на паметта

Пиер Нора определя паметта като естествена „терапевтична алтернатива на историческия дискурс“ (Нора 2004: 28). В този дух може да се говори за връщанията към съхранения опит – и оставането в неговите измерения – като имащи изцеляващ характер, като даващи възможност на индивида да осмисли и да се отърси от кризите на настоящето чрез миналото. Насочвайки се към паметта, словашките поети се позовават на изказването на Витезслав Незвал за „естествената памет“. Същата според Пиер Нора се отличава от търсената индивидуална памет от субективната такава, имаща архивиращ характер. От втората се различава и колективната, спонтанната „истинска памет“ (Масловски, Шубърт 2015: 34). Иначе казано, визирият тук вид памет може да се сведе до памет, отстранена от колективното, характерна за изолирания човек, която е възможно да се породи единствено върху основата на ограничен за човека кръг от сетивен опит (Масловски, Шубърт 2015: 25). „Естествената памет“ в интерпретацията на представителите на Търнавската група не е основана върху строго теоретично конципиране, а върху, както вече акцентирахме, опоектизираната идея за употребите на паметта за детството като спо-

мени от него в поезията. Затова използването ѝ се обвързва с детското, първичното, сетивното опознаване на света. Последното се явява един от онези „терапевтични механизми“ за творене при словашките автори във време, в което литературата за възрастни не може да избяга от капана на строгата цензура.

Рестрикциите върху издаването

Словашките конкретисти дебютират като самостоятелни творци в края на 50-те години на миналия век. Това е период за литературата на страните с комунистически режим, все още раждащ, както подчертава словашкият литературен историк Валер Микула, творби, в които разчитаме строго придържане към схематизма на властващата система (Микула 2013: 144 – 145). Истинския момент на разхлабване и допускане на „външни елементи“ в литературната продукция той вижда в средата на 60-те години с издаването на стихосбирките на някои от представителите на Търнавската група, като тези на Ян Ондруш – „Безумна луна“ (Šialený mesiac, 1965), на Йозеф Михалкович – „Зимовища“ (Zimoviská, 1965), и на Ян Стахо – „Двураменно чисто тяло“ (Dvojramenné čisté telo, 1964). Рестрикциите, които цензурата налага върху книжния пазар, могат да се изобразят и върху историята на издаването на някои от стихосбирките на словашките конкретисти – например на първата, приведена по-горе.

За дебютната стихосбирка на Ян Ондруш, озаглавена „Безумна луна“, се смята, че желанието на автора за именуването ѝ е било различно – „Първата луна“ (Prvý mesiac) – и името ѝ е било изменено от редакцията. В тази връзка словашкият критик Ян Гавура привежда думите на поета от 90-те години, с които последният признава, че никога не би назвал книгата си „Безумна луна“, тъй като сам не разбира „защо би била безумна луната“, в края на което добавя, че „така искали от издателството“ (Пастьер 2012: 117 – 118). Това може лесно да се обясни с тогавашната политика на издателствата. Според Валер Микула са издавани определен тип стихосбирки, които „принадлежат към репертоара на схематизма“ (Микула 2013: 140 – 141). В тяхната архитектоника роля има и виждането на автора, но преди всичко ключов е финалният обществен, т.е. официален образ, който те предлагат. Затова винаги съредактор на издаваната стихосбирка е редакторът на издателството, явяващ се застъпник на „официалните интереси“. Самият автор, бивайки отговорен за съдържанието на публикуваното, трябва да адаптира текстовете си към налаганите идейни изисквания.

Подложена на цензуриране е и първата творба за деца и юноши на Любомир Фелдек. В различните издания на „Игра за твоите сини очи“ (Hra pre tvoje modré oči, 1959, 1961) откриваме вариативност на текста. Причината за тези разлики произтича от „кастрацията“ на текста (Билик 2000: 58) при неговото първо публикуване, в което непосредствено се намесва цензурата. Като един от доводите за промените, които цензурата внася в изданието на „Игра за твоите сини очи“, сам Любомир Фелдек определя „залъгването на детския читател“, което тогавашната критика откривала в текста му (Слободникова, Фелдек 2001: 15).

Както се вижда от втория приведен случай на външно посегателство върху авторския текст, въпреки че цензурните ограничения в областта на литературата за възрастни се оказват водещ фактор за избора на словашките автори на сравнително по-свободното поле на литературата за деца и юноши, то и там поетите срещат пречки. От друга страна, причина за насочването на авторите конкретисти към този вид литература е и самият ѝ генезис в словашката литература, в която интензивното ѝ развитие започва през 30-те години на миналия век, за да достигне своеобразна точка на кулминация през 50-те и 60-те години. Иначе казано, става въпрос за време, в което словашките автори се оказват както неизбежно вписани в литература, белязана от ускореното развитие на писането за деца и юноши, така и част от това развитие.

Литературата за деца и юноши като алтернатива

Предлагаща излаз от нормативната естетика на периода се оказва литературата за деца и юноши. Нея авторите конкретисти обвързват с литературата за възрастни, смятайки, че първата не трябва да се отдалечава с начина на изграждането на посланията си от втората и че не трябва да „смуче от пръста“, а да „изстиска от паметта“ (Фелдек 2007: 91). За тях „литературата, произлизаща от детството, е само на крачка от литературата, писана за деца“ (Фелдек 2007: 90).

Същинската промяна в областта на литературата за деца и юноши се извършва с поколението, към което принадлежат и представителите на Търнавската група. По нов начин започва да се гледа както на функцията на детето като герой на творбата и като реципиент на текста, така и на ролята на самата литература за деца. Точно тя предлагала на авторите възможност за излаз от нормативната поетика на режима и за свободно творческо изразяване. Идейната свобода, която този вид литература дава на творците, може да се обясни с една от нейните основни черти – отклонението от материалната референциалност и акцент върху стилизацията (Станиславова 1999: 138). Детето

в творчеството на словашките автори започва да се възприема като пълноценен адресат вследствие на доближаването откъм естетически изисквания на тази литература до литературата за възрастни. Сам Любомир Фелдек в свое интервю заявява, че времето ще покаже дали е успял да напише такава литература за деца, която да „оправдае естетическите критерии, които се отправят към литературата за възрастни“ (Юрик, Фелдек 1975: 90).

Основната роля на разглежданите поети в полето на литературата за деца и юноши може да се види и в начина, по който литературните критика и теория виждат присъствието им в словашката литература. Конкретистите биват зачислявани към т. нар. поколение на детския аспект (*generácia detského aspektu*). Тази категория е въведена в словашката литература от литературния теоретик Франтишек Мико, а своя теоретична обосновка тя получава в работите на Ян Копал (Копал 1970, Копал 1997). Основната промяна, която се случва в поезията на авторите, принадлежащи към това „поколение“, се извършва в отношението към детския субект, в посока на употребата на детския поглед като „творческо изграждане на художествения образ в литературния текст на базата на вече наличния възглед на автора за детското виждане и оценяване на света, определяни от възрастовото ниво на детския възприемател“ (Копал, Тучна, Преложникова 1987: 14). Става въпрос за „промяна в позицията на детето и в собственото му игриво пространство на фантазията“ и за това, че „вече основна не е външно реализираната връзка между детето и възрастния, а вътрешното им сближаване, изразено чрез игра на дете или игра с детето“ (Сляцки 2000: 4).

В крайна сметка повече са факторите за избора на представителите на Търнавската група да поставят въпроса за литературата за деца и юноши още в манифестния си текст и да продължат опита за теоретичното му изясняване в художественото си творчество. Затова ще се обърнем към чешкото влияние, което се разчита в текста им „Ще става дума за литературата за деца“.

Детската памет

„Духът, който се потапя в сюрреализма, с възбуда преживява отново най-добрата част от детството си“, пише Андре Бретон в третия манифест на сюрреализма (Бретон 2000: 39). Сюрреалистичните игривост и нонсенс не са чужди и на словашките конкретисти. Точно обратното, идеята за интуитивността като възможност за познание е залегнала в основата и на тяхната поетическа програма. Тя ги доближава и до концепциите на т. нар. неопрIMITИВИЗЪМ. Неограничената

способност за творческо изразяване у децата вдъхновява много от -измите през първата половина на XX в., виждаме неин израз както при поетистите, така и при сюрреалистите. В тази връзка за поезията на конкретистите може да се използват и думите на английския театрален критик от същия период Ричард Джилман, който говори за детското мислене като за „знаеща наивност“, „за наивност, невинност, която е почти побеждаваща“ (Джилман 2005: 282). В това е и главно-то предимство на литературата за деца и юноши, към която се обръщат авторите, и с това тя им дава свобода в творенето, отнета им от режима. Сам Любомир Фелдек при писането на литература за деца и юноши държи на естествения творчески инстинкт, присъщ на децата. Словашкият поет се придържа и към вече казаното от Незвал по отношение на присъствието на поета у всяко дете, надарено със свобода на фантазията. Последната, от друга страна, се изгубва при процеса на усвояване и адаптиране към социалната среда. Естественото възприемане се измества от установеното и прието в обществото. „Общественният договор“ и „актът на съгласие“ изместват „знаещата наивност“ на детето.

Любомир Фелдек, позовавайки се на Витезслав Незвал, говори за „естествена памет“. По този начин той обвързва детството не специфично с детската поезия, а с поезията изобщо. Да не забравяме, че то играе основна функция и в творческия свят на чешкия поетист. За Витезслав Незвал детството е друг вид собствен поглед върху живота, при който не фантазията те овладява, а чрез нея правиш възможен и умножаваш самия живот (Йелинек 1961: 42). За него модусът на детското виждане има естествени нагласи и възприятия, които „зрелият“ поглед е изгубил. Затова и за паметта на „имагинерния творец“ чешкият поет пише, че „се отличава с това, че много често забравя за случката, но съвсем ясно помни детайла, например как изглежда небето, какво е взаимното разположение на облаците, как са осветени къщите в един или друг момент“, и че тези спомени живеят в него „подобно на това, което наричаме рефрен или усет за рефрен“ (цит. по Чолакова 1998: 138). Върху асоциативността и спонтанността при детското пресъздаване на действителността обръща внимание и Любомир Фелдек. Според него децата умеят да създават перфектни метафори, без да си дават сметка за това, както и поетът може да създаде чудесна творба само защото носи естествен талант за писане (Бокникова-Тотова, ред. 2006: 117).

Както се вижда, авторите конкретисти обвързват с детската памет не само литературата за деца и юноши, но и тази за възрастни.

При това във втората се целят с желанието си за промяна в полето на поезията. „Предимствата“ на детското съзнание и сходството му с художественото асоцииране и поетическата фантазност посочва и програмотворецът на групата Любомир Фелдек в своите критико-естетически текстове.

Словашките автори, представители на Търнавската група, творят през втората половина на миналия век – време, белязано от цензурните рестрикции на политическия режим върху литературната продукция. Излаз от тях поетите конкретисти намират в полето на литературата за деца и юноши. Нейните механизми се оказват „терапевтични“ при създаването на творбите на авторите (както и при създаването на светове в самите тях), които тематизират и използват сетивното възприемане на света като първично, чисто и необременено от знанието на възрастния индивид.

ЛИТЕРАТУРА

- Билик 2000:** Bílik, R. *Lubomír Feldek*. Bratislava: Kalligram, 2000.
- Бокникова-Тотова, ред. 2006:** Bokníková-Tóthová, A. ed. *Trnavská skupina – konkretisti*. Kalligram: Knížnica slovenskej literatúry, 2006.
- Бретон 2000:** Бретон, А. Манифест на сюрреализма. [Breton, A. Manifest na syurrealizma.] // *Два манифеста на сюрреализма*. София: ЛИК, 2000, с. 11 – 45.
- Джилман 2005:** Gilman, R. *The Drama Is Coming Now: The Theater Criticism of Richard Gilman*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- Димова 2021:** Димова, И. Манифестът и художественият текст. Върху пример от словашката литература. [Dimova, I. Manifestat i hudozhestveniyat tekst. Varhu primer ot slovashkata literatura.] // *Филологически форум*. Хуманитарно списание за млади изследователи – Родини и чужбини, Факултет по славянски филологии, 2021, бр. 2 (14), 101 – 111.
- Ефтимов 2012:** Ефтимов, Й. *Божествената математика. Тревожната хетероклитност на българския символизъм*. [Eftimov, Y. Vozhestvenata matematika. Trevozhnata heteroklitnost na balgarskiya simvolizam.] София: Просвета, 2012.
- Йелинек 1961:** Jelínek, A. *Vítězslav Nezval*. Praha: Československý spisovatel, 1961.

- Копал 1970:** Kopál, J. *Literatúra a detský aspekt*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1970.
- Копал 1997:** Kopál, J. *Detský svet v umeleckom obraze*. Nitra: ENIGMA, 1997.
- Копал, Тучна, Преложникова 1987:** Kopál, J., Tučná, E., Preložníková, E. *Literatúra pre deti a mládež*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1987.
- Масловски, Шубърт 2015:** Maslowski, N., Šubrt, J. *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, 2015.
- Микула 2013:** Mikula, V. „Červené“ päťdesiate v „zlatých“ šesťdesiatych. // *Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii*. Bratislava: UK, 2013, s. 127 – 147.
- Нора 2004:** Нора, П. СВЕТОВНИЯТ ВЪЗХОД НА ПАМЕТА. [Nora, P. Svetovniyat vazhod na pametta.] // Знеполски, И. (ред.). *Около Пиер Нора. Места на памет и конструиране на настоящето*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2004, 19 – 35.
- Пастьер 2012:** Pastier, O. Každé ráno dobré. // *Fragment*, roč. XXVI, č. 1, 2012, s. 117 – 118.
- Слободникова, Фелдек 2001:** Slobodníková, K., Feldek, Ľ. Rozhovor na diaľku a na jednu noc, keď nikto nezabúcha (Rozhovor). // *Bibiana*, roč. 8, 2001, č. 1, s. 12 – 20.
- Сляцки 2000:** Sliacky, O. Detský aspekt ako perspektíva života. // *Bibiana*, roč. VII, 2000, č. 4, 1 – 6.
- Станиславова 1999:** Stanislavová, Z. Autenticita a detský aspekt: (k poetike modernej a postmodernej detskej literatúry). // *Autenticita a literatura: zborník referátů z literárni konferencie 41. Bezručovy Opavy (16. – 17.9.1998)*, 1999, 137 – 141.
- Фелдек 2007:** Feldek, Ľ. *Prekliata Trnavská skupina*. Bratislava: Columbus, 2007.
- Хайко 1998:** Hajko, D. *Ján Stacho: Esej o básnikovi, ktorý chcel prečítať šifry bytia*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1998.
- Чолакова 1998:** Чолакова, Ж. *Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм*. [Cholakova, Zh. Litsata na choveka v poeziyata na cheshkiya avangardizam.] Пловдив: Дом за литература и книга, 1998.
- Юрик, Фелдек 1975:** Jurík, Ľ., Feldek, Ľ. Ľubomír Feldek (1936). *Žonglér modernej poézie (ale aj prekladu)*. // *Rozhovory*, Bratislava: Smena, 1975, s. 90.

