

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

ПРЕВОД

Пловдив

8 – 10 ноември 2018 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ

том 56, кн. 1, сб. Б, 2018

Филология

**PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE
VOL. 56, BOOK 1, PART B, 2018**

ОТГОВОРЕН РЕДАКТОР

доц. д-р Юлиана Чакърова

НАУЧЕН СЕКРЕТАР

гл. ас. д-р Ана Маринова

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

Университетът 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 Петя Осенова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

проф. д-р Родолф Боден

Сорбона, Париж, Франция

проф. д-р Саша Шмуля

Университетът 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, Чешка република

доц. д-р Жан-Пол Рог

Университетът в Каен, 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 Мийрям Салим-Ахмед

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“, България

доц. д-р Надежда Сталянова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

доц. д-р Раджни Сингх

Университетът 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 Борислав Борисов

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

гл. ас. д-р Марцел Черни

Институт по славистика към ЧАН, Прага, Чешка република

гл. ас. д-р Павел Крейчи

Масариков университет, Бърно, Чешка република

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

лектор Дарка Хербез

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

ТЕХНИЧЕСКИ СЪТРУДНИК

ас. Владислава Иванова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

КОРЕКТОРИ

ас. Гергана Иванова

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

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА БЪЛГАРИСТИКА

„NOTION DE SIÈCLE“ (ПОНЯТИЕТО ЗА ВЕК) ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ЖУРНАЛИСТИКА Елена Гетова	13
УНИЛАТА МАРСИЛЕЗА Иван Русков	23
ПЛОВДИВСКИЯТ ПЕРИОД НА ИВАН ВАЗОВ И ИДЕЯТА ЗА НАЦИОНАЛНО ПРЕДСТАВИТЕЛНИ ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТЪР Николета Пътова	35
ЕПИДЕМИИ И ВЛАСТ Татяна Ичевска	46
ЩРИХИ ВЪРХУ БЪЛГАРСКАТА МЕЖДУВОЕННА КАБАРЕТНА КУЛТУРА Надежда Стоянова	57
GEORGI NIKOLOV BAKĀRDŽIEV-JANTARSKI MEZI SLAVISTIKOU A MUZIKOLOGÍ (JEHO PŘÍNOS PRO STUDIUM ČESKO-BULHARSKÝCH KULTURNÍCH A HUDEBNÍCH VZTAHŮ) Marcel Černý	69
ДОКУМЕНТАЛИСТИКА И ИДЕОЛОГИЯ (ИЗ ЕПИСТОЛАРНО-КРИТИЧЕСКИ СЮЖЕТИ ОТ 50-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ В. ПЪРВА ЧАСТ) Ноеми Стоичкова	89
RADITCHKOV REFUZNIK ? Jean-Paul Rogues	101

ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА СЛАВИСТИКА

ПАРАДОКСИТЕ НА МАХОВАТА ТРАДИЦИЯ Владимир Кршиванек	117
МИТОЛОГИЧНИ МОТИВИ В БЪЛГАРСКИТЕ ПРИКАЗКИ ОТ ФОЛКЛОРНИТЕ СБОРНИЦИ НА К. Я. ЕРБЕН Таня Янкова	123
ДЖЕНДЪР СТЕРЕОТИПИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА РЕЦЕПЦИЯ. „ЛЕТНИЯТ СЪН НА ЖИВОТА“ НА МАРИЯ ЧЕРВИНКОВА-РИГЕР Алена Захова	135
ЛИТЕРАТУРНОТО ПЪТУВАНЕ ДО ИТАЛИЯ КАТО СРЕДСТВО ЗА ФОРМИРАНЕ НА ИДЕНТИЧНОСТТА НА НЕЗАВИСИМАТА ЧЕХОСЛОВАШКА ДЪРЖАВА Нела Мълсова	147
МОГУЩНОСТИ ТУМАЧЕЊА АНДРИЋЕВИХ ДЈЕЛА У ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИСТИЧКОМ КЉУЧУ Нина Говедар	162
НАРАТОЛОШКИ ПРИСТУП КАРАКТЕРИЗАЦИИ ЛИКОВА У РОМАНИМА „ПРОКЛЕТА АВЛИЈА“ И „ОМЕР-ПАША ЛАТАС“ ИВЕ АНДРИЋА И „ПРЕЛОМНО ВРЕМЕ“ АНТОНА ДОНЧЕВА Дарка Хербез	173
СЕМИОТИЧКА ВРЕДНОСТ ЉУДСКИХ НАДИМАКА У РОМАНУ <i>СЕМОЉ ЉУДИ</i> МИРА ВУКСАНОВИЋА Јелена Павловић	186
JULIAN PRZYBOŚ I POLSKO-SŁOWIAŃSKIE ZWIĄZKI LITERACKIE Agnieszka Kwiatkowska	200
АТЕНТАТ СРЕЩУ КУЛТУРАТА: МИЛАН КНИЖАК И ЧЕШКАТА РОК ПОЕЗИЈА ОТ КРАЈА НА 60-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК Александра Александрова	208
PŘIPOUTANÝ BALÓN A ANDÍLEK ANEB PANNA Z BAMBERGU. FILMOVÁ TVORBA BINKY ŽELJAZKOVOVÉ A MARRANA GOSOVA V ČESKOSLOVENSKÉ RECEPCI Jakub Mikulecký	218

ВЛАСТ, БЕЗСИЛИЕ, НАСИЛИЕ В ПЕДАГОГИЧЕСКИТЕ УПОТРЕБИ НА ЛИТЕРАТУРАТА	
Адриана Дамянова	227

ЧУЖДОЕЗИКОВО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

KOŃ TROJAŃSKI W PERSPEKTYWIE NOWEJ HUMANISTYKI	
Aleksander Wojciech Mikołajczak.....	239

ЦЕННОСТИ И ЕМОЦИИ ВЪВ ФРЕНСКИЯ РОМАН В ПРОЗА ОТ XIII ВЕК „ТЪРСЕНЕТО НА СВЕТИЯ ГРААЛ“	
Амелия Милчева.....	250

FRANKENSTEIN: FROM A GOTHIC NOVEL TO A MYTH ABOUT THE HUMAN CONDITION	
Vitana Kostadinova	261

ELIZABETH BARRETT BROWNING'S BEGINNINGS: 1812 – 1814	
Yana Rowland.....	271

ON THE TOPIC OF NOMINATIVE SYMBOLISM (AN OVERVIEW OF CHARLES DICKENS'S “MARTIN CHUZZLEWIT”)	
Yana Manova-Georgieva	285

ICHIYO HIGUCHI Y EL CÍRCULO LITERARIO INGLÉS. LONDRES 1896	
Pilar Garcés García	296

TRANSFORMATIONS DU MODÈLE FEMININ DANS LA CULTURE DE LA MODERNITÉ (L'IMAGE LITTÉRAIRE DE LA FEMME MÛRE DANS LE MONDE POST-PATRIARCAL)	
Sonya Aleksandrova, Diyana Nikolova.....	312

PUBLICITÉ RÉDACTIONNELLE DANS LA PERSPECTIVE DE LA VULGARISATION SCIENTIFIQUE	
Sandra Camm	324

LE TEXTE LITTÉRAIRE ET LA DIDACTIQUE DE L'INTERCULTUREL	
Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante.....	338

LANGUE, LITTÉRATURE ET INTERCULTURALITÉ :
L'ATELIER DE TRADUCTION LITTÉRAIRE ET COLLECTIVE À
L'UNIVERSITÉ DU 21ÈME SIÈCLE

Maria Baïraktari 350

ПРОБЛЕМИ НА ПРЕВОДА И НА ПРЕВОДНАТА РЕЦЕПЦИЯ

РУССКАЯ ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ БАЛЛАДЫ
Р. БЕРНСА «ДЖОН ЯЧМЕННОЕ ЗЕРНО»

Айгуль Есентемирова 367

БЪЛГАРСКИТЕ ПРЕВОДИ НА ДЖОВАНИ ВЕРГА –
ЕЛЕМЕНТИ НА СРАВНЕНИЕ

Роберто Адинолфи 376

ОТНОСНО ПРЕВОДА НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК
НА РОМАНА „ФАЛКО“ ОТ АРТУРО ПЕРЕС-РЕВЕРТЕ

Веселка Ненкова 390

ПРЕВОД И ИНТЕРАКТИВЕН МАШИНЕН ПРЕВОД,
БАЗИРАН НА ПРИМЕРИ. ПРОГРАМАТА *TREFL*

Руси Николов, Малина Дичева 401

KULTURÜBERTRAGUNG IN TOURISTISCHEN TEXTEN

Sevdiye Köksal 411

ДОКТОРАНТИ

СТРУКТУРНИ ОСОБЕНОСТИ НА ДВУЕЗИЧНИТЕ
РАЗГОВОРНИЦИ НА АНАСТАС ГРАНИТСКИ

Детелина Овчарова 423

ЧЕСТО СРЕЩАНИ ФОНЕТИЧНИ ПРОМЕНИ
В БЪЛГАРСКАТА МЕДИЙНА РЕЧ (ПИЛОТНО ИЗСЛЕДВАНЕ)

Соня Божанина 434

СТРУКТУРНИ МОДЕЛИ НА ЕДИН ТИП СЛОЖНИ
СЪЩЕСТВИТЕЛНИ ИМЕНА

Мария Бялдимова 448

АКЦИОННО-РЕЗУЛТАТИВНИ ОПОЗИЦИИ В БЪЛГАРСКИЯ
И НЕМСКИЯ ЕЗИК – СЪПОСТАВИТЕЛНИ АСПЕКТИ

Десислава Димитрова 457

<p>КОНЦЕПТЪТ <i>МЪДРОСТ (WEISHEIT)</i>, ПРЕДСТАВЕН ЧРЕЗ ЛЕКСИКАЛНАТА СИСТЕМА НА НЕМСКИЯ И БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК</p>	<p>Христина Вихрогонова 467</p>
<p>ПРЕВОДАЧЕСКИТЕ РЕШЕНИЯ И СТРАТЕГИИ В СИТУАЦИИТЕ НА МНОГОЗНАЧНОСТ, ИГРА НА ДУМИ И КУЛТУРНИ ПРЕПРАТКИ</p>	<p>Елизабет Кумчева 477</p>
<p>НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ТУРСКОЕЗИЧНАТА СПЕЦИАЛИЗИРАНА ЛИТЕРАТУРА (С ОГЛЕД НА ДЕРИВАЦИОННИТЕ ПРОЦЕСИ В ТУРСКИЯ ЕЗИК)</p>	<p>Сема Куцарова 486</p>
<p>EL PROBLEMA DE LA DENOMINACIÓN DE LOS TIEMPOS VERBALES DEL ESPAÑOL ACTUAL</p>	<p>Galina Atanasova 500</p>
<p>EL LENGUAJE POLÍTICO Y POLITIZADO APLICADO A LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA</p>	<p>Ana Isabel Díaz García 515</p>
<p>ОТСЪСТВИЕТО НА ПЕРСОНАЖА КАТО САКРАЛНО ПРОЯВЛЕНИЕ НА ЛИЧНОСТТА В ДРАМАТА НА А. С. ПУШКИН „БОРИС ГОДУНОВ“</p>	<p>Мария Ханзърва 524</p>
<p>ПАРАДИГМА НА МОДЕРНИЗМА С ОГЛЕД НА РЕЦЕПЦИЯТА НА КАРЕЛ ХИНЕК МАХА</p>	<p>Вероника Шпачкова 531</p>
<p>МАЛЦИНСТВАТА В СЪВРЕМЕННАТА ЧЕШКА ЛИТЕРАТУРА, ИЛИ ТРЕВОГАТА КАТО ВОДЕЩ МОТИВ В БЕЛЕТРИСТИКАТА ЗА МИГРАЦИЯТА</p>	<p>Михал Чуржин 543</p>
<p>LYRIZOVANÉ POHÁDKY KARLA ŠIKTANCE</p>	<p>Martina Salhiová 550</p>
<p>WILLIAM OLIVER GANT AND EUGENE GANT: THE ABSURD HEROES IN THOSMAS WOLFE'S <i>LOOK HOMEWARD, ANGEL</i></p>	<p>Daniel Kamenov 560</p>