Докторанти



ОБРАЗЪТ НА ИТАЛИЯ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ШАТОБРИАН

Иванка Ненова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

THE IMAGE OF ITALY IN THE WORK OF CHATEAUBRIAND

Ivanka Nenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This text studies the image of Italy seen by the man, writer and diplomat Chateaubriand. This is a country which occupies a special place in his work. Whether that be in *Voyage en Italie*, travel notes oscillating – in terms of form and genre – between letters to friends and a diary recounting his stay in 1803, or in *Les Martyrs*, an epic novel, or even in his autobiographical work *Les Mémoires d'outre-tombe*.

Key words: Chateaubriand, diplomat, Italy, flow of time, transience of man, beauty of nature, human perception

Литературата е богат източник на образи, идеи и вдъхновение. Много често прочетеното ни кара да се замислим над себе си и личния ни опит, помага ни да преживеем минали ситуации и да направим нови избори.

Сред тези, които захранват този източник, писатели, поети, публицисти, откриваме една много интересна група – „семейството на писателите дипломати“ (Жиоканти 2009: 55)¹.

Дипломатите заради своята професия имат възможността да откриват нови и непознати места, хора, култури. Писателите поради своята природа имат навсякъде необходимостта да пишат, да назова-

¹ Преводът на всички цитати от френски на български език е мой – И.Н.

ват и изразяват своите впечатления и преживявания. А от щастливото преплитане на тези две поприща са се появили и ще се появяват романи, есета, разкази за пътешествия, а понякога и „бележки относно опита като посланик“ (пак там).

През XIX век в литературната история на Франция Шатобриан е един от двамата значими представители на това семейство, наред със Стендал.

В настоящата статия ще се опитаме да очертаем образа на Италия през погледа на Шатобриан. Свободолюбив човек и пътешественик, неколккратно пребивавал в Рим, Верона, Венеция и Неапол в качеството си на дипломат и политик. Описва красотата на тази земя в редица свои произведения.

Поради своя благороднически произход² след избухването на Френската революция и последвалия терор Шатобриан е принуден да напусне страната за няколко години. Прекарва известно време в Америка, където се изострят сетивата му за възприемане на природните феномени и преосмисля свободата. Впечатленията от този престой откриваме в първите му два кратки романа – „Атала“ (Atala, 1801) и „Ръоне“ (René, 1802). Тук е уместно да цитираме думите на С. Бодуен:

Така в Америка, когато е само на 23, заминава на 8 април 1791 г. от Сен Мало и се връща на 2 януари 1792 г. в Хавър, Шатобриан се превръща в това, което ще бъде през целия си живот: пътешественик, запленил от големите пространства, неподражаем пейзажист и човек, дълбоко свързан със спектакъла на природата. Преживяното в Америка повлиява цялото творчество на Шатобриан, много повече от това, което наричам „американската тема“ („Атала“, „Ръоне“, „Начез“, „Пътуване в Америка“). Откриваме следи от него в „Есе за революциите“, в „Геният на християнството“, а също и в „Пътуване в Италия“ и „Пътешествие от Париж до Йерусалим.

(Бодуен 2019)

След завръщането си от Америка Шатобриан се установява в Англия. По време на своето изгнание в Лондон той създава първите си значими произведения. Отпечатва „Есе за революциите“ и написва стотици страници ръкопис, от които по-късно във Франция публикува „Атала“, „Ръоне“, както и „Геният на християнството“ (Génie du christianisme, 1802).

² Семейството му е сред най-видните представители на аристокрацията във френската област Бретан.

Тези два периода на изгнание се оказват важни за писателя. Не само защото го вдъхновяват да твори, но са и част от процеса на израждане на личността му и неговите убеждения. Както споменава З. Неделчева-Белафанте, „идентичността се дефинира благодарение на сравнението с Другия [...] Откриването на Другия може да бъде емоция и познание [...] Понякога чрез сравнението с Другия опознаваме по-добре самия себе си“ (Неделчева-Белафанте 2017: 32).

От творчеството на Шатобриан „Геният на християнството“ е творбата с най-силен отзвук за своето време. Появява се в много точен момент от историята на Франция. През 1802 г., малко повече от десетилетие след революцията, църквата е изгубила напълно своето влияние и статут, провъзгласено е господството на религията на разума. Но „Свобода, равенство, братство“ не могат да останат единствено революционен призив. Хората имат нужда от тези ценности във всекидневието си, имат нужда от вяра и мир. Наполеон, който се нуждае от обединяването на френския народ, предприема действия за помиряване на гражданската власт с римокатолическата църква. Подписва споразумение с папата и по този начин приключва църковните реформи, предприети в хода на революцията.

Конкордатът е официално обнародван няколко дена преди отпечатването на „Геният на християнството“. По този начин книгата не само способства за реабилитирането на Шатобриан и излизането му от списъка на изгнаниците, но и става повод за неговото първо назначение като дипломат. Бонапарт го номинира за секретар към френската легация при Светия престол и през 1803 г. писателят дипломат за първи път отива в Италия.

Въздействието, което оказва върху него средиземноморската светлина, размислите, които поражда напластяваната с векове и откривана на всяка крачка история, са събрани в „Пътуване в Италия“ (Voyage en Italie, 1827), „Мъчениците“ (Les Martyrs, 1809) и „Спомени от отвъдното“ (Mémoires d'outre-tombe, 1849).

Ако приемем разделянето, което самият писател прави³ на своя жизнен път, то бихме могли да отнесем тези три произведения към един от периодите, назовани от него.

„Пътуване в Италия“ е написана през 1803 г. и макар годината на създаване да нарушава споменатата периодизация, това е книгата,

³ „От най-ранната си младост до 1800 г. бях войник и пътешественик; от 1800 до 1814 г., по време на консулата и империята, моят живот беше на литератор; от Реставрацията до днес моят живот е на политик“ (Шатобриан 2000: 1304).

„където сантименталното приключение заема повече място от политиката“ (Палеолог 1924). Като секретар във френската легация Шатобриан има по-малко отговорности и много свободно време, което му дава възможност за дълги разходки в покрайнините на Рим, пътешествия на юг, безброй посещения на Ватикана, Колизеума и другите забележителности в този „огромен музей“⁴. Тя е смесица от писма до приятели и дневник. Формата на писане предразполага към фрагментарност, спонтанност на емоциите, впечатленията и по-субективно отразяване на случващите се събития. „За да предава факти и впечатления, които следват едно след друго, Шатобриан структурира своите изречения бързо и спонтанно. Непосредственият тон подчертава естествеността на неговия изказ“ (пак там). Това е книгата, в която в най-голяма степен откриваме човека Шатобриан.

Романът „Мъчениците“ е отпечатан през 1809 г., но идеята за него се появява още през 1803 година. За създаването му писателят използва не само личните впечатления, събрани в Италия, но предприема и пътуване към светите земи. Извършва задълбочени проучвания, които по неговите думи са толкова значителни, че само те биха стигнали за две отделни книги. Така Италия, която се явява красива рамка на събитията в четвъртата и петата част, наред с другите земи е представена чрез „правдоподобни портрети, а не отвлечени и амбициозни описания“ (Шатобриан 2010: 20). Тук виждаме Италия през очите на писателя Шатобриан.

А как я възприема дипломатът, откриваме в „Спомени от отсъдението“. Както подсказва самото заглавие, книгата е автобиографична. На нейните страници Шатобриан събира целия си живот. Тук откриваме неговата позиция по отношение на събитията във Франция и света, оценки, които дава на свои съвременници, лична кореспонденция, а също и дипломатическа, доколкото това не влиза в конфликт със задълженията му. Отразява също конгреса във Верона (1822); избора на нов папа през 1829 г., когато той е посланик в Рим; престоя му във Венеция (1833) в очакване да се срещне с херцогиня Дьо Бери, майка на престолонаследника.

И макар италианската природа да не е престанала да вълнува романтика, тук вниманието му осветява много повече политическите избори, които той прави от името на Франция, както и неговата загриженост да възстанови нейната позиция в Европа. Усърдната му ра-

⁴ „...Рим е само огромен музей; Помпей е жива античност“ (Шатобриан 2016: 74).

бота като посланик го прави част от семейството на писателите дипломати, които чрез своите действия се стремят „да използват всички средства, с които разполагат, за да променят съдбата на държавата!“ (Жиоканти 2009: 70).

Италия неслучайно заема толкова страници в творчеството на Шатобриан. Нейната природа е неизчерпаем източник на вдъхновение и емоции. Той сам отбелязва още в „Пътуване в Италия“, че: „Мястото е подходящо за размишление и съзерцание: връщам се обратно към моето минало, усещам тежестта на настоящето и се опитвам да разгада моята бъдеще“ (Шатобриан 2016: 19). Нишката на времето, което не спира своя ход, прерязвана от „смъртта, тази ужасна смърт, която спира всичко, която докосва вас и другите“ (Шатобриан 2016: 19), са две важни теми за писателя романтик. Ето защо няма място, неподходящо за размисъл върху тях от родината на Хораций, поета, възкликнал „Carpe diem“, от „Вечния град“, който помни всички свои епохи без прекъсване.

Сега, в центъра на Стария свят, Рим и неговите околности му се разкриват като свещена чаша, напълнена от времето и смъртта, където са се насложили в последователни слоеве векове на преврати, красота, величие и страдание...

(Фумароли 2003: 381)

На италианска земя „благородната муза на Времето“ (пак там) ненатрапчиво напомня, че утрешният ден не е обещан никому. Велики империи или обикновени хора – всичко е подвластно на смъртта, всичко е преходно. Историята, която човек открива, докато се разхожда по улиците на Рим, „вписана в разнообразните конструкции, архитектурата и възраст на тези стени“ (Шатобриан 2000: 897), прави осезаем потока на времето. В този музей на открито човек може без много усилия да го проследи векове назад. Шатобриан го открива навсякъде, а неговите ерудираност и чувствителност засилват ефекта, пораждат размисли и емоции.

В своите мемоари писателят споделя, че е използвал всяка възможност за разходка в покрайнините на Рим и е прекарвал часове, седнал на стъпало на Колизеума или сред останките на разрушена вила. Като резултат днес ние се наслаждаваме на неговите „поеми в проза [...], от които никога все още не се е решил да състави антология“ (Фумароли 2003: 208), в чиито редове Шатобриан разкрива своите прозрения за преходността на човека, потока на времето, красотата на природата.

Човешката преходност – този толкова обикновен факт, който настояваме да остане невидим през целия ни живот. Издигаме арени, катедрали, пишем мемоари или дълбаем името си в мрамора на паднала статуя, но напразни са нашите опити да оставим следа. Времето ще стори своето. Ще се отронят няколко капки от спрелия току-що дъжд и името ни ще изчезне:

Много пътешественици, минали преди мен, са изписали имената си върху мрамора на вила „Адриана“; надявали са се да продължат своето съществуване, като оставят спомен за своето пребиваване на известни места; излъгали са се. Докато се опитвах да прочета едно от тези имена, наскоро изписано и което сякаш познавах, една птица отлетя от клончето бръшлян и събори няколко капки от преминалия дъжд; името изчезна.

(Шатобриан 2016: 31)

Красотата на заобикалящия ни свят, която често не забелязваме, е способна да спре потока на времето. Форми, цветове, светлина се събират и разпадат в калейдоскоп, създават моменти, в които човек сякаш може да докосне вечността:

Всяка сутрин, щом започнеш да се появява зората, отивах под един портик, който се простираше край морето. Слънцето се издигаше пред мен над Везувий, с най-нежната си светлина осветяваше планинската верига на Салерно, лазурносиньото море, обсипано с белите платна на рибарите [...] В екстаз пред тази картина, аз се облягах на една колона и без мисъл, без желаня, без проекти, оставах цели часове да дишам прекрасния въздух. Очарованието беше толкова силно, че ми се струваше, че този божествен въздух преобразува собствената ми субстанция и аз с неизразимо наслаждение се издигам към небето като чист дух.

(Шатобриан 2010: 91)

Шатобриан притежава сетивата да улавя тази красота, а също и умението да я запечатва в думи. Текстове му са осеяни с фрагменти, които изграждат жив образ. Докато чете, неговият читател може с лекота да се потопи в абсолютната тишина на дъното на кратера на Везувий: „...когато задържа дъха си, чувам само шума на кръвта в слепочията си и ударите на сърцето си“ (Шатобриан 2016: 56). Да проследи нишката на епохите в Рим: „...никой друг град не представлява подобна смесица от архитектура и останки, от Пантеона на Агрипа до стените на Белизар, от паметниците, донесени от Александрия, до купола, издигнат от Микеланджело“ (Шатобриан 2016: 114). И да осъзнае, че макар имената ни да потъват в забрава, отпечатъкът от нашето съществу-

ване е много по-траен от краткия ни живот. Чрез стореното от нас ние се вливаме в потока на историята и ставаме част от хода на времето.

Така се появяват паметници, които се превръщат в руини, а те на свой ред биват използвани в нови паметници. А Рим олицетворява неразрывността на минало, настояще и бъдеще:

В една прекрасна вечер на миналия юли бях отишъл в Колизеума и седях на стъпалото на един от олтарите, посветени на страстите Христови. Залязващото слънце изпълваше със златна светлина всички тези галерии, в които някога е течал потокът на хората; [...] Но веднага щом слънцето изчезна от хоризонта, камбаната от купола на „Свети Петър“ отекна под портиците на Колизеума. Тази връзка между двата най-големи паметника на Рим, езическия и християнския, изградена от религиозните звуци, предизвика у мен силна емоция: представих си, че модерната сграда ще се срути като античната, помислих си, че паметниците идват един след друг като хората, които са ги издигнали.

(Шатобриан 2016: 115 – 116)

Тази връзка между това, което е отминало, и това, което неразрывно го следва, може да бъде източник не само на меланхолия, но и на надежда. Макар и смъртен, човек не е обречен единствено на забравя. Ако съществуването на хората преди нас не ни учеше на важни неща, то нямаше да помним събития отпреди две хилядолетия.

В заключение на изложеното по-горе можем да кажем, че Италия очарова Шатобриан още при първото му пристигане в Рим. Нейната светлина, хълмове и равнини, богатата ѝ история вдъхновяват съзерцателната му природа. Съвсем естествено тя заема своето място в неговото творчество. Описва я в писмата си до приятели, посветени на първото му пътуване по тези земи. Откриваме я в романа му „Мъчениците“, както и в подробните му бележки на дипломат.

Както отбелязахме обаче, образът на Италия не е самоцел за Шатобриан. Писателят не влага в него конкретност, подробни историографски факти. Изгражда го чрез своите светоусещания и размисли. По този начин всеки път, когато се потопим в редовете, посветени на Италия, тя изниква неусетно. Читателят с лекота бива увлечен в самотните разходки на писателя, а на моменти сякаш и самият той, редом с автора, сяда на ръба на кратера на Везувий, съзерцава обления в слънчева светлина Неаполитански залив, потъва в тишината...