SLAVE MENTALITY AND MOTHERHOOD
IN TONI MORRISON'S *BELOVED*

Bozhidara Boneva-Kamenova 567

РЕЦЕНЗИИ

ИВАН РУСКОВ. *ВРЕМЕ И ЗАПИС. ОБРАЗИ
НА СВЕЩЕНОТО В НОВОБЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЯ*

Татяна Ичевска..... 581

ДИЯНА НИКОЛОВА.
ТРАНСПОЗИЦИИ НА ПАСТОРАЛНОТО В БЕЛ ЕПОК

Георги Каприев..... 586

ГРИЖИТЕ ОКОЛО ЕДНА „СВЕТСКА ИКОНА“
*ВАСИЛ ЛЕВСКИ. ИЗ КРИВИНИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА
ИКОНОГРАФИЯ.*

Анна Алексиева 591

***ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА
БЪЛГАРИСТИКА***



**„NOTION DE SIÈCLE“ (ПОНЯТИЕТО ЗА ВЕК)
ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ЖУРНАЛИСТИКА**

Елена Гетова

Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**NOTION DE SIÈCLE (THE NOTION OF CENTURY)
IN REVIVAL PERIOD JOURNALISM**

Elena Getova

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The paper presents the development of the notion of *century* in one of saliently marked press publications during the Revival period – the newspaper “Century” under the editorship of Marko Balabanov. In parallel, the text traces the conceptual search for and shaping of the notion in the French press at the time. The examples offered and the ensuing correspondences suggest a range of possible direct and indirect influences between the Bulgarian Revival period press and the French periodical press.

Key words: Bulgarian revival, Revival period press, newspaper “Century”, Marko Balabanov, French periodicals

Понятието за „век“ е твърде предизвикателно като изследователско поле. То се оказва в ползрението на учени от последните десетилетия на XX век и се проблематизира в разнообразие от изследователски цели и методологии. В публикуваната книга на Тони Джъд и Тимоти Снайдръ „Да мислиш дваисети век“, която излезе на български език в края на 2018 година, се проследява изграждането на понятието за дваисети век от позицията на политическото наследство на този период от човешката история. Оставайки целенасочено вгледани в процесите, определили облика на двадесетото столетие, цитираните изследователи не се отказват да формулират и някои важни тезисни твърдения около представите за предходния XIX век:

Но защо век? Защо да не се откажем от това понятие като удобно клише и да препоредим хронологичните процеси въз основа

на други фактори: икономически нововъведения, политически трансформации или пък културни обрати? Само че подобен подход би бил малко насилен.

Когато споменаваме XIX век, ние знаем за какво говорим именно защото тази епоха демонстрира определен набор от отличителни характеристики – и то много преди края си. Никой не би казал, че „през или около“ 1800 г. светът видимо се е променил. Но към 1860 г. за хората е съвършено ясно какво отличава тяхната епоха от тази на техните предшественици от XVIII век – и тези различия играят роля за тяхното разбиране за времето, в което живеят (Джъд 2018: 453 – 454).

Тези разбирания за „век“ и „деветнайсети век“ са споделени в разговорите между двамата учени, провели се в началото на 2009 г. Седем години преди това, през 2002 година, излиза сборник, издание на Sorbonne Nouvelle, озаглавено „L’Invention du XIX^e siècle. I. Le XIX^e siècle par lui-même. II. Le XIX^e siècle au miroir du XX^e“ (Изобретяването на XIX век. Т. 1. XIX век чрез него самия. Т. 2. XIX век в огледалото на XX). В уводните думи към изданието изследователят Морис Агюлон се посвещава на разискване на подобни на горесцитираните опити да се зададе дефиницията на едно столетие:

Ако искаме да изучаваме миналото, което е твърде продължително, трябва да го разделим на периоди... Един и същи период за едни историци ще се окаже този на апогея на националните държави, за други – този на индустриалния капитализъм, за трети – на буржоазния либерализъм и т.н. Неутралността на понятието за Век може да обедини застъпниците на различни интерпретации и това е по-важното (Агюлон 2002: 9).¹

Нашият XIX век е, между другото, сравнително мирен, с последици от това две презумпции – презумпцията за *продължителност* (от Революцията от края на XVIII век до войната от 1914 – 1918 г.) и презумпцията за *общи характеристики*...

С други думи и твърде обобщено, XIX век вярва в Историята и в Прогреса, XX век (модернизъмът според неговия речник) скъсва с тази наивност... (Агюлон 2002: 10).

Морис Агюлон не просто скъсва с наивността понятието за век да се побере в рамките и в категоричността на една терминологично убедително звучаща формула. Той го интерпретира именно в неговата многоаспектност и многопластовост, без да се доверява на видимос-

¹ Преводът от френски език тук и по-нататък е мой – Е. Г.

тите, на които разчитат историческите наративи за епохата. В проследената публикация на френския учен лексемата **век** се форматира визуално и графически по различен начин, за да отбележи семантичните различия, които се влагат в нея. Така в горепосоченото въведение към сборника се среща употребата на: век, Век, „век“ и *Le Siècle* („Век“).

XIX век е първият, който се самоназовава, от една страна, с думата век, и от друга страна – чрез числото 19. Той остойносттава думата „век“ като период от настоящето, т.е. модерен. Следователно „век“, освен продължителност от сто години и хомогенен период, притежавал и друго – теологическо значение, познато на всички: Век, света такъв, какъвто е, профанния свят, различен от свещения (религиозния), с една дума, достъпната реалност, в която християнинът трябва да се съмнява или от която да се оттегли, но в която нехристиянинът се забавлява. Да обявиш, че обичаш или приемаш Века, означава да си щастлив лаик. *Le Siècle* през XIX век е буржоазен вестник, непоследователно либерален, но специализиран в антиклерикализъм (Агюлон 2002: 10).

Именно поради констатираната множественост на смисловите пластове в понятието за век откриваме основания да се възползваме от цитираната теза, за да изговорим друг вид исторически напластявания в значението на думата – тези, представящи *век* като проблематика в българската възрожденска журналистика. И така, как изглеждат представите за век и понятията за *век* и за *деветнайсети век* във възрожденската преса?

В началото са очевидните преки заимствания и имплицитни влияния, които откриваме във видимата зона на форматиране на облика на изданията. Още при прегледа на заглавията на възрожденската журналистическа периодика – вестниците „Век“ и продължението му „XIX век“, чийто редактор е Марко Балабанов – констатираме, че директно се заемат и превеждат на български език заглавията на френските популярни едноименни издания – *Le Siècle* и *Le XIX^e siècle*. Причините за този журналистически избор на възрожденския публицист са обясними исторически. Може да се каже, че именно 70-те години на XIX век са оня период в развитието на българската публицистична среда, в който се поражда необходимостта от осмисляне и концептуализиране на настоящето. В изданията на Марко Балабанов тази необходимост се осъзнава и артикулира както като философски, така и в частност като социологически проблем. Това заключение отбелязва и Михаил Бъчваров в изследването си върху развоя на социо-

логическите възгледи на Марко Балабанов (Бъчваров 1986: 13). Ориентацията на самия Марко Балабанов към подобна тематична зона в журналистиката на Възраждането е и личносно предопределена. След като завършва известното богословско училище на остров Халки, той става студент по право в Сорбоната през 1863 година. След дипломирането си в юридическия факултет в престижното висше училище в Париж той продължава образованието си в Хайделбергския университет. Престоят му във Франция и Германия е до 1870 година, когато се установява да живее и развива политическата и журналистическата си дейност в Цариград (Бъчваров 1986: 8 – 9). Започнал като главен редактор на списание „Читалище“, след това той основава своя собствен вестник с показателното име „Век“.

Вестник „Век“ отбелязва началото си от 12 януари 1874 година и успява да просъществува на журналистическия хоризонт до 10 януари 1876 година, когато е спрял от правителствената цензура. Само месец след това, на 14 февруари 1876 година, притежателят на вестника Марко Балабанов подновява издаването му с променено заглавие – „XIX^{ий} век“, но запазвайки същата номерация. Най-важните нововъведения в облика на продължението на популярното издание са отразени в значима публикация, която се откроява на фона на иначе последователния и предсказуем в тематичните си предпочитания цариградски вестник. На заглавната му страница се появява програмна статия с красноречивото назоваване, което повтаря дословно заглавието на „новия“ вестник – „XIX век“. В тази статия Марко Балабанов разяснява причините, поради които е бил принуден от ред обстоятелства и от официалната цензура да прекрати издаването на „Век“ и да го преименува. Статията обаче отвъд този обяснителен характер има друга, много по-важна концептуална за изданието мисия.

Тя представлява в синтезиран журналистически формат философските възгледи на публициста върху облика на новия за него и неговото време деветнайсети век. И той избира да постигне в слово този облик, като назове неговите емблеми. Така *векът* и онова, което според М. Балабанов трябва да се разбира под това понятие, се свеждат до списък от очевидни и ясно разпознаваеми зони на проявленията на характеристиките на столетието.

Споменавайки емблеми (в това изброяване се включват и зоните на проявления) на столетието, би било изключително ценно да внесем едно уточнение, което разширява полето на дискусияния характер на позициите по темата:

...промените на векове и хилядолетия, условната им номерация, присъща само на една част от света, основана на несигурна отпавна точка и т.н., това е (означава) да пропиляваш емоционалната енергия на хората, като ги караш да се вълнуват по-скоро от смяната на знака, отколкото от смяната на реалности, които наистина разтърсват (Агюлон 2002: 9).