Образът, който създава Шатобриан, носи наслада, поражда размисли, а понякога и желание да последваме стъпките на този романтик в търсене на местата, за които разказва.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодуен 2019:** Baudoin, S. Chateaubriand en Amérique: christianiser les grandes espaces? // *Babel [En ligne]*, 39/2019, 115 – 144. <<https://journals.openedition.org/babel/6888>> (15.12.2022).
- Жиоканти 2009:** Giocanti, S. *Une histoire politique de la littérature*. Paris: Flammarion, 2009.
- Неделчева-Белафанте 2017:** Nedeltcheva-Bellafante, Z. *La voix narrative à la recherche de son identité: NINA BOURAOUI et MARIE REDONET*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2017.
- Палеолог 1924:** Paléologue, M. Romantisme et diplomatie: III: CHATEAUBRIAND. // *Revue Des Deux Mondes (1829 – 1971)*, vol. 21, no. 1, 1924, 55 – 82. <<http://www.jstor.org/stable/44844489>> (12.09.2021).
- Фумароли 2003:** Fumaroli, M. *Chateaubriand. Poésie et Terreur*. Paris: Fallois, 2003.
- Шатобриан 2010:** Chateaubriand, R. Les Martyrs. // archive.org, 2010. <https://ia902704.us.archive.org/28/items/lesmartyrssuivis00chat/lesmartyrssuivis00chat_bw.pdf> (4.09.2021).
- Шатобриан 2000:** Chateaubriand, R. Mémoires d'outre-tombe. // *eBooksFrance*, 2000. <https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/chateaubriand_memoires_outre-tombe.pdf> (14.07.2021).
- Шатобриан 2016:** Chateaubriand, R. Voyage en Italie. // *ebooks-bnr.com*, 2016. <https://ebooksbnr.com/ebooks/pdf4/chateaubriand_voyage_en_italie.pdf> (12.08.2021).

**ИСТОРИЧЕСКИ РЕМИНИСЦЕНЦИИ
ПРИ ИЗГРАЖДАНЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ОБРАЗИ
В РОМАНА „ТРИМАТА МУСКЕТАРИ“ НА А. ДЮМА**

Анна Шкодрова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**HISTORICAL REMINISCENCES IN THE CONSTRUCTION
OF FICTIONAL CHARACTERS IN THE NOVEL
“THE THREE MUSKETEERS” BY A. DUMAS**

Anna Shkodrova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this article we will try to draw a parallel between the historical prototypes of the main characters in the novel „The Three Musketeers“ and their artistic construction in the course of the narrative. We will also look at the historical context in which the novel itself appeared as part of a new genre: the historical novel. The combination of real historical events and fiction is very characteristic of this new genre, which became more and more widespread in literature in the first half of the nineteenth century.

Key words: parallel, prototype, artistic construction, historical context, Romanticism, historical novel

В историята на литературата има множество произведения, които се отличават с ярък емоционален заряд и майсторско изграждане на художествените образи. Някои от тях вълнуват читателя със своя колорит и със своеобразната си тематика, а други смущават с откровеността на езиковите средства и с изобразяването на нелицеприятната действителност. Не може да се отрече обаче, че има творби, които остават да живеят в съзнанието на читателя векове, след като техните автори и съвременници вече са напуснали този свят.

Един от авторите с най-плодотворно творчество, които винаги са вълнували въображението на читателя и са давали все нови и нови по-

води за изследвания и коментари, неизменно е Александър Дюма-баща (1802 – 1870). Той обогатява световното литературно наследство с множество интересни произведения, пресъздаващи различни периоди от историята на Франция, Англия и Италия. Макар и написани предимно през първата половина и средата на XIX в., те изграждат богата портретна галерия от исторически лица от най-различни епохи, чиято ярка и колоритна аура добива все повече нови и непознати дотогава художествени черти. Разбира се, в по-ново време възникват множество теории, целящи да поставят под съмнение авторството на богатото и плодотворно творчество на Дюма и опитващи се да докажат невъзможността то да е дело само на един-единствен човек. Обикновено се приема, че писателят е използвал труда на други писатели – сътрудници, които са му помагали да развие и допълни многообразните си идеи, като сред тях най-известен е Огюст Маке (1813 – 1888). Това обаче е без значение за въздействието, което творбите на Дюма оказват върху целия литературен свят. Открит остава въпросът за документалната достоверност на голяма част от произведенията му и историческата основа, върху която те почиват, и тъй като е доста спорен, през годините той дава база за множество изследвания и коментари.

В настоящата статия ще се опитаме да направим паралел между историческите прототипи на главните образи в романа „Тримата мускетари“ и художественото им изграждане в хода на повествованието. Ще разгледаме и историческия контекст, в който се появява самият роман като част от един нов, непознат дотогава жанр – този на историческия роман. Съчетаването на действителни исторически събития с художествена фикция е много характерно за този нов жанр, който започва все по-широко да се налага в литературата през първата половина на XIX век.

XIX век във Франция се характеризира със зараждането и развитието на артистични течения, които оказват огромно влияние върху европейската култура и изкуство, като ги тласкат по нови пътища. Те се обособяват на базата на наследството, оставено от Великата френска революция и нейните идеи, които внасят значителни и радикални промени в политическия живот на Европа. Историческата среда претърпява пълна промяна като последица от налагането на принципи и идеи, напълно непознати до онзи момент.

На преден план излиза една нова, все по-бързо налагаща се в обществения живот класа – буржоазията, която постепенно придобива все повече власт и влияние. Постепенно тя изземва цялата политическа и икономическа власт от ръцете на аристокрацията – безспорна-

та абсолютистка сила дотогава, като налага своя модел на управление и своите разбирания за политическия живот.

Наполеоновата епоха в началото на XIX в. създава нова тенденция, която все повече се налага в обществения и политическия живот на Франция и на цяла Европа. Тя се отличава с промяна на идеите в съзнанието на самото общество – висшите политически и културни кръгове все повече стават достояние на хора с най-различен произход и мироглед, които допринасят за културното многообразие със своите собствени заслуги, независещи от класовата им принадлежност. Новото общество създава условия за реализация на представителите на другите социални класи, намиращи се извън обсега на висшата аристокрация. Докато векове наред образованието представлява монопол единствено на аристокрацията, сега вече то става по-достъпно за по-широките слоеве от обществото, разширявайки по този начин техния мироглед и усъвършенствайки заложите и способностите им. Разместването на социалните пластове обогатява изцяло основата, върху която стъпва новото изкуство от началото на XIX в.

Романтизмът е първото от новите течения, които се появяват през XIX в. Неговата продължителност се разполага между 1800 и 1840 – 1850 г. на XIX в. Разбира се, различни предромантически зачатъци се проявяват още през втората половина на XVIII в. Както и всички други нови течения, Романтизмът не възниква внезапно като стихия, а стъпва върху добре подготвената основа, съвкупност от литературните търсения и схващания, битували през епохата на Просвещението. Новите романтически автори се опитват да изчистят литературата от социалните ограничения, като я съсредоточават главно върху усещанията и представите на читателя и същевременно предприемат нови търсения относно тематиката и начина на изобразяване на представяните събития.

Именно в тази обстановка интересът на новото поколение към историческото минало започва все повече да се засилва и довежда до раждането на такива писатели като Александър Дюма, който на свой ред въплъщава възжеланията на своята публика за приключения на фона на една нова и по-различна обстановка. Той умело борави с основните исторически характеристики и ги вплита майсторски в своето повествование по един удивително правдив и своеобразен начин. Неговите герои носят всички основни черти на романтичката епоха, като често излизат извън тесните рамки на известната на всички историческа действителност.

Без съмнение едно от най-емблематичните произведения на Дюма е „Тримата мускетари“ – роман, съставляващ трилогия с по-късните „Двадесет години по-късно“ и „Виконт дьо Бражелон“ и даващ повод да бъде разглеждан като епопея на мъжката дружба и приятелството, продължило през целия живот на героите, въпреки всички препятствия и неудачи, които те преживяват и въпреки дългите периоди на раздяла, които следват всеки един от техните бойни подвизи.

Александър Дюма, който обикновено в по-голямата част от произведенията си използвал труда на други писатели сътрудници, работил над „Тримата мускетари“ заедно с Огюст Маке, който му помагал по-късно и при създаването на „Граф Монте Кристо“, „Колието на кралицата“, „Черното лале“ и някои други творби. Впоследствие Маке подава иск в съда за признаването на 18 романа, написани от него в съавторство с Дюма, за свои собствени произведения, но съдът решава, че работата му не е била нищо друго освен подготовка и синтез на хаотично нахвърляни идеи, с което всъщност официално се признава изцяло авторството на Дюма.

Романът „Тримата мускетари“ първоначално бил публикуван във вестник „Le Siècle“ в периода от 14 март до 11 юли 1844 г., като във всеки брой били пускани само отделни глави. Това е традиционният роман с продължение или роман фейлетон: главата прекъсвала на най-интересното място, за да се поддържа жив интересът на читателите.

В предговора към книгата си Дюма съобщава, че за основа на романа са му послужили мемоари, на които е попаднал случайно във Френската национална библиотека. По-късно станало ясно, че този източник на вдъхновение били „Спомените на господин Д'Артанян, капитан-лейтенант на първа рота на кралските мускетари“ (*Mémoires de Monsieur d'Artagnan, capitaine lieutenant de la première compagnie des Mousquetaires du Roi*). Всъщност тази книга не била написана от въпросния д'Артанян, а съчинена от писателя Гасиен дьо Куртил дьо Сандра (*Gatien de Courtilz de Sandras*), който я публикувал в Кьолн през 1700 г., или двадесет и седем години след смъртта на мускетаря. Именно тази книга Дюма взел от Общинската библиотека в Марсилия и от нея заимствал множество персонажи и епизоди.

Освен тази книга за вдъхновение на Дюма са послужили и други, по-малко известни произведения. От книгата на Пиер-Луи Рьодерер (1754 – 1835) „Политическите и любовните интриги на френския двор“ Дюма заимства историята със скъпоценните камъни, изпратени от кралица Анна Австрийска на Бъкингамския херцог. Същата история е разказана и в „Спомени за регентството на Анна Австрийс-

ка“ (Mémoires sur la régence d’Anne d’Autriche) на Франсоа дьо Ла-рошфуко (1613 – 1680), издадени през 1662 г. в Брюксел, както и в мемоарите на камердинера на кралицата Пиер дьо ла Порт, появили се за първи път в Женева през 1756 г. (Нечаев 2009).

„Спомените“, за които Дюма казва в предговора, че просто са публикувани от него във вид на книга след дълго търсене, се явяват написани от граф Дьо ла Фер, което е собственото име на героя от романа Атос. Така именно Атос се явява разказвач на историята, описана в „Тримата мускетари“, въпреки че повествованието не се води от първо лице. Според Андре Мороа, автор на известната биографична книга „Тримата Дюма“ (Les Trois Dumas), историчността на творбите на Александър Дюма не е нито по-голяма, нито по-малка от тази на романите на Уолтър Скот, който оказва голямо влияние върху възникването, оформянето и по-нататъшното развитие на Френския романтизъм (Мороа 1957). Историята в обработката на Дюма е такава, каквато искали да я видят французите: весела, пъстроцветна, колоритна, построена върху контрастите – една художествена действителност, в която Доброто се намира от едната страна, а Злото – от другата, и те притежават типичните характеристики, оприличаващи повествованието в романите на приказка. Публиката през първата половина на XIX в. се състояла от потомците на онези, които извършили революцията и се сражавали по времето на Наполеон под неговите знамена. Тези читатели все още носели героичния патос и копнеели по едно славно, но все пак не чак толкова далечно минало, в което коронованите особи се явявали главни действащи лица и извършвали героични дела, изпълнени с драматизъм, толкова познати на техните ценности и идеали.

„Тримата мускетари“ е роман, който се явява своеобразен отговор на Дюма на възжеланията и очакванията на неговите ревностни читатели. Той е посветен на приключенията на трима от кралските мускетари с бойни имена Атос, Портос и Арамис, под които те влизат в историята и стават нарицателни за много поколения наред, и на техния млад приятел, благородник на име Д’Артанян, който се отправя към Париж, за да си търси щастието и да осъществи заветната си мечта да стане мускетар. Приятелите преживяват всички несгоди и премеждия заедно, заклевайки се във вечна дружба с девиза: „Един за всички, всички за един!“.

Повествованието в романа започва през април 1625 г. Това е времето на царуването на крал Людовик XIII (1601 – 1643) и епохата на неговия всемогъщ пръв министър кардинал Дьо Ришельо (1585 – 1642). Голяма част от мащабните исторически събития от това време не на-

мират място в романа. Основното събитие, на фона на което се развива действието в последната част на романа, е обсадата на Ла Рошел през 1627 – 1628 г. Това е и едно от най-значимите събития от времето на Людовик XIII. Нантският едикт, издаден от крал Анри IV (1553 – 1610) на 13 април 1598 г. и сложил край на продължителните религиозни войни във Франция през XVI в., гарантирал свободата и откритото изповядване на религиозните убеждения на френските протестанти, наричани хугеноти. В резултат на това в страната възникнали големи протестантски укрепени градове като Ла Рошел – крепост на хугенотите от края на XVI в. и техен основен център на съпротива срещу католическата кралска армия. След неуспешната намеса от страна на англичаните в помощ на протестантските въстаници градът капитулира пред френската армия на 28 октомври 1628 г. Именно с това събитие се слага край на повествованието в романа „Тримата мускетари“.

Вече почти два века образите на четиримата предани приятели вълнуват въображението на читатели от най-различни възрасти и са подлагани на най-разнообразни интерпретации и екранизации. Мнозина са се питали дали зад тях действително се крият реални исторически лица. Както всички произведения, чието действие се развива в по-отдалечена историческа епоха, и в „Тримата мускетари“ авторът се опира на някои исторически прототипи.

Прототип на Атос, най-възрастния от тримата мускетари, се явява Арман дьо Сийег д'Атос д'Отвил, роден през 1615 г. в Беарн – гранична област в Южна Франция, включена в съвременния департамент Атлантически Пиренеи. Той получава името си от малкото градче Атос-Аспис, близо до Отвил. Син на Адриан дьо Сийег д'Атос, като по-малък син той не можел да очаква да наследи владенията на Атос и Отвил, които според закона за наследяването получил по-късно неговият по-голям брат. Така единствените възможности за добра кариера са да постъпи на военна служба или да получи духовно звание. Тъй като се явявал роднина на капитана на кралските мускетари господин Дьо Тревил, получил възможността да постъпи в ротата на мускетарите през 1640 г. Животът му като мускетар обаче не продължил дълго. Единственото, което е известно за историческия Атос, е това, че според регистъра на починалите на църквата „Сен Сюлпис“ в Париж тялото му било открито на 21 декември 1645 г. в Пре о Клерк – място, много известно сред младежите в Париж с това, че служело често за провеждане на дуели. Смята се, че прототипът на героя е загинал именно при дуел (Микьо 2012).

В своя роман Дюма надарява Атос с доста по-дълъг живот от историческия прототип и го превръща в едно от лицата, оказали най-голямо влияние върху поведението и начина на живот на младия Д'Артанян. В началото на романа Атос е представен като тридесетгодишен мъж с високо аристократично потекло, носещ името граф Дьо ла Фер. Той е наследник на славни предци и на множество поземлени владения в Бери. Това е един тайнствен герой, чието минало интригува читателя докрай и оказва голямо влияние върху по-нататъшните събития в романа. За разлика от другите мускетари той е мелодраматичен персонаж – меланхоличен и мрачен, измъчван от терзания и чувство за вина през цялото време. По този начин именно Атос въплъщава най-характерните черти на Романтизма, изграждащи основата на неговото проявление в изкуството – загадъчното и продължително страдание, насочеността към вътрешния свят, дистанцираността на героя от външните събития, крайния му песимизъм, недоверчивостта му към хората и мъчителното желание за бягство от миналото под една различна самоличност.