Цитираните словесни жестове на моделиране на деветнадесетото столетие, направени от Морис Агюлон, подпомагат да се очертае една изследователска политика, за която XIX век се назовава, обяснява и „визуализира“ чрез конкретиката на емблемите на столетието, като в същото време тези емблеми се оказват доста дискуссионни. И това е видимо както в позициите на преценяващото от дистанцията на времето следващо „наблюдаващо“ столетие, така и сред разнообразието от самооценки, които си правят поданиците на деветнадесетия век.

Каква представа за резултатите от това продуктивно „актуално“ дискутиране по въпроса за характера на столетието предлагат публикациите във възрожденската преса от 70-те години на XIX век?

Вече споменахме, че Марко Балабанов е френски възпитаник и поради дългия си престой в Париж той безспорно познава приоритетите на френската преса от времето на 60-те и 70-те години. Изследователи на живота му твърдят, че в личната му библиотека е открито пълното издание на френското списание „Revue du monde“, за което възрожденският журналист бил абониран в продължение на 30 години (Константинова 2000: 231), както и десетки издания на няколко чужди езика. Още едно важно обстоятелство свидетелства за запознатостта на българския политик със състоянието и приоритетите на европейската и в частност на френската журналистика. По време на известната историческа мисия за оповестяване на последиците за българското население в рамките на Османската империя от Априлското въстание – мисия, осъществена от Драган Цанков и Марко Балабанов през есента на 1876 година в столиците на европейските държави, възрожденският журналист се обръща за съдействие и към издателите на популярните тогава вестници, излизащи в Париж – „Journal des Débats“, „Le Temps“, „La Liberté“. В мемоарния си текст „Страница от политическото ни възраждане“ Балабанов споменава и личното си познанство с водещ френски журналист и неговите позиции по Източния въпрос (Балабанов 1904: 143; Балабанов 2013: 139).

С тези факти би могло да се обясни отчасти обстоятелството, че в журналистическото тематизиране на емблематиката на XIX век откри-

ваме влиянието на френските издания от средата и края на същия век. В същото време трябва да подчертаем, че програмната статия във „Век“ на Марко Балабанов поставя акцент върху акционното поле на актуалната европейска журналистика – това е въпросът за модернизацията на обществото, за която се разчита изключително приоритетно на журналистиката. Това е журналистика, която извежда на преден план позиции за динамичните промени в настъпилото историческо време – столетие на научни открития и на революции. За френския възпитаник категоричен критерий за действителното развитие на едно общество е свободата на печата. Това е и причината на страниците на „Век“ да си дадат среща множество либерални тези върху програмите за реформи в Османската империя (вж. Константинова 2000: 232).

Въпреки посочените факти от тематичните приоритети на Марко-Балабановия вестник остава въпросът за това защо българският журналист решава да превърне в тема разтърсващите събития (можем да ги наречем и емблеми), които превръщат деветнадесети век в *епоха*, едва в новото (т.е. продължението на в. „Век“) издание от февруари 1876 година. И още – защо именно тогава европейските журналистически приоритети са привнесени и в полето на българската възрожденска преса. В предходните поредици от публикации, дело на М. Балабанов, съществуват тематично ориентирани статии. Те засягат факти и ситуации от динамиката на новата епоха, но никъде не я назовават или описват чрез един-единствен концептуално завършен журналистически материал.

Същата особеност бихме могли да отбележим и за едноименните френски издания. Макар и различни като начало на издаване, като политически програми и като издателски стратегии, и двата вестника („*Le Siècle*“ и „*Le XIX^e siècle*“) като че ли отлагат да се определят само с еднозначното понятие за век и деветнайсети век. Те разчитат по-скоро, че това, което представят като новости, ще послужи като илюстративен материал към избраните заглавия, без обаче да се налага да ги употребяват и обясняват като емблеми за епохата. Ето няколко щриха от облика на френските вестници:

Le Siècle, с подзаглавие Вестник политически, литературен и за социална икономика, е френски ежедневник, който започва да се издава в Париж от 1 юли 1836 до 28 юни 1932 година. Ориентацията му е към подкрепа на конституционната монархия. От своята поява нататък постепенно увеличава аудиторията си до момент, в който надвишава тази на *La Presse* на Емил дьо Жирарден. През 1848 година той става републикански вестник. Най-успешният му период е по

време на Втората империя, после губи много от абонатите си по време на Третата република (Льо Сиекл 1836 (2018)).

За известността на „*Le Siècle*“ се цитира често следният анекдот:

Разказаха ми, че при започване на последната война Гарибалди, влизайки в не знам кой град, бил поздравен с възгласите на тълпата, идващи от всички страни: „Това е човекът на века“. Френски кореспондент, който се намирал там по това време, разбрал неправилно вика на народа, той си представил, че хората крещели с ентузиазъм, виждайки Гарибалди: „Това е абонат на „*Век*“, и той изпратил в Париж това свидетелство за невероятната популярност на големия вестник. Той обаче се излъгал само наполовина. Човекът на века и абонатът на „*Век*“ са един и същ персонаж – който не чете и не уважава вестник „*Век*“, не е никак човек от своя век. Lucien-Anatole Prévost-Paradol, *Journal des débats*, 27 mai 1860 (Беле 1967: 327).

Ако оставим настрана ефектното в този епизод, ще станат ясни някои телеологически проблеми, които поставя деветнадесетото столетие в контекста на своето време. Френският журналист, станал неволен зрител на възхвалата на Гарибалди, не просто е сгрешил в езика, той не е бил достатъчно подготвен да разпознае формулата „човек на века“. За него „*Век*“ е „*Le Siècle*“ – вестникът, а не времевият отрязък, не е епохата. На подобна констатация на еволюция в понятията попадаме в посочения цитат от интродукцията към френския сборник, посветен на изследването на деветнадесети век. Сигурно е случайно съвпадение, но тук виждаме и годината на публикуване на този журналистически „гаф“ – това е публикация в „*Journal des Débats*“ от **1860 година** – същата, която е обявена и от американския философ за повратна в осъзнаването на принадлежността към историческата епоха в съзнанието на нейните „поданици“. И това е същият вестник, чийто представител Марко Балабанов познава от студентските си години в Париж.

Във Франция тридесетина години по-късно започва да се публикува и вестник *Le XIX^e siècle*.

Le XIX^e siècle (между 1871 и 1921 г.). *Le XIX^e siècle* е вестник, основан в Париж на 17 ноември 1871 година от Гюстав Шадьой. Продавал се и за 5 сантима за 4 страници. Ориентацията му е републиканска и антиклерикална, поради своята сериозност е харесван от интелектуалците университетски преподаватели (Льо Дизньовием сиекл 1871 (2018)).

Твърде вероятно е двата френски вестника силно да са повлияли върху концепциите на възрожденския журналист, тъй като очевидно се издават преди появата на българския „Век“, а и защото редица тематични зони, присъщи на европейската журналистика, се оказват в обсега на интереси и интерпретации и от страна на българския издател в Цариград.

И така, ако се върнем на споменатата по-горе програмна уводна статия, маркираща промяната в заглавието от „Век“ на „XIX^{ти} век“, ще констатираме, че авторът изброява важни черти от общата актуална за онова време журналистическа визия за деветнадесетото столетие:

При неволната си почивка в триседмично разстояние листът ни придоби едно прилагателно имя, което означава определена епоха. Помислихме, че няколко думи за тази епоха не ще да ся излишни.

Деветнадесетият век, в който сме се родили, в който живеем, се движим и се развиваме, не се лишава от похвалители, по малко или по много възхитени от епохата, в която Божият Промисъл ги е удостоил да дойдат да минат през широкия и често развълнувания океан на този живот...

Похвалява ся деветнадесетият век най-паче за развитието на естествените науки и за приспособлението им в практичния живот. Похвалява ся, че в него електризмът и парата направили са чудеса. Похвалява ся, че механиката ся развила до такава степен, щото числото на невъзможните неща в природата да ся намали значително. Похвалява ся, че той ся отличавал за свободололюбивите стремления на съвременните поколения. Похвалява ся, че народите напредновали, че правителствата били принудени да отстъпват пред пороя на съвременните свободололюбиви идеи, че човеколюбивите чувства замествали от ден на ден повече жестокосърдните и безчеловечните.

Самото начало на настоящия век ся отвори посред кръвопролитни борби навсякъде почти в западна Европа. Като вълни в разиграния от буйни ветрове океан, бойове ся обявиха подир други бойове, революции избухнаха подир други революции и кръвопролитното поле ся пренасяше, тъй да кажем, от място на място. Най-образованите народи представиха най-ужасното зрелище на светът! (Балабанов 1876: 1).

Дали цитираните емблеми на XIX век не са просто обобщаващо заключение към водещите публикации във възрожденската преса, чиито представителни позиции отбелязваме в „двата „Век“-а на Марко Балабанов“ (Боршуков 2003: 264)? Едва ли е изненада видимото сходство между изброяването на тези емблематични черти на столетието и

написаното от френския учен Стефан Мишо, в което може би се пропуска нещо, но в крайна сметка се постига същото важно обобщение:

Областите, които включва XIX век, са – от науките за Земята и за живота до развитието на антропологията и зоологията, минавайки през завещаното върху водещите първи страници на нашите вестници (революциите, колониализма и неговите последици, великите интелектуални, научни и индустриални открития)... (Мишо 2002: 7).

И двете обобщения обаче поставят съществени въпроси за осъзнаването на понятието **век** в различните епохи и в разнопосочните, присъщи им езикови практики.

ЛИТЕРАТУРА

Агюлон 2002: Agulhon, M. *Ouverture. // L'Invention du XIX^e siècle. II. Le XIX^e siècle au miroir du XX^e*. Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, 2002, 9 – 10.

Балабанов 1876: Балабанов, М. XIX век. [Balabanov, M. XIX vek.] // *XIX^{вii} век*. III, № 7. Цариград, 14. II. 1876.

Балабанов 1904: Балабанов, М. *Страница от политическото ни възрождане*. [Balabanov, M. Stranitsa ot politicheskoto ni vazrazhdane.] София: Придворна печатница „Братя Прошекови“, 1904.

Балабанов 2013: Балабанов, М. *Страница от политическото ни възрождане* (Фототипно издание). [Balabanov, M. Stranitsa ot politicheskoto ni vazrazhdane.] София: Издателство „Стефан Добрев“, 2013.

Беле 1967: Bellet, R. *Presse et journalisme sous le Second Empire*. Paris: A. Colin, coll. « Kiosque », 1967. <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Si%C3%A8cle_\(journal\)#cite_note-25](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Si%C3%A8cle_(journal)#cite_note-25)> (1.11.2018).