Доста по-различен и почти противоположен образ на Атос се явява образът на втория от тримата мускетари – този на Портос. Неговият прототип носи името Изаак дьо Порто, също беарнец, произхождащ от протестантско семейство и роден в По през 1617 г. Неговият баща, носещ същото име, бил кралски секретар на парламента на Беарн, а по-големият му брат Жан станал мускетар. Военната си служба историческият Портос започнал в ротата на гвардейците на господин Де-з-Есар, след което около 1643 г. постъпил в гвардията на кралските мускетари. След смъртта на баща си той се оттеглил от военната служба и заел неговото място като секретар на беарнския парламент. Мненията за края на живота му доста се различават, давайки повод за множество теории. Според Жозеф Микьо не се знае нищо за обстоятелствата около смъртта му – въпреки че някои посочват 1670 за година на неговата смърт, това е погрешно, тъй като това е времето на смъртта на по-големия му брат, съобщена от херцог Дьо Грамон, губернатор на Беарн (Микьо 2012). Но според биографа на Дюма Жан дьо Ламаз, прототипът на Портос е починал в родния си град По именно през 1670 г. (Ламаз 1972: 102). Най-разпространената версия обаче е, че Изаак дьо Порто е имал доста по-дълъг житейски път, приключил чак през 1712 г.

Дюма прави от тази личност герой, надарен с херкулесовска сила, верен другар, добродушен и простодушен, но също доста прям, грубоват и самохвалко. Портос е една напълно земна личност, у която

се срещат множество непосредствени човешки черти, слабости и пороци, като същевременно той не е лишен и от известна комичност в отделни ситуации, пресъздавана доста колоритно в многобройните екранизации по романа. По тези свои черти той може да бъде оприличен до известна степен на образа на Санчо Панса от безсмъртния роман „Дон Кихот“ на Сервантес, но облагороден от наличието на аристократичен произход. Героят на Дюма носи името Портос дю Валон, като в края на романа напуска службата след обсадата на Ла Рошел, оженва се и се установява във владенията си като господар на Брасьо и Пиерфон.

Образът на Арамис – третия от мускетарите, е забулен в най-голяма мистерия. За историческия му прототип не се знае почти нищо със сигурност. Героят от романа на Дюма всъщност се явява доста неточна проекция на действително съществувалия мускетар Анри д'Арамиц, роднина на господин Дьо Тревил и същевременно на историческия Атос. Предполага се, че е роден около 1620 г. в малкото село Арамиц, намиращо се в Беарн. От благороднически произход, той е зачислен през 1640 г. в мускетарската рота, командвана от господин Дьо Тревил. Това е единственият от мускетарите в романа, който напуска службата си, завръща се в Беарн и доживява мирно дните си до 1674 г. заедно със семейството си (Нечаев 2009).

Дюма нарича своя герой Ръоне д'Ербле и заимства от историческия прототип единствено името Арамис и духовния му сан. Въпреки че се именува абат Д'Ербле обаче, Арамис не пропуска случай да поема предизвикателства и да отправя такива към обществото, излизайки извън рамките на духовния си сан. Той се проявява като интересна личност, съчетаваща както духовни, така и типично светски черти – зад красивата му външност се крие остър ум, нелишен от известна доза дипломатичност, хитрост и лицемерие. Акцентът, който героят доста често поставя върху своето духовно призвание, завоалира доста умело истинските му намерения и действия – участието му във всякакъв вид интриги, както политически, така и любовни, неговата причастност към зараждането на заговори, готовността му да участва в дуели, забранени от закона, и дори способността да извърши убийство, за да помогне на приятелите си. По-късно Арамис напуска военната служба и се отдава на църковна кариера, като успява доста бързо да се изкачи по йерархическата стълбица и да стане епископ на Ван и генерал на Ордена на йезуитите.

Така изградените образи на тримата мускетари в романа на Дюма биха били непълни, ако не ги свързваше едно обединително звено –

образът на младия благородник Д'Артанян, през чийто поглед авторът предава цялостното повествование. Именно Д'Артанян е образът, който претърпява най-голямата промяна в хода на повествованието, бидейки силно повлиян от тримата си приятели. Всеки един от тях допринася с нещо за формирането на мирогледа на младия гасконец и му помага в неговото търсене на реализация в изпълнения с опасности и приключения светски живот на Париж.

Образът на Д'Артанян е създаден от Гасиен дьо Куртил дьо Сандра в неговата книга на базата на реално съществувал човек. Това е Шарл Ожие дьо Бац дьо Кастелмор, граф Д'Артанян. Той е роден през 1613 г. в замък Кастелмор, намиращ се близо до Люпиак в Гаскония (в днешния френски департамент Жер). Семейството му било със скромни буржоазни корени, като представителите му забогатели от търговия и по-късно получили благородническа титла. Историческият прототип на Д'Артанян живял всъщност по времето на Мазарини, а не на Ришельо (през 1625 г. той бил на не повече от 12 години), като постъпил в ротата на кралските мускетари през 1644 г. След разпускането на ротата през 1646 г. той става доверен човек на Мазарини и се ползва с особеното доверие на крал Людовик XIV (1638 – 1715), вземайки участие в редица значими събития в историята на Франция, като например активното изпълняване на военни мисии по време на Фрондата. Сред другите важни събития в неговата кариера са участието му в ареста на Никола Фуке през 1661 г., провъзгласяването му за капитан-лейтенант на ротата на кралските мускетари през 1667 г., както и изпълняването на длъжността губернатор на Лил през 1672 г. Животът на Шарл дьо Бац завършва на 25 юни 1673 г. с гибелта му при обсадата на Маастрихт (Нечаев 2009).

Дюма създава от този исторически герой образ, който ще остане безсмъртен в съзнанието на хора от различни народности и поколения. В началото на историята на „Тримата мускетари“ Д'Артанян е до известна степен наивен младеж, нелишен от провинциален чар и лукавство, стремящ се да покаже опитност, каквато не притежава, за да стане част от един непознат свят, в който да осъществи мечтите си за богатство и слава. Постепенно срещите с Атос, Портос и Арамис му разкриват нова представа за света, към който той се стреми. У всеки един от тримата си приятели Д'Артанян открива черти, които сам би желал да притежава, и с всички сили се стреми да им подражава, за да бъде приет като равен в техния свят. В крайна сметка с цената на много усилия и жертви Д'Артанян успява да постигне заветната си мечта да стане

мускетар, но загубите и огорченията по пътя му към нея обагрят финалните епизоди на романа с известен меланхоличен оттенък.

Героите в романа „Тримата мускетари“ принадлежат към различни социални класи, но остават неизменно свързани с кралския двор и политическата и историческата обстановка през XVII в. Дюма показва света на дворцовите интриги, коварството и лицемерието на силните на деня, предаността и находчивостта на хората от народа в служба на господарите, често срещаната зависимост на големите събития от характера или прищевките на един-единствен човек. Писателят не се нуждае от подчертано дълбок психологически или философски анализ на героите си, за да създаде едно удивително завладяващо и запомнящо се повествование. Въпреки значимостта и яркостта на създадените от него женски образи в романа именно основните мъжки образи са тези, които в най-голяма степен предизвикват симпатиите и чрез непрекъснатото си участие в основните интриги въвличат читателя непосредствено във водовъртежа на събитията. Имената Атос, Портос, Арамис и Д'Артанян стават нарицателни през годините и оставят в паметта на читателите и зрителите спомена за непреходни ценности и идеали, за които се борят, превръщайки се в синоним на неразривната дружба, надживяла забравата на времето.

ЛИТЕРАТУРА

Куртил дьо Сандра 1700: Courtilz de Sandras, G. de. *Mémoires de Monsieur d'Artagnan, capitaine lieutenant de la première compagnie des Mousquetaires du Roi*. Cologne: P. Marteau, 1700.

Ламаз 1972: Lamaze, J. de. *Alexandre Dumas*. Paris: Editions Pierre Charron, 1972.

Микьо 2012: Miqueu, J. *Le Béarn des Mousquetaires et des soldats du roi*. Navarrenx 64190: Cercle Historique de l'Arribère, 2012.

Мороа 1957: Maurois, A. *Les Trois Dumas*. Paris: Hachette, 1957.

Нечаев 2009: Нечаев, С. Ю. *Три д'Артаньяна: Исторические прототипы героев романов «Три мушкетёра», «Двадцать лет спустя» и «Виконт де Бражелон»*. [Nechaev, S. Yu. Tri d'Artan'yana: Istoricheskie prototipy geroev romanov „Tri mushketera“, „Dvadtsat' let spustya“ i „Vikont de Brazhelon“.] Москва: Астрель: АСТ CORPUS, 2009.

LIGHT IN NOVEMBER – THOMAS HARDY’S *THE RETURN OF THE NATIVE* (SOME HERMENEUTICAL REFLECTIONS ON TIME, HISTORY, AND HUMAN PERCEPTION)

Dimitar Karamitev
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The present paper examines the presence of light as a narrative instrument in Thomas Hardy’s novel *The Return of the Native*. Attention is paid to how the author uses it uniquely and variously in order to develop plot. Some scientific definitions of phenomena are provided and a categorisation of the uses of light is made, the focus being mainly on the revelatory function of light. The employed critical perspectives are founded on phenomenology and hermeneutics.

Key words: Thomas Hardy, light, picture, narrative

The following paper is a fragment from a more comprehensive undertaking that investigates *Historicity and Fictionality* in Thomas Hardy’s novels. The focus of this discussion rests on the presence and meaning of light in what is agreed to be his first more mature work (Eakins 1960: 44) – *The Return of the Native*. There exist other analyses examining the use of light such as Vivian Greenhill’s *Impressions of Wessex: Light, Perspectives and Landscape in Six Hardy Novels* but they dwell on its metaphorical meanings. While light certainly has figurative manifestations, the present paper aims to prove that it is a significant plot instrument. It is mentioned on nearly every page which requires a provisional categorisation of the presence of light. The main categories we could describe are the following – light as an instrument that reveals or fails to reveal information (such as people’s faces and what they signify); light as a beacon (something that orients) and motivator of decisions whose appropriateness depends on the available clarity and the point of view of the receptor; and light as an enabler of sight and the processes of perception, understanding, and memory. The discussion employs ideas ranging between physics and literary theory, philosophy and critical studies of the

specific subject matter, namely: Albert Einstein and Isaac Newton and Wolfgang Iser, Paul Ricoeur, and Tsocho Boyadzhiev.

Before embarking on the journey of literary analysis, some initial clarifications as to the physical nature of light must be made. In Applebaum's *Encyclopedia of the Scientific Revolution*, one finds several definitions among which Aristotle's: "light is the instantaneous actualization of the transparency of the medium between observer and object. This actualization enables the colors of the object... to be transferred through the medium", while Descartes saw it as "not a motion of matter but a tendency to motion transmitted instantaneously through a medium of subtle matter" (Applebaum 2000: 569). Einstein, in *The Meaning of Relativity*, used light as an instrument in the difficult task of defining time as "it is advantageous... for the theory, to choose only those processes concerning which we know something certain" (Einstein 2003: 28). From these, one could conclude that light can be associated with transfer, motion, and may be considered a reliable point of reference for time counting. Also important, however, is how light is received. In Sir Isaac Newton's words, when we look at an object:

... the Light which comes from the several Points of the Object is so refracted... as to converge and meet again at so many Points in the bottom of the Eye, and there to paint the Picture of the Object upon that skin... with which the bottom of the Eye is covered... And these Pictures propagated by Motion along the Fibres of the Optick Nerves into the Brain, are the cause of Vision. For accordingly as these Pictures are perfect or imperfect, the Object is seen perfectly or imperfectly.

(Newton 1704: 10)

In addition to suggesting that there might be some idiosyncrasies of sight – a degree of subjectivity in people's perception of the world, this explanation is also important as it remarks that the act of seeing results in a picture with which our brain works as it pertains to Hardy's extensive use of descriptions of scenes as pictures, which is discussed in the second half of this paper.

Now that we have reviewed what light can be thought to be and how it is received, we can approach its uses in *The Return of the Native*. The novel opens with a detailed account of the arena that Egdon Heath is. Its landscape is central to the plot – "Practically all the incidents take place on Egdon" (Lea 1977: 70) – and it is understandable because, as some suggest, in this novel "Hardy gives the clearest exposition of the thread running through all his Wessex novels, of Man as part of a landscape" (Enstice 1986: 82). This is followed by an introduction of characters against the background of a vast scene, and it is in the third chapter that light's

presence is accentuated. It is the beginning of November and the heath dwellers are lighting customary bonfires:

Red suns and tufts of fire one by one began to arise, flecking the whole country round... and as the hour may be told on a clock-face when the figures themselves are invisible, so did the men recognise the locality of each fire by its angle and direction, though nothing of the scenery could be viewed. The first tall flame from Rainbarrow sprang into the sky... It showed the barrow to be the segment of a globe, as perfect as on the day when it was thrown up... Not a plough had ever disturbed a grain of that stubborn soil. In the heath's barrenness to the farmer lay its fertility to the historian.

(Hardy 2000: 14)

On one hand, firelight is received intelligently, and it indicates distance and direction. On the other hand, it makes visible and possible to comprehend the fact that the site of the particular bonfire is one of historical significance and that its history has been recorded and preserved for interpretation. It is worth mentioning that history appears to be something Hardy was interested in – the narrators of some of his earlier works label themselves as biographers or reporters, and while there is no such mention, the word 'observer' is frequently used in *The Return of the Native*. Considering the context of this novel, the attention to observability speaks of a desire to record what is observed which results in a similar type of narrator.

In other words, light creates points of reference for orientation and establishes a connection to history. It may be said that this process of gradual revealing is an act of construction of the lit objects in the minds of those who are direct witnesses and in the imagination of readers. This ratiocination is inspired by Ricoeur's discussion of Bergson in which we read "By constructing a determined space, I am conscious of the successive character of the activity of understanding... Time and space mutually generate one another in the work of the synthetic imagination" (Ricoeur 1990: 55). The spatial dimension could be related to the revelatory or beacon function of light in the quoted fragment – the successive appearance of bonfires creates a temporary topography affording a sense of direction. This is also another occasion of light intertwining with time. It could be also connected to the insignia Eustacia, a central character, engages with – an hourglass and a telescope. But these can be discussed in a future commentary. The account continues:

It seemed as if the bonfire-makers were standing in some radiant upper storey of the world... the whole black phenomenon beneath represented Limbo as viewed from the brink by the sublime Florentine in his vision.

[...] It was as if these men and boys had suddenly dived into past ages, and fetched therefrom an hour and deed which had before been familiar with this spot... Indeed, it is pretty well known that such blazes as this the heathmen were now enjoying are rather the lineal descendants from jumbled Druidical rites and Saxon ceremonies than the invention of popular feeling about Gunpowder Plot.