Боршуков 2003: Боршуков, Г. *История на българската журналистика. 1844 – 1877. 1878 – 1885*. [Borshukov, G. Istoriya na balgarskata zhurnalistika. 1844 – 1877. 1878 – 1885] Трето издание. София: УИ „Св. Климент Охридски“, Парадокс, 2003.

Бъчваров 1986: Бъчваров, М. *Марко Балабанов. Философски и социологически съчинения*. [Bachvarov, M. Marko Balabanov. Filosofski I sotsiologicheski sachineniya.] Встъпителна студия и съставителство: проф. Михаил Бъчваров. София: Наука и изкуство, 1986.

Джъд 2018: Джъд, Т. (в сътрудничество с Т. Снайдър). *Да мислиш дваисети век*. [Judt, T. (v satrudnichestvo s T. Snyder). Da mislish

dvauseti vek.] Превод от английски: Н. Андреева. София: Колибри, 2018.

Константинова 2000: Константинова, З. *Държавност преди държавата. Свръхфункции на българската възрожденска журналистика.* [Konstantinova, Z. Darzhavnost predi darzhavata. Svrahfunktsii na vazrozhdenskata zhurnalistika.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2000.

Льо Дизньовием сиекл 1871 (2018): „*Le XIX^e siècle*“. <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_XIXe_si%C3%A8cle_\(journal\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_XIXe_si%C3%A8cle_(journal))> (1.11.2018).

Льо Сиекл 1836 (2018): „*Le Siècle*“, *Journal politique, littéraire et d'économie sociale* <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Si%C3%A8cle_\(journal\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Si%C3%A8cle_(journal))> (1.11.2018).

Мишо 2002: Michaud, S. Avant-propos. // *L'Invention du XIX^e siècle. II. Le XIX^e siècle au miroir du XX^e.* Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, 2002.

УНИЛАТА МАРСИЛЕЗА

Иван Русков

Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

THE GLOOMY MARSEILLAISE

Ivan Ruskov

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The article analyses a case presented in the “Notes on The Bulgarian Uprisings” by Zahari Stoyanov. After the defeat of the April Uprising in 1876 the Bulgarian revolutionary Todor Kableshkov sings the Marseillaise in a Turkish prison. Kableshkov improvises the French text of the song to inform a friend so that the Turks wouldn’t notice it. The case is reviewed from three perspectives: first, it searches an answer to the question: Why is the Marseillaise called a gloomy song; secondly, it displays a kind of double coding allowing the French march to be regarded in the same way as the Bulgarian march “The Proud Nikephorus Wanted”, which unifies the people; thirdly, it shows how in the “Notes on the Bulgarian Uprisings” by Zahari Stoyanov certain songs are connected to different phases of the development of the Bulgarians as a nation.

Key words: Marseillaise, prison, song, improvisation, double coding, Zahari Stoyanov, Todor Kableshkov, “Notes on the Bulgarian Uprisings”

Статията, част от цялостно изследване за песента и пеенето в тритомника „Записки по българските въстания“ на З. Стоянов, се спира на случая, представен в том трети и превърнал се в базисно знание за нейния сюжет: Тодор Кableшков пее Марсилезата в Парцала, най-лошото отделение на затвора в Ловеч. Този случай се разглежда в три взаимосвързани перспективи: първо, търси се отговор на въпроса защо Марсилезата е наречена „унила песен“; второ, разкрива се вид двойно кодиране, позволяващо френският марш да се приема за съзачен с български марш; трето, показва се, че дадени песни в „Запис-

ките“ представят различни етапи от осъзнаването на българите като народ през XIX век.

Каблешков импровизира при пеенето си така, че сякаш възпроизвежда (вариант на) прочутия френски марш, който, доколкото познаваме като мелодия и текст, никак не е унил – това определение е парадоксално, то сякаш е вид оксиморон. За края на изпълнението му обаче разказвачът използва израза „той свърши своята унила песен“ (Стоянов 2009 III: 58)¹ и акцентира върху възхищението на публиката („*Ашколсун бе, Телеграф!* Ти си знаял и да пееш?“, курсив – З. Ст.), състояща се най-вече от неграмотни мюсюлмани, криминални престъпници – турци, цигани, помаци. Някои от помаците говорят и разбират донякъде битовия, но не и определени ракурси на книжовния български език от 70-те години на XIX век.² Поради забележката на един помак, че гласът на певица е „макамлия“ (мелодичен), но думите не се разбират, Каблешков предава думите на песента. Уточнението – „песента е френска, на Наполеона, който заедно със султан Меджида разби московецът в Севастопол“, е изградено съобразно хоризонта на очакване на аудиторията в Парцала. Интересите на публиката в Парцала са напълно удовлетворени едва когато певицът с мелодичния глас дава положителен отговор на въпрос на турчин, питащ го дали Наполеон е същият, който, за да спечели приятелството на падишаха, му е дал дъщеря си за жена. Квазиисторическият сюжет с женитбата слага край на разговора. Невидимо за турците остава намигването на Каблешков, видяно само от З. Стоянов, единствения, който е разбрал и какво пее песента, и какви истории сътворява въображението на Каблешков.³ Остава и ние като читатели да повярваме на разказа за станалото в затвора.

¹ Нататък препращам към това издание, като в скоба с римски цифри указвам тома, а с арабски – страницата. Всички подчертавания с права линия са мои – И. Р.

² През следващите дни Каблешков често кани З. Стоянов да отиде при него, за да си поговорят. Помаците ги заобикалят, за да разберат какво си казват, но „новият писмен български език“ не е достъпен за тях (III: 63).

³ Поначало в затворите в присъствието на турци се говори на турски език от всички. З. Стоянов въз/произвежда разговорите на български език. В разказа му тече комплексен превод от език на език и от ниво на познание и разбиране към друго. Предвид етнорелигиозните противоборства през епохата, турците, циганите и помаците са изключени от идеологическия речник и формите за еманципация на българите през Възраждането, поради което не познават и революционните песни от това време. Затова и Вазов в главата „Представлението“ на „Под игото“ си позволява да включи Каблешков (който още не бил станал апостол) не просто като образован зрител, ръкопляскащ на определени места, но впослед-

Според разказа гласът на българите в Парцала е по-долу и от гласа на циганите конекрадци, които били най-много сред затворниците. На З. Стоянов (Джендо) като новодошъл в затвора не се позволява да говори (III, 57). Забраната важи, докато новият комита не бъде разпитан, след това го заключват в общ синджир с Каблешков и Найдено Стоянов, доведени в Ловеч няколко дни по-рано. Но разпитът предстои, затова при пристигането (на 24 май 1876 г.) Каблешковото пеене служи за заобикаляне на забраната: „Посред разбойническите викове, песни и псувни на затворниците турци и цигани, от които ехтеше целият затвор, издигна са и слабият глас на Каблешкова“ (III, 58). Пеейки, той съобщава за смъртта на Волов и дава указания на З. Стоянов как да се държи при разпитите. Това всъщност е (част от) съдържанието на Марсилезата в импровизацията на Каблешков.

Изразите *слаб глас* и *унила песен* рамкират разказа за пеенето, в което френският език е ключът за разбирането между комитите. „Сиромаси турци! Где да бяхме руски, френски или други бунтовници? И дяволът да ни беше посредник, пак не можахме са подуши“ (III, 58). За разлика от други свои текстове и от други места в „Записките“ този път пишещият не разгръща сарказма си, а споменава, че двамата с Каблешков са удовлетворени от обяснението и тъй като става време за сън (наближава полунощ), всички изпълняват нареждането на стражата да лягат.

Историята на текста на Марсилезата и нейното функциониране в един или друг период от време във Франция трудно ще позволи да преценим що-годе сигурно било съдържанието, било мелодията, с които тя е била позната на определени среди у нас. Изглежда, трябва да приемем, че в своята импровизация Каблешков, от една страна, оперира и с фрази, идентифициращи текста, а от друга, нагажда мелодията към думите, даващи необходимата информация на З. Стоянов. Така

ван от никого в това начинание, а и като разпален патриот, който запява Чинтуловата песен „Къде си, вярна ти любов народна“, чийто „мъжествен мотив“, както пише Вазов, излиза извън сцената и залата и се пръска в нощта. Песента, която цепи въздуха, разпаля и опиянява сърцата, е предтеча и заедно с това част от онази експанзия на революционния дух, която се тематизира в „Пиянството на един народ“. Беят, обяснимо, не разбира нито за какво пее песента, нито какво става при това небивало трансформиране на сцената с многострадалната Геновева в сцена от революционния проект на българите. В ролята си на преводач Дамянчо Григорът скалъпява любовна история в духа на разиграното в пиесата за Геновева и така прави бея щастлив от победата на любовта. Каблешков – в ролята на изпълнител и преводач в затвора – прави щастливи мюсюлманите заради възпяваната победа на техния султан.

някак успява да премахне или да тушира призивността и мажорността в музиката и в текста на марша. Бихме могли дори да кажем, че песента е унила не защото *е* или *не е* изпълнена като марш, а защото съдържанието ѝ (участта на Волов) е тъжно. Дали пък на това място да не намигнем на обяснението си подобно на Каблешков, когато потвърждава сродяването на Наполеон със султан Меджид? Опитът „да проверим“ по безусловен начин дали песента е била Марсилезата, е несъстоятелен, както е несъстоятелна „проверката“ ни дали в мрака на Парцала Джендо би могъл да види намигването на Каблешков, а преди това да познае, че това е самия той, след като никога по-рано не го е виждал (III, 54), макар че някакъв помак услужливо насочва единствената лампа към стената, до която са комитите „от даскалите“: „Двама души, две бледни гологлави фигури, с почернели и измъчени лица [...] внимателно остремиха погледите си към мене, когато по втора покана на затворниците станах на крака, за да ги видя по-добре“. Следват две безглаголни изречения: „Единът от тие последни нещастници, момак на 25 – 27 години, без брада, с твърде малки мустаки, с бледно изнурено лице, очи светли, които стреляха решителност и буйност. Мен поне така са стори на слабата светлина, която едвам досягаше лицето му. Другарът му, човек по-възрастен, на 40 – 45 години, с твърде дълга като смола брада, още по-изнурен, но с поглед отчаян и мрачен“ (III, 53 – 54). Ново изречение представя героичната рамка в живота на първия от видените – от изгърмяването на първата пушка на Тракийското въстание до пицова в габровската заптийска стая, с който се самоубива. В друго изречение се дава името му – Тодор Каблешков, когото разказвачът познавал до момента по делата му, но го виждал за пръв път в затвора (III, 54), докато с даскал Найден Стоянов се познавали „много добре още от събранието на *Оборище*“ (III, 55). За разлика от пеенето и виждането посред нощ в Оборище (I, 302 – 303), в което се преплитат явни и скрити цитати от песни на Ботев и Стамболов, пеенето и виждането посред нощ в Парцала е пресъздадено с кръстосване на синхронна и ретроспективна гледна точка, изграждащи образа на магнетичното присъствие на човека, дал началото на Априлското въстание. Лампата на свещенописа разкрива и вижда отвъд светлината на коя да е „ламбица“ в този или онзи затвор. Тя вае ореола на стрелящите решителност и буйност очи не според пряката перспектива на възприемания във времето и мястото на срещата, а откъм съкровения спомен за него, извикан в акта на писане, откъм лоното на откровението, ако си позволим тази аналогия със Светото писание, в българската книга на книгите и нейния безпрекословен съд.