(Hardy 2000: 14-15)

In addition to the undated barrow, there is an evocation of the Late Middle Ages thanks to Dante, the times of Druids, Saxons, and how their tradition draws on the basis of this custom and not the more modern event of the Gunpowder Plot. Enstice sees in this event “the same curious order that encompasses Man and Nature in all time, past, present and future... brought to the apparently wild and unencompassable heath” (Enstice 1986: 84) while others describe the place in terms of its changeless character remarking that “Egdon’s massive immobility symbolizes the timelessness in the powerful sweep of Nature herself” (Collins 1968: 45). The production of these fires then not only defines the landscape but also revives history by repeating old ceremonies and in this way the tradition is preserved for those to come. Thus, the present for this community can be defined in Husserl’s words as “a continuity, and one constantly expanding, a continuity of pasts” (Husserl in Ricoeur 1990: 30). Such a compression of time is not uncommon for Hardy – in his *A Pair of Blue Eyes* a similar account is found in the episode of Knight’s hanging off a cliff during which he contemplates a fossil which causes his thoughts to roam back through various epochs of history against whose background human life looks petty (Hardy 2009: 200-201). The idea of a landscape recording parts of human history in a condensed form seems to be also inherent to some of his poems – where some researchers suggest that Hardy sees “the countryside as a manuscript of man’s past” where “the palimpsest essence of nature (in geological terms)” and “the palimpsest nature of history (in anthropological terms)” are “intertwined in an endless process of redefinition, of re-interpretation” (Rowland 2014: 181). What the following lines disclose is the immemorial purpose of the custom:

Moreover to light a fire is the instinctive and resistant act of man when, at the winter ingress, the curfew is sounded throughout nature. It indicates a spontaneous, Promethean rebelliousness against the fiat that this recurrent season shall bring foul times, cold darkness, misery and death. Black chaos comes, and the fettered gods of the earth say, Let there be light.

(Hardy 2000: 15)

It seems that these last words could have motivated Kramer’s statement that “The opening of *The Return of the Native* (1878) presents the Genesis of

the Wessex novels” (Kramer 1990: 22). Poetically said, the heathmen rage against the dying of the light that happens every year with the advent of winter. In other words, light or its absence is in accordance with the change of times and seasons, and it determines human history. The preservation of this tradition also shows that these people have changed slightly over time. What is witnessed could fit in Tsocho Boyadzhiev’s definition of a “peculiar night”¹. A peculiar night has a characteristic feature which could be “an event from sacred history or from the community’s life bearing a paradigmatic meaning and recurrent – in a symbolical and liturgical fashion – in the same time slot year after year” (Boyadzhiev 2011: 78)². Boyadzhiev also comments on certain peculiar nights such as the one of the spring equinox and how their meanings can be reinterpreted on the basis of their peculiarity – in this case using a religious approach (Ibid 85). He calls this process a “translation that historicises” – the redefining of the purely natural meanings of this night into such that express a deeper and more sacred meaning³. In this case, the annual change of Earth’s position resulting in a gradual shortening of days – a natural phenomenon whose occurrence indicates the fulfilment of yet another cycle in history – has received meanings that people from various epochs seem to share in a ritual. So, the changing availability of natural light marks the passing of times and these crafted bonfires show a society’s response, its reception of history manifested in a ritual. It seems then that natural light was used as a clock before Einstein decided to employ it as a scientific point of reference for the reading of time while the heathmen’s reaction embodies the mentioned type of translation in that the members of a community have redefined the habit of nature associating autumn and winter nights with sinister realms and forces. In other words, light is an instrument of both historicity and fictionality – it facilitates the pinpointing of history in that it marks the passing of a cycle and the manifestation of how people have received, processed, and reacted to a historical phenomenon. The latter half of this statement has been influenced by Wolfgang Iser’s discussion of the acts of fictionalizing – selection, combination, and self-disclosure (Iser 1983: 20). Of course, Iser discusses them as operations manifested in a literary text but a literary text is a kind of a record just as a community’s tradition is a record

¹ Quotes from non-English critiques appear in my translation henceforth.

² „... събитие от свещената история или от живота на общността, имащо парадигмално значение и преповтарящо се – символно-литургично – в същия времеви отрязък година след година“ (Бояджиев 2011: 78).

³ „Този ‘историзираш’ превод обръща чисто натуралните значения на равноденствената нощ в изразяващи един по-дълбок и по-съкровен смисъл“ (Бояджиев 2011: 85).

whose signs are not words but certain practices. The selected here is a natural phenomenon, it is combined to the people's understanding of it, and the disclosure is part of their awareness that this is only a 'customary deed', a tradition (Hardy 2000: 280).

This night is the one of the 5th of November and its importance as a temporal pivot has some private dimensions in addition to those of social tradition. Ken Ireland reminds us that:

Egdon on the 5th of November also marks the first anniversary of Eustacia's luring Wildeve to her bonfire (a year before the novel opens), thereby establishing a cyclical pattern which recurs later, and exemplifying Bakhtin's concept of chronotope (the fusion of temporal and spatial indices into a single concrete whole).

(Ireland 2014: 72)

And it is also on the same day that a year later Wildeve is beguiled into thinking that Eustacia is calling him again with her bonfire that is actually the work of her servant who was trying to cheer her up (Hardy 2000: 380-383). This misunderstanding in Wildeve's reception of the light signal leads to a chain of tragic events concluding with Eustacia's death. So, in addition to signifying the passing of time – a feature common to the fires in question – the one in front of Eustacia's house has grown to have new layers of meaning for her and Wildeve. It is also curious to mention that similar manifestations of cyclicity are present in Hardy's poetry – as one researcher of his poems remarks, his 'preoccupation' with themes such as 'death and incompleteness' is manifested in many pieces 'dealing with seasonal beginnings, endings...', most recurrent being 'autumnal departures' which signifies 'temporality, finality and indifference' (Rowland 2014: 227).

Another aspect of light's importance to the plot lies in that it is the instrument that makes possible the existence of what could be taken as Hardy's narrative building blocks – the detailed descriptions of scenes and characters. This also concerns the revelatory category. While some initial reviewers of *The Return of the Native* "criticized the theatricality of the scene-painting" (Millgate 2006: 184), others hold that a particular degree of "the essential energy of a Hardy novel is to be found in the descriptive detail, especially in his depiction of landscape" (Irwin 2000: 143). Our paper acknowledges the latter to be a particularly valid point. The high descriptive detail in the portrayal of not only landscapes but also characters involves intense observation on the part of the creator of this literary world and cannot go unnoticed by the reader. It can be connected to Goethe's remark that:

Every act of looking turns into observation, every act of observation into reflection, every act of reflection into the making of associations; thus, it is evident that we theorize every time we look carefully at the world.

(Goethe 1988: 159)

And among the major premises for these acts is the availability of ample lighting. We could consider an example that will expand our understanding of the entire scene and relate to one of the previously listed categories:

The brilliant lights and sooty shades which struggled upon the skin and clothes of the persons standing round caused their lineaments and general contours to be drawn with Dureresque vigour and dash. Yet the permanent moral expression of each face it was impossible to discover... All was unstable... Those whom nature had depicted as merely quaint became grotesque, the grotesque became preternatural; for all was in extremity.

(Hardy 2000: 15)

The meagre clarity of vision resulting from unstable or insufficient lighting conveyed in this episode, not without the help of a somewhat ekphrastic reference to Durer, could be related to an instrumental function of light – one in which it reveals, or in this case fails to reveal entirely, a person's countenance.

The above is important because Hardy puts an emphasis on the human face throughout many of his works – one example being the opening of *A Pair of Blue Eyes* in which Elfride's countenance is described in detail and some of its expressive features are compared to those of portrayed characters by painters such as Rubens and Correggio (Hardy 2009: 7). To him, a face is a manifestation of a character's personality as some remark (Witt 2006: 61) and as he himself confesses in his work. In *The Return of the Native*, there are clues pointing to this in the fragment above commenting on the impossibility of "the permanent moral expression of each face" to be read in this light – we shall therefore look at three other examples related to the three major characters in the novel – Eustacia Vye, Clym Yeobright, and Egdon Heath. Fairly early in the story, the narrator elaborates on his philosophy:

In respect of character a face may make certain admissions by its outline; but it fully confesses only in its changes. So much is this the case that what is called the play of the features often helped more in understanding a man or woman than the earnest labours of all the other members together. Thus the night revealed little of her whose form it was embracing, for the mobile parts of her countenance could not be seen.

(Hardy 2000: 46)

This explanation accompanying the mysterious introduction of Eustacia Vye shows how illumination plays a role not only in seeing an object but also in reading its qualities which leads to an understanding of the nature of what is seen. This introduction also foreshadows the failure of most dwellers to comprehend Eustacia's character who is ostracized and thought a witch. Our understanding is expanded with the account of Clym Yeobright's portrait:

In Clym Yeobright's face could be dimly seen the typical countenance of the future... The observer's eye was arrested, not by his face as a picture, but his face as a page; not by what it was, but by what it recorded. His features were attractive in the light of symbols, as sounds intrinsically common become attractive in language, and as shapes intrinsically simple become interesting in writing.

(Hardy 2000: 141)

Thus, in characters' faces, there seems to exist a relationship between visibility and readability. One follows the other, the former being a matter of physics and the latter being a matter of human experience in terms of experiences that have led to the formation of particular features, and experience as regards the reading of these features.

The description of Egdon Heath's face in chapter one is reminiscent of other books by Hardy in which inanimate objects of nature are said to have a presence of their own or a countenance as is the case with the cliff in *A Pair of Blue Eyes* (Hardy 2009: 192, 199). But, more importantly, it shows that an amendment to our logic is necessary. The text reads:

The face of the heath by its mere complexion added half an hour to evening; it could in like manner retard the dawn, sadden noon, anticipate the frowning of storms scarcely generated, and intensify the opacity of a moonless midnight to a cause of shaking and dread.

In fact, precisely at this transitional point... the great and particular glory of the Egdon waste began, and nobody could be said to understand the heath who had not been there at such a time. It could best be felt when it could not clearly be seen, its complete effect and explanation lying in this and the succeeding hours before the next dawn: then, and only then, did it tell its true tale.

(Hardy 2000: 5)

So, ample lighting is not the most accurate term we should use since the face of the heath speaks when illumination is subdued enough. In other words, the modulation of light is the key that unlocks the readability of the true nature of things. The fact that this balance is not there only for aesthetic

reasons has been noted in a way by Arlene Jackson who believes that in addition to “an inherent visual interest, the contrast between light and darkness increases the sense of drama and also organizes the scene's visual information” (Jackson 1982: 94). As we know, Hardy's plots are often tragic and it seems logical to use a dim landscape as the stage for his drama. In a discussion of some characters from this novel, Peter Rothermel suggests that “In a good number of Hardy's major novels an overbalance of dark tones, of sombre hues seems to prevail, and these are closely linked to the fate of the protagonist” (Rothermel 1996: 170) which seems pertinent and also has more to do with the symbolic nature of light. Here, however, we are not interested that much in symbols – our focus is instead on how instrumental to the plot light is in its literal meaning. Paul Ricoeur touches upon the question of readability and visibility as he states that “it is with the portrait of characters in narratives, whether they be stories from everyday life, narrative fictions, or historical fictions, that visibility decisively carries the day over readability... the characters in a narrative are emplotted along with the events that, taken together, make up the story told. With the portrait... the pairing of readability and visibility stands out most clearly” (Ricoeur 2006: 262). It must be clarified that visibility, associated with a picture, in his mind, is related to the descriptive stasis, whereas readability – to the properly narrative advance. Hardy's work appears to share this understanding but visibility and readability seem to be fused in a successive way whereas, it would seem, Ricoeur gives favour to one of the elements one. In other words, characters' portraits, made possible by a certain modulation of light, play an important role in the successful telling of a story.

Considering the categories of light's presence and its instrumentality to the plot, light could be viewed as an element that unites all novels by Hardy. Our discussion of *The Return of the Native* can be continued by an examination of the other provisional categories and establishing a more comprehensive system that exceeds the limits of this novel. Additionally, the layering of history can be viewed through the lens of Koselleck's ideas of cultural layering expressed in *Sediments of Time*. Alternatively, one could delve deeper into the question of what motivated Hardy to be so focused on visual details carrying precious narrative information.

REFERENCES

- Applebaum 2000:** Applebaum, W. *Encyclopedia of the Scientific Revolution from Copernicus to Newton*. New York and London: Garland Publishing, Inc, 2000.
- Boyadzhiev 2011:** Бояджиев, Ц. *Нощта през средновековието*. [Boyadzhiev, Ts. *Noshtta prez srednovekovieto*]. София: Изток – Запад, 2011.
- Collins 1968:** Collins, P. J. *Environmental Influence on Character in Thomas Hardy's Novels*. <<https://escholarship.mcgill.ca/downloads/z603qz95r?locale=en>> (7.01.2022)
- Eakins 1960:** Eakins, R. L. *Legend and Tradition in the Novels of Thomas Hardy*. <<https://escholarship.mcgill.ca/downloads/pn89db074?locale=en>> (07.01.2022)
- Einstein 2003:** Einstein, A. *The Meaning of Relativity*. London and New York: Routledge Classics, 2003.
- Enstice 1986:** Enstice, A. *Thomas Hardy: Landscapes of the Mind*. London: Macmillan Press LTD, 1986.
- Goethe 1988:** Goethe, J. W. *Johann Wolfgang von Goethe: Scientific Studies*. Ed. and transl. Douglas Miller. New York: Suhrkamp Publishers New York Inc, 1988.
- Hardy 2000:** Hardy, T. *The Return of the Native*. St Ives: Wordsworth Editions Limited, 2000.
- Hardy 2009:** Hardy, T. *A Pair of Blue Eyes*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Ireland 2014:** Ireland, K. *Thomas Hardy, Time and Narrative*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.
- Irwin 2000:** Irwin, M. *Reading Hardy's Landscapes*. London: Macmillan Press LTD, 2000.
- Iser 1983:** Iser, W. *The Fictive and the Imaginary*. The Johns Hopkins University Press, 1983.
- Jackson 1982:** Jackson, A. *Illustration and the Novels of Thomas Hardy*. London and Basingstoke: Macmillan Press LTD, 1982.
- Kramer 1990:** Kramer, D. *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*. London and Basingstoke: Macmillan Press LTD, 1990.
- Lea 1977:** Lea, H. *Thomas Hardy's Wessex*. Hong Kong: Macmillan London Limited, 1977.
- Millgate 2006:** Millgate, M. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. Oxford: Oxford UP, 2006.

- Newton 1704:** Newton, I. *Opticks: or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*. London: the Prince's Arms in St. Paul's Church-yard, 1704.
- Rothermel 1996:** Rothermel, P. *The Far and the Near: On Reading Thomas Hardy Today // Celebrating Thomas Hardy*. Ed. Charles Pettit. Houndmills and London: Macmillan Press LTD, 1996.
- Rowland 2014:** Rowland, Y. *Movable Thresholds: On Victorian Poetry and Beyond in Nineteen Glimpses*. Plovdiv: Plovdiv University Press "Paisii Hilendarski", 2014.
- Ricoeur 2006:** Ricoeur, P. *Memory, History, Forgetting*. Transl. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.
- Ricoeur 1990:** Ricoeur, P. *Time and Narrative, Volume 3*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.
- Witt 2006:** Witt, R. Hardy, Einstein, and the Clear-Eyed Observer. // *SPACES, GAPS, BORDERS: Papers of the 8th International Conference of the Bulgarian Society for British Studies, Volume 1*. Eds. Svetlin Stratiev, Vesela Katsarova. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2006. pp. 55 – 65.

**МУЗИКАЛНИТЕ ФОРМИ
В РОМАНА НА ЕМИЛИЯ ДВОРЯНОВА
„PASSION ИЛИ СМЪРТТА НА АЛИСА“ –
БЯГСТВО ОТ СОЦИУМА**

Весела Ганева
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

**THE MUSICAL FORMS IN EMILIA DVORYANOVA'S NOVEL
PASSION OR THE DEATH OF ALICE –
AN ESCAPE FROM SOCIETY**

Vesela Ganeva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The study traces the interrelationships between literature and the musical forms fugue and passion. Significant for the analysis is the information about the personality of Bach and the science of onomastics. I find a connection between the names of the characters of the novel and the great composer. I initiate a new reading of the traditional musical form of passion and the novel by exploring biblical and musical elements, arguing that they are deconstructed by the author to create unconventional meanings.

Key words: passion, Bulgarian postmodern novel, Emilia Dvoryanova, fugue novel, biblical elements, musical novel, experimental novel, deconstruction, onomastics

Анализът ще се съсредоточи върху романа на Емилия Дворянова „Passion или смъртта на Алиса“ (1995). Обект на изследването ще бъдат музикалните елементи – фуга и пасион, на които не се отделя специално внимание от критиците. Когато те изобщо са споменати, по-скоро са разглеждани като външен конструктор, а не като основополагащи за литературния текст. Единодушно е мнението на критиката, че романът на Емилия Дворянова е „несъотносим към други текстове

на българската литературна традиция“ (Дворянова 2005: 260). Изследванията на нейното творчество до момента са съсредоточени най-вече върху женското писане¹, политическата ситуация в България, библейските мотиви² и специфичния език³.

В романа на Дворянова музиката прониква на всяко ниво както структурно, така и семантично; тази особеност е свързана с определени познания и внимателно *затворено четене*, в противен случай достъпът до романовата същност би бил отказан. Заглавието *роман-фуга* автоматично изключва възможността анализът да остане единствено в полето на литературната теория, затова ще обърнем специално внимание на основните елементи на фугата, които да ни проправят пътя към сложната тъкан на текста и музикалната форма *пацион*.

Изясняването на музикалната терминология ще ни помогне да проследим до каква степен структурата на музикалното произведение прониква в семантичните пластове на романа: „няма смисъл на музиката, нищо няма смисъл, но има музика на смисъла“ (Дворянова 2005: 201). Тази специфична черта на класическото произведение да изисква задълбоченост от страна на реципиента, е ясно изразена с разгръщането на повествованието. Според викторианския критик Уолтър Пейтър „цялото изкуство непрекъснато се стреми към състоянието на музиката“ (Херцог 1996: 1), посочвайки начина, по който музиката обединява предмета и формата. Според Езра Паунд фугата предизвиква „мистерия“ или „вихър“ на модела (Дейвис 1984: 10). Милан Кундера също описва подхода си към писането като „полифоничен“, „романистичен контрапункт“, по-скоро работеща „поезия много повече от техника“ (Салмон 1984: 12).

Музиката и разказът създават една специфична реалност, героите обитават нематериален свят със свои закони и правила, първоначално трудноразбираеми. Впоследствие се стига до познанието, че те се подчиняват на математически точната организация на музикалната форма: „Фугата започва бавно и методично. Първият глас оповестява

¹ Виж студията на Милена Кирова „Те(к)ст на модерното: Passion или смъртта на Алиса. La Valeta“ (259 – 286), З. Гъркова: „Постмодерната удоволствена жена на Емилия Дворянова“ (163 – 176).

² Виж Ален Сантакру: „Passion или смъртта на Алиса (за книгата на Емилия Дворянова)“, виж Alex McElroy: Concerto for Sentence: An Exploration of the Musico-Erotic by Emiliya Dvoryanova, Н. Кръстева „Емилия Дворянова „Горчивината на всемира“ (199 – 206).

³ А. Личева – „Емилия, езикът и музиката“ (214 – 218), М. Бодаков – „От другата страна на езика“ (210 – 214).

темата ѝ в началната експозиция – другите влизат един след друг, обогатяват текстурата от една мелодична линия до две части⁴ полифония, три части полифония и т.н.“ (Керман 2015: 31), и още: „музикална композиция, в която една или две теми се повтарят или имитират чрез последователно въвеждане на гласове и контрапунктурно се развиват в непрекъснато преплитане на гласовите части“ (Webster). Импровизациите са невъзможни, нужно е непрестанно следене на музикалната мисъл, за да достигнем до разбирането на значенията.

Музикалната тема на фугата също може да послужи за създаване на сюжет, както е и в разглеждания роман: отделните части са различните гласове, въвеждането на новия глас представлява отговор на вече започналия музикален диалог и така се развива музикалният разказ. Именно тази форма е подходяща за експерименти в литературното поле и прилагането ѝ в романовата структура довежда до нови естетически и семантични търсения.

Известно е, че музикалното изложение се пише по определени логически правила, следващи традицията, според която фугата е една от най-строгите композиционни форми.

Външният (материалният свят) в романа отново е построен според особеностите на фугата. Логичната връзка между съжденията на героите се губи, постоянно преминава от едно психично състояние в друго и в зависимост от това кой говори, получаваме субективна информация за минали събития. Така всяка глава представлява „вокален“ монолог, който развива темата по вече познатия модел на музикалната форма. Частите са свързани не на принципа на логичните взаимовръзки, а чрез интерпретациите на героите, вариативно подчинени на математическо-музикалните закономерности на фугата. От съпоставяне на мислите на разказвачите установяваме, че те са повече или по-малко емоционално оцветени в зависимост от това до каква степен музиката достига до тях.

Повествованието е нехомогенно, преминава рязко от логичните съждения за външния облик на къщата и нейните обитатели (проекция на съзнанието на прислужницата) към мислите на Себастиан, отразяващи света във фугата. Трябва да направим уточнението, че Себастиан е професионален музикант и в този смисъл владее изкуството на фугата до съвършенство, разбира и следва нейните закони по-добре от другите обитатели на къщата. Очевидна е връзката между литературния персонаж Себастиан, който изпълнява фугата непрестанно, с великия

⁴ Виж <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fugue>

композитор Йохан Себастиан Бах. Така както и Реквиемът на Моцарт, известното произведение на Бах също остава незавършено. Почти сляп и изтощен от болести, Бах умира, преди да завърши „Изкуството на фугата“, и завещава на поколения музиколози неразрешима загадка. Последната фуга се прекъсва малко след въвеждането на третата си тема, която, може би показателно, води с нотите B-flat, A, C и B-natural – буквите от името на Бах. Някои казват, че четирите ноти са били начинът на Бах да постави подписа си върху работата на живота си. Други твърдят, че Бах умишлено е оставил фугата недовършена като покана към музикантите да завършат композицията по свой собствен начин. Каквото и да е планирал Бах, музиката му има силно емоционално въздействие върху човешкото съзнание, повлиява на начина, по който контрапунктите от „Изкуството на фугата“ изграждат безсмъртието на произведението, преди внезапно да завършат.

Автобиографичният пласт за гениалния творец в романа не е директно назован, а по-скоро загатнат. Без съмнение прототипът на композитора е пианистът Себастиан. С разгръщане на повествованието става ясно, че той предвижда събитията, дори можем да допуснем, че ги контролира. Връзката между характеристиките на героя Себастиан и реалната личност на композитора е логично вплетена в канавата на романа.

Съществува и друга важна закономерност, водеща към личността на композитора – имената в романа: Йо (прислужницата), Х. (инспекторът) и Себастиан (наемателят) ни препращат към инициалите на Йохан Себастиан Бах. Има значение и ролята на Йосиф – любовника на Алиса (на пръв поглед периферен герой). Всеки един от персонажите обаче има своя роля, която постепенно се разкрива пред Х.

Героите на романа са деконструирани не само на ономастично ниво – създава се усещането, че те въплъщават определено човешко състояние, но нямат пълнокръвен образ, и това оразличаване се разгръща на базата на противопоставянето помежду им. Йо е надарена със способността да „вижда“, възприемаме я като връзка с материалните описания в романа. Йосиф е пасивен участник (няма речеви характеристики) и можем да предположим, че изразява страстите на човешката душа, през които трябва да премине Х. Себастиан е героят най-близо до божественото (музикалното) и разкрива последния пласт от замисъла пред инспектора.

Пианистът непрестанно изпълнява фуга, свързана пряко с живота на обитателите. Себастиан няма физически облик, той разчита на слуха си, за да разбере принципите на съществуване. Също така на-

мираме за логична връзката между неговия персонаж и двата женски персонажа, които също са посветени в изкуството на фугата. За разлика от Себастиан Алиса и майка ѝ Амалия не спазват правилата на музикалната форма. Интересно е разделението, което се създава между героите: Йо и Йосиф са немусикални, те виждат света от материална перспектива; Себастиан, Алиса и Амалия са наясно, че са заключени в света на музикалното произведение – създадените от тях фуги. Те, от една страна, са равнозначни на собствените им животи, но от друга, се намират някъде между музикалното и немусикалното битие в търсене на път за материална реализация.

Себастиан е наясно, че както всеки има тема в музикалното произведение, така има роля в немусикалния живот на къщата (този, в който съществуват Йо, Йосиф и първоначално Х.). Себастиан е алтерего на Бах, но и негов холообраз, който няма плътност. Инспекторът Х. е пазител на вещественото и на рационалното, анализира факти, за да достигне до разкритието. Той започва да разследва убийството на Алиса и успява да премине от материалното към музикалното за разлика от Йо, която остава във вещественото и вярва единствено на очите си. Х. успява да види по-голямата картина: за да открие убиеца на Алиса, се задълбочава в уликите, открива света на фугата – последното и най-висше ниво на познанието. Представата му се променя, след като героят му отключва един по един трите регистъра: веществено-материалното, страстно-душевното и накрая музикалното.

Отначало гласът на Х. е немусикален, той чува за първи път думата „фуга“, която не му носи никаква информация, не разбира „изкуството на контрапунктиране“ и не различава фигурите на свети Петър и свети Йоан Кръстител. Х. извървява труден път, за да премине през своите страсти, и чрез диалога със Себастиан осъзнава, че добре познатият му визуален свят на материята се руши; нужно му е друго познание: познанието за света на фугата, в който дори най-малкото отклонение може да наруши хармонията. Впоследствие обаче рационалният начин на мислене на Х. започва да допуска различната гледна точка и неговият глас зазвучава в унисон с този на Себастиан.

Инспекторът вече е просветен в изкуството на фугата, той чува и разбира божествената музика. Пътят, който извървява, е този между тялото и душата, между материята и звука. С помощта на музиката той е разгадал убийството, но по-важното е, че е пречистил греховната си природа, за да стигне до познанието. Х. е преодолял невежеството и ограничението на реалността, в която му е отредено да живее, за да разбере, че във всемира всичко си има точно определено място. След

това прозрение той започва да се съмнява в съществуването на света на фугата и в собствената си роля в историята: „Не вярвайте, всичко е блъф⁵“ (Дворянова 2005: 206). Х. осъзнава, че музикалният свят не е неговият познат свят и не с помощта на вещественото ще стигне до истината. В тази реалност всяка концепция за битието може да бъде оборена, защото законите, на които е свикнал да се подчинява инспекторът, са подменени. Можем да приемем, че гласовете в романа представляват по-скоро конкретни перцепции (слухова, зрителна, мисловна), отколкото пълнокръвни персонажи. Те имат по едно доминиращо сетиво, на което се подчинява цялостното им разбиране за света. Подобно на имената на героите, които съставят името на Бах, така и чрез деконструкцията на сетивата можем да говорим, от една страна – за лесната манипулация на човешките рецептори, и от друга – за трудността в разбирането света на другия. Инспекторът е единственият, който „се учи“ да бъде музикален, той превъзмогва собствените си ограничения, за да достигне до ново познание не само за музикалния свят, но и за самия себе си. В този смисъл можем да кажем, че текстът на Дворянова, от една страна, отрича бързите истини, изисква притихване, концентрация и търсене на собствени граници, но от друга, показва колко унищожителни могат да бъдат ограничаването на личността, отказът от материята и живеенето единствено в идеалния собствен свят. Връщането към класическата форма на фугата е апел към самовглеждане, осъзнаване на важните ценности и съхранение на човешкото в епохата на постмодернистичния хаос на *изпъкналите огледала*.

Към сложния музикален контекст се добавя и **пасионът** – още едно предизвикателство за интелигентността на читателя и способността му да решава загадки по библейски сюжети. **Пасионът** е музикален литургичен жанр, който датира от Средновековието (в буквален превод – страст, страдание) и препраща към страстите Христови. Разпространен е в протестантските държави и обикновено се изпълнява по време на Страстната седмица и по-точно на Цветница и Разпети петък. Не е съвпадение, че действието на романа започва именно на Разпети петък. Друга важна характеристика на пасиона е, че либретото му е по текста на евангелията – едни от най-високите постижения в жанра са *Пасионите* на Бах: *Матеус пасион* и *Йоханес пасион*, които отвеждат към евангелията от Матей и Йоан.

Смисълът на романа включва двете евангелия, като се споменават библейски персонажи както от единия пасион, така и от другия.

⁵ Този цитат препраща към вече изложената идея за метареференция.

Така литературният и музикалният разказ се преплитат с помощта на библейския канон. Пример за това са предметите в къщата, които са важна част от смисловия център на романа: всеки един от тях има точно определено място, съответстващо на мястото им в музикалното произведение. В романа се споменават два комплекта фигури: оригинални (те са местени от къща в къща поколения наред) и имитации, направени от любовника на Алиса – Йосиф. Тази корелация ни препраща отново към структурата на фугата, която функционира на принципа на имитациите и огледалността на музикалното произведение. Нужно е вглеждането във всеки предмет, насочващ към първообраза (оригинала) за изграждането на музикалното: „Познанието, обвързано с представата за огледалата, се подчинява на дихотомията нисше/висше, сакрално/профанно, цялостно/частично. Оттам и функционалната му двойственост и противоположност. Положителната му функция е да предлага облика на Божественото, идеалното, вечното, истината, а отрицателната – да представя образи на материалното, т.е. на преходното и безсъдържателното“ (Протохристова 2010: 433).

По сходен начин е изградено музикалното битие на героите в романа. Техните мисли, чувства и перцепции изграждат огледални противоположности: идеалното (музиката и нейните елементи) се отразява в материалното (къщата и предметите). Двете части търсят пресечна точка, тъй като не могат да изградят пълноценен свят самостоятелно, защото както всеки елемент във фугата е математически изчислен, така и всеки предмет в тази къща има точно определено място. В този смисъл библейските препратки в романа не остават на ниво символ, а по-скоро продължават да оспорват съществуването на готови истини. В интервюто си с Калин Янакиев Емилия Дворянова споделя, че употребата на религиозни реалии провокира усещанията, отваря собствените хоризонти и безкрайно улеснява автора, но парадоксално – в повечето случаи тези свръхзначими звена „изпадат в полето на тривиалното“⁶. Библейските препратки интерпретират по нов начин сложните отношения между сетивата, за които вече стана дума: мисъл, слух и визия, от които се раждат множество значения.