Не ще е излишно да надникнем към описаната сцена в Парцала през по-общата картина, откъм която пишещият пресъздава пеенето:

1. В пет от бележките си към „Ловченският затвор“ (III, 71, 72, 80, 93, 94) З. Стоянов експлицира времето, в което пише текста за Парцала. В първата препраща към т. II от „Записките“, издаден през 1887 г., за да припомни, че Каблешков е дал начало на въстанието, във втората – към случай от 1888 г., когато един повикан в съда българин изумява всички с обясненията си защо точно когато щели да го колят, предложил на мъчителя си яре вместо овен, а в останалите три авторът ни препраща към биографията си за Ботев, за да узнаем от нея повече за някои четници. В една от препратките към биографията уточнява (III, 80), че шапката и забодените уши на нея, докарани в конака в Ловеч, „позеленели и разложени от жегата“ (III, 79), са били на Войновски; следващата разкрива, че набитата на кол глава е на Ботевия четник Стоян от Ловеч (III, 93), а в последната сочи кой българин е предал Обретенков и другарите му (III, 94).

2. От тези бележки е ясно, че частта за Парцала се пише през 1888 и/или през 1889 г., тъй като и случаят с дядо Бено в съда, и биографията за Ботев са факти от 1888-а. Следователно, когато пише за Ловченския затвор и за Каблешковото поведение в него, З. Стоянов повече или по-малко живее, ако не с мисълта за предстоящото свое пътуване до Париж, което действително се осъществява и където той умира, то поне с мисълта за задаващото се през 1889 г. честване на 100-годишнината на Френската революция, отбелязано с тържества. В контекста на казаното е видно, че с името „Марсилезата“, споменато по повод на пеещия в Парцала българин, се бележи паметно поведение. То действа като символ във верига от схващания, езици и символи, представящи идеята или борбата за свобода, пътищата и цената, платима за нейното постигане. Заедно с това в текста на книгата не се изпуска мракобесното опериране с идеята за свободата и с нейната цена от samozабравили се монарси, които и дявола не пускат за посредник в общуването между затворени бунтовници в Русия, Франция⁴ и пр. Затова в Парцала трябва да се пее Марсилезата и да се схване напълно пятото в уж френската песен „на Наполеона“, както и да се види намигащото око на Каблешков – знак за силата на импровизаци-

⁴ Вж. иронията и сарказма на З. Стоянов и в биографията му за Ботев (Стоянов 1983 ХБ: 385), където Наполеон III, Людовик, Александър II и султан Абдул Азиз са приравнени в тяхната „позорна роля“. Биографията и том трети имат пресечни точки както в по-общи разсъждения, така и заради четниците на Ботев, част от които се озовават в Парцала.

ята, но и за манипулативната сила на словото: и като подсказващо пътя за нечие спасение, и като заслепление – всичко опира до изведение от разказвача акцент върху ролите на „певец“, „публика“ и „специален слушател“ всред нея (Джендо). Но за да бъде възможна тази многосъставна връзка на доверие и „доверие“, З. Стоянов настоява, че е имало изградена и поддържана съобщност между разказвач на истории и слушаща го в захлас публика: „Много пъти, вечер, около нашият синджир са натискаше пъстра навалица, да слуша какво ще да разказва *Телеграфът*. Тук не липсуваше и горделивият турски бабаитин, легнал по очите си или са изкеврил на една страна с опулени очи срещу разказвачът; пехливанинът помак с нарочно отворени гърди, покрити с дебело руно косми и с подпършени ръкаве, готов на сяка минута да плесни ръце за борба; дивият и отчаян черкезин, че не е свободен в такова благоприятно за *яма* [плячка – И. Р.] време; най-после веселият циганин, който не престава да си дръгне разчорлената нечиста глава. Даже и малката ламбица, монопол само на бабаитите, са преместяше отпред Каблешкова, да бъде по-добре чуто и видено“ (III, 65, курсив – З. Ст.) От това чуто и видено в Парцала до онова видено и чуто от слепия дядо Йоцо на Вазов се простира нишката на разказването за проломите в българската историческа участ.

За което немалка роля играе писането. Свикнали да възприемаме Марсилезата и като пряко име на песен (марш, химн), и като символ на борбата за свобода било в историята на Франция, било в пообщ план и смисъл – за отхвърлящото определени властови лостове и привилегии човечество, днес я изписваме с главна буква във всички тези случаи. При З. Стоянов обаче не е така, когато представя изпълнението на Каблешков: „Той запя марсилиезата, но вместо нейните думи, каза следующото, пак на френски“ – четем в първото издание на том трети (Стоянов 1892: 82). Изписването е с малка буква. Името не се среща никъде другаде в „Записките“, за да направим някакви по сигурни наблюдения и изводи. Накратко, не можем да смятаме изписването с малка буква за маркирано. По-очевидно колебанията в писането изпъкват при името „телеграф“, прозвище, дадено на Каблешков от турците, загдето е работил като телеграфист в Хиршовата железница в станцията на Белово. Два пъти в сцената с песента (но единият от тях е в началото на изречението) се изписва *Телеграфът* (с главна буква) и два пъти *телеграфът* (вкл. при възхищението: *Ашколсун бе, телеграф*, с. 83 от първото издание). Нататък в текста от 1892 г. редуването продължава: *телеграфът* (с. 94), *Телеграфът* (с. 101). По сходен начин се изписва – ту с голяма, ту с малка буква – и името Пар-

цал/а. Извън липсата на придържане към някаква строга норма в правописа на тома (такава норма няма, това със сигурност сме установили), в този случай – и то тъкмо защото става въпрос за състава и за познанията на членовете на „академията“ в Парцала и как те възприемат Каблешков, – буквалното и преносното значение в името *Телеграфа* преливат едно в друго. Каблешков е център на чутото и видяното и в центъра от гледни точки на множеството, искащо да чуе и види центъра, приемащ-предаващ истории, посредник между езици и култури, между виждано и невидано. Той прави „марсилиезата“ на разказването, при това – нека си дадем сметка тъкмо заради състава на слушателите – разказва на турски език. Иначе казано, в контекста на „Записките“ *речта Оборище* (вж. Русков 2017: 14 – 67) намира своя контрапункт в *речта Парцала*. Каблешков е монополистът на тази реч, а бабаитите са монополисти на „ламбицата“, с която обаче не само се пощят и бранят от едрите като боб дървеници (III, 59), а осветяват лицето на говорещия: „А Каблешков с дебела и ръждясала халка на вратът, с два синджира, спуснати по слабините му и болните му гърди, които, зети изцяло, повече тежаха от неговото същество, разказва различни масали и фантастически приключения, с възточно съдържание“ (III, 65). Каблешков „пее“ на децата на „възтока“ една удивителна марсилеза на свободата, която още не могат да възприемат, въпреки че разказва на турски език, че нито хилядото гроша заплата, нито тристата говеда на баща му (III, 65) са го спрели да стане бунтовник. Марсилезата никога не е представяна по-добре. Макамлия глас, чуден човек: „Ако бях един паша, освободил бих тоя българин“ – заключават децата на Парцала (III, 66). Нарича ги деца не друг, а един от своите (вж. III, 96), но в тази кратка статия няма да се спираме на езика на академията в Парцала и вникването ѝ в изкуството да разказваш истории.

Нека сега се опитаме да схванем *съмността*⁵ на работата с пеенето на Марсилезата по друг път, за който ще са ни нужни тъкмо даскали и деца. Ще тръгнем, разбира се, от нещо *видено и чуто*⁶, неслучайно по-горе споменах Вазов и неговия дядо Йоцо, само че няма да

⁵ В нощта с изпълнението на Марсилезата заспалят призори З. Стоянов се събужда с пламнали крака (III, 59) – жертва е на изтезание със запалени „парцали, книги и върви“, привързани за букаите. Горящо парче отхвърква и подпалва спящ черкезин, който не знае „съмността на работата и до разсъмване“ не престава „да псува другарите си по вяра“ (III, 61). Съмността е дума, изразяваща съмнение и просъмване, прояснение.

⁶ Както се нарича Вазовият сборник с разкази, спомени и пътешествия от 1901 г. – „Видено и чуто“.

ни интересува историята през очите на вдетинения старец, а историята през спомена за детството и детските песни на самия Вазов. В прочутия си очерк „Даскалите“ той ни запознава и с даскал Юрдан Ненов от Пазарджик, благодарение на когото славата на Сопот като нова Атина расте. Но съчинителят на песни е друг даскал – Йоаким Груев, с чиито творчески постижения възпитаниците на даскал Юрдан запознават изисканата публика от първенци и чорбаджии. Бидейки строг и сприхав, даскал Юрдан прекалява с наказанията на децата, като една нощ, точно по време на „донанма“ (илюминация) „за някакъв празник на султана“, забравя затворени в училището свои възпитаници, сред които е и бъдещият автор на „Видено и чуто“. Оказва се, че народното ликуване е в чест точно на султан Абдул Меджид, комуто децата посвещават специално представление: „Не смеейки без заповед да си идем, ние решихме да развеселим тъгата на затвора си, като изпълним в същото време верноподаническият си дълг към султана. Събрахме около петдесетина кандила от гробищата, запалихме ги и ги наслагахме по чиновете и прозорците на взаимното училище и докато нашите другари пееха долу на мегдана султановия химн „*Нешири нур Абдул джихан*“, съчинен от Яким Груев, ние заревахме: „Поискал гордий Никифор“, съчинение на същия. Тази песен беше тогава един вид българска марсилеза, тя бе усвоила и гласа на френската⁷ – Чинтуловите бунтовни песни не бяха още излезли...“. Даскал Юрдан пристига тъкмо когато учениците с геройски ръкомахания пеят над запалените в чест на султана гробни кандила повелята: „Сечи, коли! / Отечество да се освободи!“ (Вазов 2001: 367). Каблешков, който е почти набор на Вазов, не само е бил ученик по времето на султан Абдул Меджид, но е учил в родната си Копривщица при даскал Харитон Груев, брат на Йоаким Груев. Струва ни се, че *съмността* на работата е ясна. Може да недоумяваме защо „марсилиезата“ е „унила песен“, да гадаем как по-точно стиховете на песента „Поискал гордий Никифор“ са звучали по „гласа на френската“, но няма никакво съмнение, че Каблешков е пял в Парцала песента, която е пял като дете според пресътворенията на възрожденските даскали: има ли значение дали тази песен се казва „марсилиеза“ или „Поискал гордий Никифор“, след като по същество те са една и съща песен не само по „глас“, но и защото са водили по пътя към Историята децата, запали-

⁷ Не е възможно да разберем как точно е звучала песента и доколко действително е следвала мелодията на Марсилезата. Съществува нотиран запис от много по-късно време, дело на Кауфман, поради което го пренебрегвам. Пропускам и въпроса дали Груев, или Геров е автор на текста.