От друга страна, намираме важна отправна точка за анализ, а именно: връщането назад към асимилацията на музикалните произведения на Бах. В миналото *Матеус пасион* се е изпълнявал в намален обем, деликатно, нежно, за да може слушателят да се вгълби и насочи цялото си внимание към изящното музициране на произведението. В

⁶ Виж „Портал Култура“: Разговор на Калин Янакиев с Емилия Дворянова.

своя дневник Бах отбелязва, че е взел това решение, но не го е обяснил. Можем да предположим, че по този начин композиторът призовава слушателя да притихне, за да достигне до есенцията на музиката и словото, да се дистанцира от шумната ефектност. Този тип слушане трудно би се харесал на съвременния меломан, свикнал със силните басове, високите тонове и гръмките текстове на песни без съдържание. Може би точно това „отричане“ от масовото е търсената от писателя провокация на читателския ум.

Аналогично на пасиона на Бах, романът се нуждае от задълбочено и проникновено четене. Както фините вибрационни честоти на вечната музика са приканвали слушателя да бъде по-внимателен, така и текстът на Дворянова се противопоставя на „невежеството, което спохожда цялото ни време“ (Дворянова 2005: 166), в отказ от търсенето на бързи истини. Романът фуга не може да се възприема повърхностно, той изисква дълбока саморефлексия, културни, социални и литературни натрупвания, както и активна читателска позиция.

„Passion или смъртта на Алиса“ си взаимодейства и с „Изкуството на фугата“, в което Бах разкрива как всички инструменти и техники за писане на полифонични произведения са свързани помежду си. В предговора на *произведението му* четем: „Част от съществената концепция за фугата е начинът, по който гласовете, които пръстите могат да почувстват като индивидуални и различни, се чуват като част от неразделна хармония. Объркването на вертикално и хоризонтално движение е една от насладите на фугата“⁷ (Керман 2015: 20). Това „объркване“, за което става дума, може да се възприеме като вече споменатото объркване на сетивата: всеки от героите има своя истина, която защитава до момента на многогласието, а то изисква търсене на пресечна точка. За да може фугата (фикционалният свят) да съществува, се спазва музикалният ред със свои собствени закономерности: взаимно изключващите се символи се допълват, материята се контрапунктира с музикалните възприятия, така както зрителните и мисловните процеси се противопоставят на слуховите. В обобщение можем да кажем, че тези процеси се разбират и като вековния стремеж на писменото слово да открие ново познание от-

⁷ В оригинал – фугата: „Part of the essential conception of the fugue is the way in which voices that the fingers can feel to be individual and distinct are heard as part of an inseparable harmony. The confusion of vertical and horizontal movement is one of the delights of fugue“.

вдъд своите параметри именно в музиката, която в редица случаи го допълва и обогатява.⁸

От друга страна, физическите възприятия на героите се контрапунктират и едновременно с това се допълват със сакралните функции на музикалната форма пасион и стремежа към извисяване над материята. Всички елементи на литературното произведение се пресичат с музикалното в една координатната система. Стигаме до извода, че в този роман литературното и музикалното се сливат там, където слуховите, зрителните и мисловните възприятия на героите създават сложни сдвоени светове. Тези смислови центрове се разчленяват на множество значения и идеи, за да могат да бъдат пречупени през читателския опит, да се отделят от познатото и подобно на митоза да продължат своето деление, като създават литературни значения с ДНК на новото време.

ЛИТЕРАТУРА

- Дворянова 2005:** Дворянова, Е. *Passion или смъртта на Алиса*. [Dvoryanova, E. *Passion ili smartta na Alisa*.] София: Обсидиан, 2005.
- Дейвис 1984:** Davis, K. *Fugue and Fresco: Structures in Pounds Cantos (Ezra Pound Scholarship Series)*. Chicago: National Poetry Foundation, 1984.
- Керман 2015:** Kerman, J. *The Art of fugue. Oakland, California*. California: University of California Press, 2015.
- Протохристова 2010:** Протохристова, К. *Парадокси на неназовимото*. [Protohristova, K. *Paradoksi na nenazovimoto*.] Велико Търново: Фабер, 2010.
- Радева, Йорданова 2018:** Радева, Я., Йорданова, К. *De Profundis или при основанията на литературата*. [Radeva, Ya., Yordanova, K. *De Profundis ili pri osnovaniyata na literaturata*.] София: Парадигма, 2018.
- Салмон 1984:** Salmon, Ch., Kundera, M. *The Art of Fiction*. // *The Paris Review*, 1984, No. 81, Issue 92.
- Херцог 1996:** Herzog, P. *The Condition to which all art aspires: Reflections on pater on music*. // *British Journal of Aesthetics*, April, Vol. 36.

⁸ Един от многото примери за това е операта, която съчетава речитатив и музикална композиция.

Макелрой 2016: McElroy, A. D. Concerto for Sentence: An Exploration of the Musico-Erotic by Emiliya Dvoryanova. *Archive Press*<https://www.asymptotejournal.com/criticism/emiliya-dvoryanova-concerto-for-sentence> (10.06.2021).

Webster, M. *Definition of fugue.* <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fugue> (12.05.2021).

РЕЦЕНЗИИ



Татяна Ичевска. *Българската литература. Сюжети, контексти, проучвания.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, 412 с. ISBN 978-954-07-5236-5.

Озаглавяването „Българската литература. Сюжети, контексти, проучвания“ не само сполучливо съвместява посоките на един респектиращ с широтата си изследователски път. Това е книга, която надхвърля собствените си основания и не предполага единствено равносметка за изследователските интереси на проф. Татяна Ичевска през последните години. Тематичното спояване на отделните разработки разкрива често неподозирани мащаби на изследователското поле. Така например в контекста на рецепцията на Йовковите разкази не по-малко важно се оказва от какъв илюстративен материал е съпътствана дадена творба/дадена книга. Осмислена като форма на „превод“ (от *езика* на словото към *езика* от линии и багри), илюстрацията обезсилва сякаш присъщата самодостатъчност на думите. Предполагаемите продължения на темата за илюстрирането/за измеренията на „преводимостта“ на словото днес са пример за това как немалка част от изследователските наблюдения в тази книга остават отворени за бъдещ диалог. Потенциалът на изследователската отвореност към другите обаче зависи от умението да поддържаш през годините научния диалог със самия себе си. Мисля си, че за професор Ичевска предполагаеми или изчерпващи се лични прочити няма. Свидетелство за това е фокусът, който поставя в новата си книга, към устойчиви за изследователските ѝ търсения през годините проблеми.

Получило се е, от една страна, знаково постигане на синтез на научната биография на авторката, но от друга – (не)очаквано продължение на изследователските ѝ изкушения.

За разпознаваемия изследователски почерк на Татяна Ичевска през годините допринася интересът ѝ към художествените проявления на женското присъствие. Показателна за това е и първата част на книгата „Българската литература. Сюжети, контексти, проучвания“. Корпусът от пет разработки, обединени с надслова „Изкушения и изкупления“, разкрива колко основополагащо за живота е отношението към жената, защото „светът не би могъл да съществува без жените така, както и без водата“ (с. 18). Затова сме орисани изпървом да изпитаме женската съблазън, насладата и греха. Именно с притегателната си сила жената удържа и гарантира живота. За нея да бъде изкусителка, е и

призвание. Тази нейна същност е разкрита чрез образите на *Жената Вода* и *Жената Вино* („Вода и(ли) шампанско. Образи на изкушението в българската литература“, с. 11 – 25). За отправна точка при концепиране на образа Жена Вода се използват народнопесенни примери и характерни за предбрачната фолклорна култура прояви, като среща на младите край извор/кладенец/чешма и напиването на водата, налята от момата. Обикновено семантиката на водата се разгръща в редица тривиализирани аналогии с женската природа: и водата, и жената са носители на животворното начало и плодовитостта или на стихийната разруха и изпитанието. Връзката *вода – жена* в изследването на Татяна Ичевска обаче се превръща в предпоставка за осмисляне на любовното желание на мъжа. Чрез образа на Жената Вода той постига познание за онази *жажда*, която надживява човека. Тя не се утолява в акта на плътското сладострастие, а *изгаря* мъжа докрая, дави го в омалята на женствеността, прераства в блажена забрава. Фигурализирането на жената изкусителка/жената жажда надхвърля измеренията на фолклорната ни култура. Подобаващ литературен репертоар от творби – сред които текстове на Любен Каравелов, Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Елисавета Багряна, Кирил Христов, Димитър Талев, Димитър Димов, Георги Стаматов, Йордан Радичков – разкрива отгъждествяването на жената с виното. И водата, и виното са свързани с пиенето като алегоричен акт на „завладяване“ на жената и на утоляване на любовната жажда. Но литературните превъплъщения на Жената Вино (разказът „Шампанско“ на Г. Стаматов например) я разграничават като изтънчената и екзотична любовна наслада в сравнение с повсеместното „отпиване“ на „студена водица“. Изкушението се обвързва с опиянението. Опиянение от младостта, от флирта, от плътта, от любовните ласки, от греха. Изследователските наблюдения подчертават, че „чрез образа на *жената вино* се бележи тематичното „разкрепостяване“ на литературата“ (с. 23). В този аспект функционирането на образите на Жената Вода и Жената Вино поставя и въпроса за близостта и раздалечаването на литературата ни от фолклорната култура.

Осмислянето на силата на изкушението предполага полагането на образа на жената и в контекста на отношението свое – чуждо („Славянската жена в огледалото на литературата ни“). Традиционното припознаване на нашенката като олицетворение на „своето“ изисква тя да е трудолюбива и похватна в къщната работа, тиха, скромна и търпелива стопанка. От друга страна обаче, от времето на Възраждането насетне колективно утвърденото като образ на българката се възприемало за недостатъчно. Тя не била „цивилизована“ като фран-

цузойките или американките, които са обект и на публицистични, и на художествени писания. Дори славянските жени, към чиято характерност би трябвало да впишем българките, са другото/чуждото, което подхранва мъжкото въображение и се превръща в забранен плод. Родните хубавици няма как да утолят мъжката жажда по чужденките, па макар да заприличат на тях по облекло и по поведение. Разкрепостеността на чужденките у нас се санкционира, защото застрашава морала на българките. Но едновременно с това чужденките са по-образовани, по-изискани и най-важното – свободни да изразяват личния си избор, най-вече в любовта. В направените изводи от Татяна Ичевска се откроява именно двойственото отношение към образа на чужденката изкусителка в българската литература както от времето на Възраждането, така и след Освобождението. Привидно огледалният образ на славянската жена спрямо българката, доколкото е отразен в литературата ни, се оказва „своеобразно своечуждие“ (с. 42), което разпва българския мъж между обожанието и чувството за греховност.

Разгледаната проблематика дотук се превръща в интродукция към темата за греха и изкуплението, чиито акорди ще отекнат във финала на първата част на книгата „Българската литература. Сюжети, контексти, проучвания“. Жената изкусителка вече е възпламенила (раз)блудните страсти и мъжът завинаги е орисан да споделя с нея греха. Вариациите в образа на *блудната жена в българската литература* имат библейска първооснова („Блудната жена в българската литература“, с. 45 – 51), отразена в творбите на старобългарските автори. Въз основа на тях Татяна Ичевска обобщава мотивите за блудницата и я представя като каеща се, като образ изпитание за вярата на мъжа и като демонична жена, която използва изкушението, за да погубва. Последвалите наблюдения допълват ракурсите към образа на блудната жена, като представят как Възраждането (пре)осмисля изкусителката грешница. Отново в „духа на господстващото в тогавашните социокултурни сфери противопоставяне свое – чуждо, *грехът, блудството, развратът* в повечето случаи се оказват *белези на чуждото пространство и(ли) на чужденеца*. Блудните жени прелъстителки са преди всичко туркините, гъркините, францужойките, които лукаво деморализират българския свят. Разбира се, и нашенки заиграват тази роля, но се създава представата, че тя всъщност не им е присъща, а по-скоро е провокирана от средата, която обитават. Само космополитната градска разпуснатост би породила такова явление, като пловдивските кокони например, поне според Каравелов. И въпреки различните представи за образа на блудната жена, наложени от старобългарската и възрожденската литература, Татяна Ичевска открива същ-

ностните прилики в образа: опасна хубост, изправяне срещу нормите, приемане на блудството за болест, чийто лек е разкаянието. В контекста на новата българска литература някои от направените вече наблюдения ще се окажат прецедент, други ще се препотвърдят и доразгърнат. Например Вазовата героиня Милка Тодоричина от света на „Под игото“ ще бъде заклеймена като развалената, блудна жена, но не само поради собствените си желаня и действия, а и заради хорските сплетни. Отеква въпросът дали разкаянието може да победи мълвата. Не по-малко съществено се оказва и това как да приемем разкаянието на същинските блудници – онези Йовкови героини, които погазват съпругеската си вяност, разклащат моралните устои на общността, очакват да видят себе си като опростени въпреки греха („Грешка и грях в творчеството на Йордан Йовков“). Макар да е осъзнат и признат, грехът на такива жени си остава изпитание за реда и за хармонията, за вярата и за нравствеността в човешкия живот. Но за пропадането в бездните на греха трябва да се мисли не едностранчиво, защото нито осъждането, нито прекомерното желание за разбиране са валидни сами по себе си в случая. Татяна Ичевска внимателно търси и описва тази диалектика в осмислянето на греха и персонализирането му и достига до прелюбопитен извод: ако грехът бъде (при)крит зад булото на брака, то това ще породи нов грях. Бракът между Албена и Нягул от Йовковата драма „Албена“ е грешка, при това видна за всички. Така една грешка води след себе си и друга – прелюбодейството. Случващото се с Албена по своеобразен начин подсказва каква би била съдбата на Милка Тодоричина от Вазовото повествование. „Милка и Албена са всъщност началото и краят на една и съща история...“ – ни убеждава професор Ичевска. История, която разкрива, че насадата е особена свобода. От това как я постигаш, зависи дали ще пропаднеш в проклятието ѝ, или ще проправиш пътя за възцаряването на новия облик на жената.

Възможността да мислим „царското“ като „другото име на красивото, но и на греховното“ (с. 101), е представена в статията „Голготите на българските „царици“ (с. 90 – 108), която не просто затваря първата част на книгата, а поставя коментирания проблематика в нов мащаб. Няколко образа, които нямат царски произход и потекло, „биват фигуративно припознати“ (с. 90) в статута на царици. Коронацията им е обоснована от различни обстоятелства, но във всеки един случай е акт, известяващ изключителност, чиято цена ще бъде прескъпо платена. Епизодичното припознаване на учителката Райка/Райна Попова като българска царица в „Записките“ на Захарий Стоянов, от една страна – е признание, но от друга – след погрома на бунта – се превръща в клеймо.