ли гробните кандила на Империята? Въпросът реторически внушава отговора – не. Но според „Записките“ отговорът, изразен със структурата и идеологията на книгата, е друг – да, има значение.

Опитвам се да покажа това значение в следното кратко заключение:

1. Дали Тодор Каблешков е пял Марсилезата, или е пял песента „Поискал Гордий Никифор“, не е въпрос от формално естество. В контекста на революционния език на Българското възраждане двете песни дори само с това, че са били изпълнявани по една и съща мелодия (могло е да бъдат изпълнявани и така), са на практика две лица на едно и също явление – стремеж към идентичност и свобода, но лица, конотирани и въздействащи по нееднакъв начин за аудиторията. Струва ми се, че срещаме вид двойно кодиране – само попросветената част от българите е била наясно с текста на Марсилезата и е можела да схване смисъла, независимо как се възпроизвежда като мелодия и стихове. Съответно – както подсказва Вазов, някои българи са знаели, че песента за Никифор е пята по мелодията на Марсилезата.⁸ Какво и как става с пеенето, разяснението за песента и възприемането на изпяното и обясненото в Парцала, вече видяхме ведно с нескритото намигване и ирония на пеещия артист, адекватен на хоризонта на очакване на елитарната (избраникът от елита е всъщност един, окован в букаи и без право да говори) и наивната публика. В хода на изминалите години от онова време съвременният читател не би могъл да схване двойното кодиране, тази вписана в разказа на З. Стоянов игра с казано и недоизказано в интертекстуалния репертоар на революционната идеология. Двойното кодиране, ако въобще се съгласим, че в случая има такова, е колкото заложено от З. Стоянов, толкова и плод на нашето отдалечаване от кодовете на епохата.

2. Каблешков не просто е могъл да пее Марсилезата, той по-скоро трябва да пее Марсилезата по две главни причини:

а) Песента „Поискал Гордий Никифор“ е в центъра на концептуалната линия, изведена амбивалентно в предговора на том първи от „Записките“ – за народа и неговата скъсана черга (I, 29). Амбивалентността отпада в ключовите страници от гл. V „Априлското възстание в 1876 година“, в които по-обхватно и аналитично З. Стоянов разглежда генеалогията на въстанието. Говорейки за черковния въпрос (I, 200 – 202), авторът очертава етапност на борбата срещу два врага: „духовни тирани“ и „не духовни тирани“ (гърци и турци). В тези

⁸ Еко говори за три вида читатели по отношение на т. нар. double coding (вж. Еко 2014: 169).

страница 3. Стоянов пише за *народ и народност*, не за *националност* или *национален*. С визията на националното борави реторически, за да очертае определени минуси, странности в чертите на българското общество, но не и когато разгръща разкази и картини за неговата предосвободенска историческа участ. Борбата за независима църква според него извършва радикален преврат в знанието и самопознанието на българския народ: „Черковният въпрос послужи най-напред да съедини българският народ в едно цяло, той тури най-здравата основа на нашата народност, той разбърка на мнозина закоренелите понятия и ги накара да правят разлика между думите: *Българин* и *Християнин*“ (I, 201, курсив – З. Ст.). Съединен народ, най-здрава основа на народността, разграничаване на българин от християнин – това е платформата на себеосъзнаването: „Съ захващането на черковният въпрос ние виждаме, че българската интелигенция почва тук-там да си издава гласът, да размисля за доброто на своята собствена черга“ (I, 201). В тази линия – за захващането и разгръщането на черковната борба, за преоткриването на своята черга – З. Стоянов посочва песента за Никифор, изключителен като въздействие фактор за спояване на народността. Песента е етносъзидателен оператор заради баталния сюжет, възсъздаден от възрожденците. Така средновековни събития и персонажи стават култови и заедно с това действат като идеологическо оръжие, придало на черковния въпрос всенародна измеримост. Създават необходимата времева и оценъчна историческа перспектива, чрез която една народност се легитимира като трайна и значима и се разграничава от друга в рамките на християнската общност. В този обширен контекст за съзидателната дейност по изтъкване на чергата, без която е невъзможно голямото събитие като въстанието от 1876-а, З. Стоянов прибавя четническите действия и успоредно с тях отбелязва замяната на песента за гордия Никифор от „Стани, стани, юнак балканский“ (I, 203), замяна, равнозначна на започване на нов етап с качествена промяна в духовете. Песента „Поискал гордий Никофор“ е двупосочна бленда: към спояването на българската народност, от една страна, и към кълновете на националното самосъзнание, прицелено в идеята за политическа свобода, от друга.

б) Замяната на песента за Никифор от „Стани, стани, юнак балканский“ е последвана от нова замяна: през въстанието от 1875-а и 1876-а доминанта стават песните на Стамболов, най-вече песента „Не щеме ний богатство“. С други думи, в употребата на песните е проследим трансисторически сюжет, съответен на идеологическия код на времето: от песента за някогашната победа, послужила за спояване на

народността в рамките на християнската общност, към конструктите на песните за бъдещата победа, служещи за национално израстване и готовност за борба и саможертва в предстоящото изправяне срещу турците. С Кървавото писмо Каблешков дава началото на въстанието от 1876-а, с което духът на песните добива плът в празника и тържествата на оказалата се илюзия победа. С пеенето на Марсилезата, и то в края на записа за въстанието, се оформя концептуална рамка: интелигентът Каблешков се превръща в парадигматичен израз на паметната личност в новата история, личност, пишеща „кърваво писмо“ и самопроляла кръвта си в името на голямата национална идея. Така става възплъщение на идеологическия мит за водача, повел своя народ към раждането на нацията от духа на саможертвата, без който е невъзможен големият разказ за нацията ни, създаден от перото на З. Стоянов.

3. Песента е унила, но не защото някой пее в странна тоналност Марсилезата („Поискал гордий Никифор“), а защото е песен за величавото сбогуване на осъдения или самоосъдилият се да умре. Каблешков знае какво е решил – това след смъртта му ще узнаят и всички обитатели на Парцала. Но унилата песен срещахме още веднъж в том трети – този път това е песента на осъдените на смърт Годор Кирков и Стефан Пешев, които запяват песента „Сбогом, майко“ в затвора в Севлиево:

Кое сърдце можеше да остане чуждо на тая предсмъртна песен?... Песента бе унила, тя приличаше повечето на плач, на сълзи и на темян, отколкото на песен в пълна смисъл на тая дума. Ние, т. е. нашите синджир, останахме вкаменени, не смеехме да са погледнем един други в лицето, като че ние бяхме виновниците, като че ние щяхме да изпълняваме на другият ден грозната присъда. От една страна, благоговеехме пред священната песен на жертвите, а от друга, са чувствувахме, че като оставаме живи, не сме достойни да споделяме погледите и пъшканията на мъчениците, над главите на които са виждаха вече геройски венци! Страшно изпитание и наказание!

(III, 110)

По-добре от това не може да се каже. Пеенето в затвора те кара да разбереш що за човек си, виждайки величавата сила на пеещия.

ЛИТЕРАТУРА

- Вазов 2001:** Вазов, И. *Пътър свят*. [Vazov, I. Pastar svyat.] Съст. И. Русков. София: Анубис, 2001.
- Еко 2014:** Еко, У. *За литературата*. [Eco, U. Za literaturata.] Превод: М. Панева. София: ИК Бард, 2014.
- Русков 2017:** Русков, И. *Време и запис. Образи на свещеното в новобългарската история*. [Ruskov, I. Vreme i zapis. Obrazi na sveshtenoto v novobalgarskata istoriya.] Пловдив: УИ Паисий Хилендарски, 2017.
- Стоянов 1892:** Стоянов, З. *Записки по българските възстания 1870 – 1876. Том III. Затвори*. [Stoyanov, Z. Zapiski po balgarskite vazstaniya 1870 – 1876. Tom III. Zatvori.] София: Печатница на „Либералний Клуб“, 1892.
- Стоянов 1983 ХБ:** Стоянов, З. Христо Ботйов. Опит за биография. [Stoyanov, Z. Hristo Botyov. Opit za biografiya.] // З. Стоянов. *Събрани съчинения в три тома. Том II. Биографии. Четите в България*. София: БП, 1983, 287 – 591.
- Стоянов 2009:** Стоянов, З. *Записки по българските възстания (Разказ на очевидци) 1870 – 1876 г. Т. I – III*. [Stoyanov, Z. Zapiski po balgarskite vazstaniya (Razkaz na ochevidtsi) 1870 – 1876 g. T. I – III.] Съст. и науч. ред. И. Русков. В. Търново: Фабер, 2009.

**ПЛОВДИВСКИЯТ ПЕРИОД НА ИВАН ВАЗОВ
И ИДЕЯТА ЗА НАЦИОНАЛНО ПРЕДСТАВИТЕЛНИ
ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТЪР**

Николеца Пътова

Институт за литература, Българска академия на науките

**THE PLOVDIV PERIOD OF IVAN VAZOV AND THE IDEA
OF NATIONAL REPRESENTATIVE DRAMA AND THEATER**

Nikoleta Patova

Institute for Literature, Bulgarian Academy of Science

The cultural and social characteristics of the 1880s were defined by the chaos associated with the complex transitioning processes in the country. The national idea is a reunial for this decade. Amongst the principals, whose resilience to initiate methodical strategy of establishing national cultural models, was Ivan Vazov. Besides his professional assignments and duties in Plovdiv, Vazov was investing in institutionalizing the foundations of what now is the National Theater.

The article gives an overview of Vazovs pursuits in the early to mid 80s in various capacities (“Narodnii glas“, “Nauka“, “Zora“); the member of the minicipal council and last, but not least, the prominent playwright.

The first Bulgarian government-subsidized theatrical troupe was founded in 1883 in Plovdiv.

Key words: The Plovdiv period of Ivan Vazov, literary and theatrical criticism, Bulgarian professional theater, national cultural strategy

80-те години на XIX век настъпват с ентузиазма на Възраждането, съчетан с високоемоционален обществено-политически и институционален хаос, винаги предхождащ въвеждането на ред в избора на общностните правила на всяко първосъздаване. Разнопосочност, противоречивост, неустановеност характеризират търсенията във всички житейски планове през десетилетието. Налична е обаче една обединя-

ваща рамка, която успява да удържи, да събере и дори да центрира тези търсения – високата национална идея.

Литературата не остава встрани от посочените процеси. За нея също започва да се мисли през естетическата ѝ стойност и през националната ѝ значимост. Непосредствено след Освобождението се наблюдава изобилие от такива опити, особено в жанровете на поезията и драмата. 80-те години не успяват да преодолеят инерцията на количествените натрупвания, наследена от предходното десетилетие. Но това е времето, в което настойчиво се заявява стремеж към създаване на художествено ценни литературни произведения; отговорно съставени учебници и учебни помагала; периодичен печат с трайно и авторитетно присъствие; професионализирани театър и драматургия. Периодът може да бъде наречен „второ Възраждане“, защото укрепва поставените преди това основи на почти всички културни институции. Належщата задача е да бъде подреден хаосът на новосъздаването. Сред първите, които осъзнават тази необходимост, подхождат аналитично към актуалните творчески стремежи на българските автори и системно и упорито започват да формулират национална културна стратегия, е Иван Вазов.

Вниманието в този текст е насочено към усилията на Вазов за създаване на професионален български театър и на драматургия, която да надскочи възрожденската практика за попълване на репертоар от български драми за трупи от любители театрали. Най-явна тяхна илюстрация са публицистичните и критическите материали на автора, публикувани на страниците на пловдивския периодичен печат от края на 1880 г. до 1885 г., най-вече във в. „Народний глас“.

Вазов успява не само да инициира процеса на създаване на професионален театър в столицата на Източна Румелия, но и да съдейства поне от три посоки на този процес. Назначаването му за депутат в Областното събрание осигурява необходимото административно влияние, за да могат идеите за обществено-културно развитие да намират сравнително бързо своето практическо приложение. Допълнително административно улеснение за работата му е това, че е избран в състава на т.нар. Постоянен комитет, който се попълва от десетима от депутатите, обсъжда и окончателно решава всички административни въпроси, поставяни в Областното събрание. Втората посока на влияние, която е свързана и с по-широко публично оповестяване на мнението на Вазов, осигуряват редовните публикации на театрална тема в редактираните от писателя пловдивски издания. Третата линия на неговата протеатрална активност очертават писателските му усилия.

Първите си драматургични творби – „Руска“ и съчинената в съавторство с К. Величков „Господин Мортагон“, Вазов пише не от творческо вдъхновение, а в подкрепа на идеята за развитие на българския театър. С тази цел през 1882 г. издава и набързо написания в Русе няколко години по-рано фарс „Михалаки чорбаджи“.

За обществения живот от началото на 80-те години е обичайно съчетаването на творческото с институционалното присъствие на идеолозите на българския национален културен проект. Изграждането на културни и образователни институции е задължителен елемент на всяка национална политика. Естествено е най-крупните творчески фигури, най-образованите и най-силно обществено ангажираните сред тях да са тези, които предлагат и определят културната политика. В своя пловдивски период Вазов е в такава позиция, която оползотворява най-ревностно и отговорно.

Веднага след преместването си в Пловдив Вазов се заема с редакторската работа за в. „Народний глас“ (1879 – 1885), където освен по общественно-политически теми активно пише и по въпросите на културата. Втора негова трибуна става сп. „Наука“, издавано по инициатива на Пловдивското научно-книжовно дружество. За негови редактори са избрани Ив. Вазов и К. Величков. Списанието излиза от април 1881 г. до декември 1884 г. и през целия период на съществуването си то е редактирано и фактически оживявано от грижата на Вазов (Цанева 1966: 120 – 128). След спирането на субсидията за сп. „Наука“, от 1885 г., отново в екип, Вазов и Величков организират неговото продължение – сп. „Зора“. Замислено като разширение на книжовния отдел на „Наука“, второто списание вече има характера на периодично издание за литература.

Вестник „Народний глас“ и списанията „Наука“ и „Зора“ стават трите главни трибуни, на които се изявява публицистът и критикът Вазов през своя пловдивски период. Неговите критически текстове илюстрират проблемно-тематичните и идейните движения на българската литература, респективно – на българската драматургия и театър, от началото на 80-те години на XIX в. Публикациите на Ив. Вазов в трите издания документират важни преобразователни процеси във възприемането на литературата и театъра. Позицията на Вазов, изразена в тях, илюстрира едновременно промените в художественото съзнание на българския творчески елит непосредствено след Освобождението и разбирането за националната значимост на театралното изкуство. Директно влияние върху организацията на театралния живот в Пловдив имат публицистичните материали на Вазов във в. „Народний глас“, който е мяс-

тото за неговата оперативна критика. За „Наука“ писателят пише литературни рецензии. Там излизат и две драми – „Старозагорченката“ от П. Р. Славейков и „Виченцо и Анжелина“ от К. Величков. В шестте броя на „Зора“ намират място проза, поезия и прецизно подбрани литературни статии. Макар и да не коментират целенасочено българската драматургия, списанията дават представа за литературните процеси в цялост, които косвено засягат и драмата.

С откритата във в. „Народний глас“ рубрика „Книжевен дял“ Вазов поставя на вниманието на читателите въпроса за „вървежа на новата ни, младенческа още литература“, който покрай „многого жизнени въпроси“ пред „отечеството ни“ се подминава, така че литературата „е оставена в пълно забвение, никакъв подтик не намира, никого току-речи не интересува и всяко едно ново явление в нея, било лошо или добро, минава невидяно и се забравя...“ (Вазов 1979: 21).

С рецензиите в „Книжевен дял“ Вазов акцентира върху проблеми на литературата, които разгръща в посока към театъра и драмата, и задълбочава разискването, търсейки обществения ефект на културните инициативи. Така въпросът за създаването и развиването на български театър става една от постоянните теми на публицистиката от пловдивския период на писателя.

В началото на 80-те години критическото мислене върху литературните и въобще върху културните процеси сред българите, макар и да не се отличава значително, все пак изпреварва по зрялост самите произведения. Особено явна е липсата на развитие при драматургията и Вазов последователно я подчертава. За разлика от драмите създаването на поезия и проза не прекъсва в годините на политически промени. В първите години след Освобождението българската драматургия се представя от издавани за първи път или преиздавани драми от предходното десетилетие или от пиесите на особено продуктивния драмописец Тодор х. Станчев.

Още с първите си статии с множество емоционални аргументи Вазов коментира състоянието на съвременната му литература, поставяйки я в контекста на процесите, които я формират в предосвободенските десетилетия и в съпоставка с настоящето. Например издаването през 1880 г. на драмата „Илю войвода“ от Н. Живков според Вазовата преценка е изостанал с 10 – 15 години от времето си литературен факт. Защото, обяснява авторът, ако преди Освобождението на драмата „у нас“ се е гледало не като на художествено произведение, а като на „лесно и практично средство да се подежда въз умът и чувствата на по-голяма част от народа ни, чрез излагание събития из ми-

налото и настоящето му да се внуши силна омраза към вековните ни притеснители и следователно воля и въодушевление за борба“, „днес обаче стана преврат и в положението, и в идеите на народът“ (Вазов 1979: 24). През 80-те години драми като „Илю войвода“ единствено илюстрират липсата на „изкуство, граматика и драматизъм“ и с настоящата си поява дават облика „на драматическата литература у нас“. По съчиненията, които се издават сега, „иностраниците съдят за степента на нашето духовно развитие“ (Вазов 1979: 24). В тази забележка Вазов има предвид посочените в „История славянских литератур“ от А. Н. Пипин и В. Д. Спасович произведения на българската литература, сред които фигурира и драмата на Живков.

В следващ брой на вестника излиза рецензия за Т. х. Станчев като драматург. Силата на Вазовото възмущение от издаваните български драматургични съчинения ескалира. В нея критикът изброява над десет заглавия на драми, за които заявява, че дори не счита за необходимо да коментира – свръхпродуктивността на техния автор и заглавията им са достатъчни, за да илюстрират явлението „Станчевщина“, белязано от „печата на бездарността, злокусието, грубостта и наглостта“ (Вазов 1979: 29). Думите във Вазовата рецензия са твърде силни и обиждащи. Но те също носят следи от критическия подход във възрожденската преса, където оценките са крайни, а поднасянето им – емоционално. Зад несдържаното иронизиране във финала на статията се разчитат горчивината и личната съпричастност на Вазов към несъответствието между величието на събитията от най-близкото минало и невъзможността на българските писатели да го опишат художествено адекватно:

„Великите епохи раждали велики хора. С нас не излезе истинна тая аксиома: епохата ни е велика, а ние остахме пигмеи! ...ние имахме нужда от някой Шекспир: господ ни даде Станчева!

(Вазов 1979: 29)

Вазов е сентенциозно ироничен в неприкритото възмущение, с което се изказва за потенциалния български театрален репертоар. Критическите му бележки са написани в призивно-публицистичния дух на драмите, за които се отнасят. Независимо от липсващия художествен анализ авторът много вярно улавя културните процеси, подчиняващи на своя развой и литературния живот. Той настоява, че трябва да бъде преодоляна инерцията от възрожденското писане на драми; че писането трябва да е художествено достойно усилие; че

трябва да бъде насочена много и административна, и творческа енергия за създаване на професионален български театър.

Своите същински театрални обзори поетът започва с информации за гръцките трупи в града, които поставят пиеси на гръцки език. Спектаклите се превръщат в обичайния за времето театрален празник, в който с удоволствие участва и българска публика. От една страна, Вазов приветства тези културни прояви, но ги тълкува като форма на национална демонстрация на гръцкото население в Пловдив. Смята, че адекватният български отговор изисква аналогични прояви. Настоятелно подчертава необходимостта от българска театрална инициатива, защото настоящата ситуация на добросъседско споделяне на чуждото театрално събитие не обслужва националната кауза на българите в Източна Румелия: „пълним с пари касите им и с публика салоните им – пише Вазов, – а нашият театър нека чака!“ (Вазов 1979: 34). Тук националната идея се надгражда над културната инициатива. Заявяването по различни начини на доминиращото национално присъствие на българите в многонационалния Пловдив е от първостепенна важност в този момент. Това би доказало несъстоятелността на геополитическото определяне на Южна България като турска провинция. Първото преброяване на населението на Източна Румелия през 1881 г. показва, че българите са две трети от общия брой на постоянно живеещите в областта (Стоянов 2008: 17). Правилната българска културна политика би трябвало съзнателно да се стреми към подчертаването на този факт. Създаването на български театър, който по своята природа е публично изкуство, по естествен начин би дало гласност на българското присъствие. И Вазов настоятелно го напомня. Уводната статия на в. „Народний глас“ от 24 март 1881 г., чийто автор е писателят, има характера на програма. В нея се посочват елементите, които биха сглобили целостта и стабилността на националния театрален проект. Статията започва призивно-императивно:

На последне време, по повод на театралните представления, дадени на гръцки в градът ни, хвана да се позагатва и из публиката, и в печатът за нуждата да се даде живот и на един български народен театър, въпрос, който досега не беше от никого възбуждан, но с когото вече е време да се позанимае публичното мнение в отечеството ни.