Каква е една царица без царство тогава – самозвана мечтателка или авантюристка? Или още по-недопустимото – омърсена от мъжкия свят жена, тръгнала „да развява байрака (си)“ редом с мъжете. Макар образът на Райна Княгиня да интимизира революционната идея, той отваря пътя на „възможността царското да се чете и като (раз)блудното“ (с. 101) в българската литература. „Царицата“ в Емилиян-Станевата повест „Крадецът на праскови“ е неземно обаятелната жена, чиято страст, макар да изтлява в рутината на един тягостен брак, не е изгубена. Елисавета истински „царува“ над живота си в момента, когато намира „във и чрез греха липсващия смисъл на съществуването си“ (с. 107). Изживяната като в приказка любов между Елисавета и Иво няма как да стигне до познатия щастлив сватбен край, при който три дни всички яли, пили и се веселили. „Смъртта на „царицата“ и „крадеца“ – с право твърди Татяна Ичевска – е всъщност шансът им да останат в приказното пространство на истинската любов, при плодовете на греха и познанието“ (с. 106). Така историята за изкушенията, греховете и изкупленията в българската литература винаги ще има (не)очаквани продължения. Дали е по силите на всеки обаче да ги разкаже?!

Възможността да възприемем българската литература като мозайка от „сюжети и контексти“, които са в (не)подозирани отношения помежду си, е реализирана и във втората част на книгата на проф. Татяна Ичевска. Онова, което по особен начин споява шестте статии в тази част – озаглавена „Светове, желаня и страдания“, е проследяването на „разломите“, които все по-дълбоко бележат българския свят като екстремен и немонолитен. Въвеждащата тази част статия – „Да полетиш с перо на ангел“ – първоначално фокусира вниманието ни към сборника „Ръж“ (1925) на Ангел Каралийчев. Изследователското обговаряне на появата на десетте разказа в „Ръж“ подчертава, че създаването им следва събития, които „слагат окончателно край на хармонията и целостта на българския свят“ (с. 112). Националноисторическите трусове в периода 1923 – 1925 година провокират търсенето на нови литературни конвенции, чрез които да се представи хаосът от яростното противопоставяне на българи срещу българи и крахът на общосподелимите ценности. В сюжетите на Ангел Каралийчев разломеният български свят се представя не посредством документалното извеждане на конкретните исторически факти. Връзката с реалността се превръща в повод да се постигнат универсални, извънвремеви внушения. Така описанието на живота в село Орехово в сборника „Ръж“ оголва незарастващи човешки рани: „братоубийството е плод на вечното човешко съперничество“ (с. 118) за божията обич; всеопрощението не ни е присъщо; а в

битието човешко всичко все тъй си остава между небето и земята, между наказанието и прошката, между старото и новото, между чувствата и дълга, между човешината и жестокостта... Наблюденията на проф. Ичевска ни убеждават, че у героите на Ангел Каралийчев откриваме не само онова, което отеква от дните им, но и онова, което подхранва корените им. Те преживяват себе си и света като странна едновременност от противоположности и историческите процеси в случая са повод да разкрият контрастите между светлата и тъмната страна на човешката природа. Може и да не открием своите ангели хранители в прозата на Ангел Каралийчев, но като с перо от ангел ще се въздигаме до „смисъла на любовта, на милостта, на прошката и на добротата“ (с. 144). Последвалите страници („Селото и техниката в белетристиката след Първата световна война“, с. 146 – 157) ни напомнят, че дори и в най-ежедневните му грижи „пред човека остава изборът как да продължи биването си в света – мислен като царството божие на земята или като Апокалипсис“ (с. 157). Тази противопоставеност се оказва възможна и в ситуации, когато българинът се среща с модерността. За поп Дочо от Йовковата повест „Жетварят“ основаването на спестовно кооперативно дружество е нещо като съграждане на царството божие. В утопичните му представи то ще да е свят на знанието, на законността и справедливостта. Контрапункт на поп-Дочовата нагласа към модерните проявления е позицията на чорбаджи Юрталана от романа на Георги Караславов „Снаха“, за когото модерното – разбирано като техническо нововъведение – е дяволска работа, която ще съсипе света. В изследователското полезрение по тази тема място намират и някои от Чудомировите герои, но не за да поляризират допълнително нагласите. Недоумението им и наивната възхита от техническите постижения ще бъдат съпътствани от увереността, че „електриката“ и „маторите“ са само привнесена атракция към иначе непоклатимия в своята самодостатъчност нашенски бит. (Не)еднозначното възприемане на новото, различното проличава и при парцелирането на българския свят на *столичен* и *провинциален* („Столицата и провинцията в романите на Димитър Димов“, с. 158 – 178) – масиви, които свеждаме и до представата за противопоставянето на *градската* и *селската среда*. Наблюденията на Татяна Ичевска върху романите на Димитър Димов „Поручик Бенц“, „Тютюн“, „Роман без заглавие“, „Ахилесова пета“ разкриват, че провинциалният и столичният живот не са даденост, в която човек просто се вписва. Чрез Димовите герои разбираме, че не средата определя човека, а човек проектира средата според собствените си разбирания и качества. За някои от Димовите герои провинциалните градчета пред-

лагат еднообразен живот, чиито най-значими измерения са свързани с дребни битови занимания. От друга страна, провинцията може да спаси човека от отблъскващата предвзетост на столичния живот, от потъването в покварата, от болестта на консуматорството без мяра. Затова за някои Димитър-Димови герои провинцията е убежище, където могат да поддържат смисъла на съществуването си. Проф. Ичевска разгръща темата многоаспектно. Тя стига до заключението, че начинът на живот в периферията на столицата и в покрайнините на провинциалните градчета всъщност е почти идентичен. В този смисъл столицата и провинцията не показват единствено различните страни на българския живот, не могат да бъдат разбирани само като несъвместими, защото столицата е перспективната среда за човека, а провинцията – място на незавидното съществуване в периферията на света. Оказва се, че и столицата, и провинцията според направените наблюдения в статията не могат да бъдат еднозначно осмислени през призмата на изстраданото *свое* и възжеланото *чуждо* като алтернатива. За Димитър-Димовите герои представата за *свое* и *чуждо* е твърде проблематична. Често те не са способни да имат свое пространство, защото не преместването им в столицата ги поставя на мястото им, а постигането на онзи духовен стандарт на живот, чрез който ще обживяват стойностно света около себе си. Затова – по думите на проф. Ичевска – за Димовите герои „и столицата, и провинцията са еднакво „свои“ и „чужди“ светове“ (с. 178). Любопитен ракурс към разделенията в българския свят е опозицията *авторитети – грешници*, разгледана в прозата на Емилиян Станев („Авторитети“ и „грешници“ в прозата на Емилиян Станев“, с. 179 – 187). Тази опозиция създава предварителното впечатление, че йерархията на героите е неоспорима. Защитената теза на проф. Ичевска е, че „опозицията *авторитети – грешници* се неутрализира“ (с. 179), когато е осмислена чрез мотива за кражбата, който в творбите на Емилиян Станев има и метафорични измерения. Интерпретирането на тази проблематика е отчетливо реализирано в повестта „Крадецът на праскови“ на Емилиян Станев. Макар извършеното в градината на полковника да ни подтиква да мислим кражбата преди всичко буквално, то повествованието по думите на Татяна Ичевска разкрива, че е откраднато всъщност миналото, младостта на Елисавета. Героинята е поставена в ситуация, която я провокира да осъзнае, че самата тя е крадецът в/на собствения си живот. Тя е „откраднала“ усещането за пълноценност, за смисъл, навивно привлечена от престижа и лукса при брака си с полковника. Навливането на пленника Иво в градината е пристъпване към един свят, изпълнен с липси. Самата кражба се превръща в повратна точка за жи-

вота на Елисавета и тя ще иска да компенсира изгубеното, неизживяното. От друга страна, и Елисавета, и Иво чрез взаимността и страстта ще „откраднат“ от живота онова, от което той ги е лишил. Така „кражбата“ се превръща в мечтата, постижима обаче само Отвъд. За героите на Емилиян Станев – обобщава проф. Ичевска – „кражбата е в основата на страстта за живот, тя самата е тази страст, без която е невъзможно сепването на човека пред белязаното с липси съществуване“ (с. 187). Изводът, към който ни подтикваат направените наблюдения, е категоричен – йерархиите могат да се окажат привидни и в образа на грешника/крадеца да открием „и разпятието, и възкресението“ (с. 187). Чрез думите на богомила Добри от Емилиян-Станевия роман „Легенда за Сибин“ може да осъществим връзката между образите на авторитетите и грешниците и мотива за наказанието в прозата на Емилиян Станев („Наказанието в романите на Емилиян Станев“, с. 188 – 200). Богомилът Добри изповядва философията, че „човекът е храм на Бога и чрез него съдник на себе си“ (с. 190). В романите „Иван Кондарев“, „Легенда за Сибин“ и „Антихрист“ Емилиян Станев представя наказанието като наложено от авторитети, които имат религиозна или светска власт. Наказанието е осмислено като спектакъл, в който няма главни и второстепенни роли, защото наказанието превъзпитавя провинилия се, но поддържа и авторитета на наказващия и не на последно място става предпоставка за покорството у наблюдаващите. Последната статия в тази част на книгата – „Хетеротопията трудов лагер. Наблюдения върху романите „Лагерът на леките жени“ на Антон Балаж и „Тихият бял Дунав“ на Атанас Липчев“ – ни представя как наказанието поражда свят. Чрез проявата на насилие разбираме колко жестоки можем да бъдем, как се оглеждаме в собствената си бруталност. Въпреки че представят отделни модели на социалистическата хетеротопия – словашкия и българския, и Антон Балаж, и Атанас Липчев превръщат в повествователен плацдарм трудовия лагер. Изследването акцентира върху това, че социалистическата хетеротопия е „съставена от други хетеротопии“ (с. 203). Така в социалистическия лагер се обособява друг лагер – трудовият, който също е изолирано място, валидизирано обаче от презумпцията да „превъзпитавя“ и да причислява към идеологически „правилния“ свят. Изследването осмисля санкцията като извращение, разкрива подмяната в разбирането за (пре)възпитание. Изведената проблематика поставя и въпроса за справянето с тежките идеологически наследства, които дълбаят разломите и в днешния български свят.

В последния масив от статии, оформил третата част на книгата – „Гледни точки. (Не)съответствия“, отново изследователски обект са

творби на Йордан Йовков, Димитър Димов и Емилиян Станев. Онова, което обединява отделните статии, е осмислянето на литературния текст по отношение на популяризирането му, възприемателските нагласи към него и полагането му в контекста на други изкуства. С вецината на литературен историк проф. Ичевска създава сюжети, които по нов и продуктивен начин разгръщат погледа ни към българската литература. Проследяването на това как през годините издателски се популяризира Йовковото творчество, отчита влиянията както на обществено-политическите процеси, които се превръщат в предписваща норма, така и на читателските увлечения и очаквания („Йовковите разкази – издания и преиздания“, с. 213 – 231). При издаването на Йовковите творби след средата на 50-те години на ХХ век дълго време онова, което се е тиражирало като „събрани съчинения“ на Йовков, се оказва, че всъщност е непълно. Доминиращ фактор за познаването на един автор в случая е съставителството. Както твърди проф. Ичевска, „всяко съставителство е вид оценка за творчеството на автора“ (с. 225). Разбира се, изборът на съставителя е съобразен с наложените културнополитически тенденции и пазарни условия. Изводът, до който достига изследването, е, че „избрано“ у нас в голяма степен става синоним на „популярно“ (с. 225). Независимо от това какво от Йовковите творби се популяризира за сметка на друго, остава в сила тезата за обвързаността на Йовковите сюжети, които, дори и в различни компилации, винаги ще препотвърждават, че човек трябва да живее с вяра в доброто.

Прелюбопитна изследователска перспектива към прозаическия свят на Йовков е съотнасянето на военните му разкази към представянето на войната в изобразителното изкуство („Йовковите картини“, с. 231 – 278). В статията „Йовковите картини“ ефектите на живописата се оказват разпознаваеми в Йовковите словесни картини, представящи войната. Субективната гледна точка към войната се разминава с масовото съзнание, което ще визуализира случващото се буквално – походи, сражения, бойно поле, трупове... В Йовковите военни разкази обаче част от фронтната действителност са и затрогващият човешки жест, и чувствителността към красивото, и търсенето на живота не в жестоките му измерения. Оказва се, че въздействащата картина е тази, която ни представя войната индиректно, тази, която не повтаря реалното. Разбирането, че изобразителното изкуство е и форма на превод, е основополагащо за изследователските наблюдения в статията „Разказът за разказа. Илюстрираните издания на Йовковите разкази“ (с. 278 – 295). Макар илюстрирането на Йовковите издания да започва сравнително късно, от средата на ХХ век, се наблюдават динамични отношения между ху-

дожник и автор. Художникът може да влезе в ролята на съавтор, може да приеме работата си от позицията на преводач, а понякога и режисьорски да си позволи немалко своеволия при илюстрирането на дадена творба. Независимо от ролята, която изпълнява художникът, в осъществения диалог между творците Йовковите сюжети увеличават своите прочити, а оттам – и значения. Не по-малко знаково за осъществяването на диалог между изкуствата е оформлението на корици при издаване на Димитър-Димовите романи („Паратекстът в романите на Димитър Димов – стратегии на прочита“, с. 312 – 330). В случая корицата не е само плакатно изнасяне на сюжета, „кориците „четат“ Димовите творби“ (с. 312). Този прочит може да бъде препотвърждаване на очакванията на възприемателя, но и провокация към интерпретативните му възможности. Любопитни са онези корици, които не анонсират, а допълват от свой ъгъл навлизането в повествователния свят на Димов. Дали корицата и текстът на творбата имат съвместен живот, или своеобразна автономност помежду си, в съвременния свят се определя от маркетинговата стратегия, че визията продава. Оставаме със съмнението дали все по-често съвременните литературни продукти всъщност не се оказват празни откъм съдържание.

Във финалните страници на книгата на проф. Ичевска се разглеждат и други актуални процеси при рецепцията на литературната творба – „Третата редакция. Йовковата повест „Жетварят“ и нейният словашки превод“ (с. 295 – 312); „Българската литература в Словакия и словашката литература в България след 1989 г.“ (с. 367 – 378). Изследователските търсения са насочени и към диалога, който се реализира между литературен текст и екранизацията му („Филмът в романите на Димитър Димов като филм“ „Между затвора и градината. Наблюдения върху филма „Крадецът на праскови“, с. 330 – 367). Филмовото изкуство е не само форма на превод на литературната творба. Екранизацията се превръща в друга форма на съществуване на литературните сюжети. Накрая именно несъответствията между езиците на отделните изкуства пораждаат най-запомнящите се прочити.

Със своето тематично многообразие книгата на проф. Татяна Ичевска разшири територията на българската литература по подобие на онова „глобално село“, в което границите са условни, отношенията – динамични, а пътищата – понякога неведоми. Воден от професионалната ревност да ги споделям отново и отново – оставам в света на тази книга.

Здравко Дечев

**Пловдивски университет
„Паисий Хилендарски“**

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 59, кн. 1, сб. Б, 2021**

Филология

Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева

Печат и подвързия: Пловдивско университетско издателство

Пловдив, 2022

ISSN 0861-0029