(Вазов 1979: 36)

След като изтъква назрялата необходимост в периодичния печат да се отдели постоянно място на въпроса за създаването на българска народна сцена, Вазов припомня образователния ефект на театралните

представления от древността до настоящето му и въздействието на Войниковия театър през Възраждането. Изграждането на театъра като национална културна институция би имало двупосочен смисъл. От една страна, българската общност ще се сдобие с културен авторитет, който в момента не достига. От друга – ще бъде естествен подтик за развитие на „драматическата литература у нас“. Авторът е убеден, че потребността от театър и потребностите на театъра ще провокират писателските таланти. Връща се отново на темата за българската публика в Пловдив, която поради липсата на български представления посещава гръцките и така финансово и морално поддържа чуждия театър, а нехае за свой. Националното самолюбие на всеки народ би било засегнато от културна ситуация като тази в столицата на Източна Румелия. Това се отнася и за „невнимателен и апатичен към себе народ, какъвто е наший“ (Вазов 1979: 36). Уводната статия на „Народний глас“ уверява, че артистизмът е присъщ на българите и само трябва да пожелаят да го изявят, за да се оживи все още имагинерната българска сцена.

В статията е добавена следващата стъпка от очертаната обществена програма за създаване на български театър. Авторът припомня ролята на държавата за финансовата и за административната поддръжка на всякакъв вид общественополезни заведения. Финалът, както и началото, е призивен – да се чуе в Областното събрание глас, който да предложи приемане на решение за финансова подкрепа на българска трупа.

Хронологията на събитията от следващите месеци показва, че начертаната от Вазов програма постепенно се изпълнява.

Другият авторитетен пловдивски вестник – в. „Марица“, също следи отблизо театралните прояви в града. Отразява чрез дописки от София и тамошните любителски представления. Дори публикува обвиненията на анонимен автор от София срещу безотговорното управление на „привременното настоятелство“ на дружество „Славянска беседа“, което е провалило идеята за постоянна театрална трупа в столицата на Княжеството. По този повод се оформя първата театрална дискусия в следосвобожденската преса (Саев 1997: 51). „Марица“, както и „Народний глас“ стриктно информират за зачестилите от есента на 1881 г. любителски представления в Пловдив.

Статиите на Ив. Вазов са своеобразна хроника на театралния живот в Пловдив. Писателят съобщава за сформираниите в града любителски трупи; не пропуска да оповести всяко представление; коментира качествата на поставените пиеси и актьорските сполуки или

неуспехи. Приветства спектаклите на „Райна княгиня“ от Д. Войников и на „Михалаки чорбаджи“, защото на пловдивска сцена звучи българска реч. След постановката на „Невянка и Светослав“ пише, че тази драма на К. Величков е едно от „малкото добри драматически съчинения в нашата книжнина“ (Вазов 1979: 95). А оценката за играта на актьорите варира между „прекрасно“ и „хубаво“ и „изобщо представлението се извърши доволно сполучливо“ (Вазов 1979: 95). Към края на 1881 г. Вазов с ентузиазъм следи театралните прояви. Обнадежден е от образувалите се вече три любителски трупи в Пловдив и изразява надежда, че ще продължат да дават „патриотически“ и „благородни“ забавления за пловдивското общество.

Към споделения „театрален“ оптимизъм Вазов има повод да добави още радостни новини – този път от Областното събрание, което в края на декември 1881 г. приема бюджет за основаване на театрална българска трупа: „Значи, положи се вече здрава основа на българският народен театър“ (Вазов 1979: 97). Авторът отбелязва и литературните последици от финансирането на театрална трупа – „осигуряваме си разцъфтяването на една драматическа литература у нас“:

Сега, като ще има кой вече да представи човешки една пиеса, то и оние люде, които имат желание и дарование да работят успешно по драматургията, ще се съвземат да напишат нещо добро и свястно, като се не боят, че неспособността и невежеството на едни импровизирани актьори ще опозорят трудът.

По тоя начин ще бъдат погребени всичките Райни княгини, Велеслави, Страшни Крумове и Станчевските бездарности, за да се даде място на истинно драматически произведения у нас.

(Вазов 1979: 97)

Динамичният театрален завършек на 1881 година е само един осъществен етап от начертаната от Вазов програма за изграждане на български национален театър, но все още е далеч от успешното ѝ финализиране. Още през месец януари 1882 г. той публикува статия, в която прави характеристика на театралната ситуация в България и продължава да пише настойчиво за необходимостта от художествена промяна:

„[...] преди петнадесет-двадесет години [...] представянето, например на Райна княгиня, произвеждаше страшен фурор, правеше епоха в духовния живот на населението от оня град, в който се представяше. Неопитните и никога невиждали сцена актьори се представяха на удивлените зрители като някои общеевропейски таланти [...].

Времето обаче, когато нашата публика безусловно се възторгваше от всичко, що ѝ напомняше за старината и славното минало, се мина вече [...]“

Въпреки знаците за готовност за промяна у публиката, „разкопават се от гроба“ драми като Велизария и Многострадална Геновева; Станчовите Драндавели имат вече по няколко издания [...]. Невежеството дава днес тон на нашата драматическа книжнина; безвкусието и тъпостта на масата раздават венците сега [...]“

(Вазов 1979: 106)

Критичният публицистичен тон в този и в следващите материали на театрална тема цели да провокира необходимата административна активност, за да се осъществят взетите от Областното събрание решения. Отпуснатите субсидии за култура и образование или не се усвояват, или парите се изхарчват случайно, без стратегия. Повече от година на страниците на „Народний глас“ Вазов периодично напомня, подканя за оползотворяване на гласуваните пари за театрална труппа. Риторичното му възмущение от инертността на „директора на народното просвещение“ градира и на следващата година в статия, озаглавена „Български народен театър“, той се обръща по име към главния виновен за забавянето:

Г. Груев, какво правите? Имате отпуснати 75 000 гр. за спомагане организирането една българска труппа, имате съчувствието, съдействието на всинца ни [...].

Знаете ли какво значи това смешно, това малко нещо: основание на българският народен театър?

То значи: преврат.

Ако вий способствувате в една хилядна част за осъществление на тоя преврат, то вий сте изпълнили една свята мисия.

(Вазов 1979: 154)

Вазов проявява завидно постоянство и приема като мисия създаването на българска театрална труппа. Упорит, убеден, аргументирано настоятелен, той е един от двигателите, за да бъде осъществена начертаната още с идването му в Пловдив идея за национален театър.

Равносметката на публициста в последните дни на 1883 г. е удовлетворяваща: в Пловдив играе първата субсидирана българска труппа (нищо, че междуременно трупата се е разделила на две поради вътрешни конфликти); от сцената звучи българска реч; пловдивското общество започва да усеща нуждата от театър и залата е пълна със зрители. Въпреки бедната и несъстоятелна българска драматургия те-

атърът е в процес на напредък, но за да продължи да се развива, е необходим по-добър репертоар. Вазов има ново изискване към Дирекцията на народното просвещение – да финансира превеждането на добри европейски пиеси. Ако те заменят наличните български драми или превежданите без висок критерий чужди драматургични творби, ползите за театъра ще бъдат най-малко две – ще се развият вкусът и критериите на публиката, а българските писатели също ще имат по-високохудожествен модел, който да следват.

През следващите месеци в бележка в библиографския отдел на вестника за 1884 г. Вазов със задоволство отбелязва, че вече са преведени няколко европейски драми. В друга театрална бележка (от пролетта) споменава прогреса в играта на артистите. А отзивът на в. „Съединение“ за първото представление в Пловдив след лятното турне на трупата е, че тя е „напреднала твърде много“; че на сцената стоят истински актьори, както и „че имаме вече театър, имаме трупа, която да отговаря на званието си“ (Тошева, съст. 1999: 221).

Четири години след установяването на Ив. Вазов в Пловдив първоначално заявената задача, свързана с театъра, е постигната, а той се проявява като най-ревностния и последователен неин вдъхновител и изпълнител. Високата стойност на Вазовата публицистика по въпроса за театъра и съпътстващите създаването му проблеми е в многоаспектната авторова позиция. Той съумява да представи вярно и с разбиране гледната точка на публиката. Отчита и коментира, без да осъжда, различията в нивото ѝ, но настоява, че трябва да се следва вкусът на онази част от зрителите, които са с по-високи културни изисквания. Наясно е и с писателските творчески усилия и с мястото на драматурга в процеса на създаване на театъра; с липсващата мотивация талантливите писатели отговорно да вложат труда си в създаването на стойностен драматургичен текст. Вазов има добро понятие и за административните механизми – как да се задвижат и как работят, за да се осъществи на практика една културна програма. А публикациите му във в. „Народний глас“ го представят като отличен публицист. Вазов притежава и верен журналистически усет. В театралните отзиви, които пише, понякога се усеща рекламен похват – той умее да възбуди интереса, емоциите и да подкани публиката да не пропусне интересно представление. Не са редки случаите, когато е изискващ, упрекващ и назидателен. Тогава настоява зрителите да изпълнят дълга си и да напълнят салона, в който играе българска трупа. Нерядко провокира вместо културните потребности националната отговорност на българската публика.

Със своите плам и постоянство Иван Вазов успява да преодолее много от административната и човешка инертност и апатия и да разпали театралния ентузиазъм в Пловдив. Успява да помогне на театралите да се професионализират; на драматургията – да се развие; на идеята за български национален театър – да укрепне и в кратко време да успее да се наложи.

ЛИТЕРАТУРА

- Вазов 1979:** *Иван Вазов. Събрани съчинения.* Т. 19. Ред. Цанева, М., и Тодоров, И. [Ivan Vazov. Sabrani sachinenia.] София: Български писател, 1979.
- Саев 1997:** Саев, Г. *История на българския театър.* Т. 2. [Saev, G. Istoriya na balgarskiya teatar.] София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1997.
- Стоянов 2008:** Стоянов, М. *Когато Пловдив беше столица.* [Stoyanov, M. Kogato Plovdiv beshe stolitsa.] Пловдив: ИК „Хермес“, 2008.
- Тошева 1999:** *Български театър 1880 – 1900.* Т. I. Съст. Кр. Тошева, С. Байчинска, И. Бурилкова, В. Дечева. [Balgarski teatar 1880 – 1900. Sast. Kr. Tosheva, S. Baychinska, I. Burilkova, V. Decheva.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1999.
- Цанева 1966:** Цанева, М. *Иван Вазов в Пловдив.* [Tsaneva, M. Ivan Vazov v Plovdiv.] София: Наука и изкуство, 1966.

ЕПИДЕМИИ И ВЛАСТ

Татяна Ичевска
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

EPIDEMICS AND POWER

Tatyana Ichevska
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

At its core, this research is focused on one of the key problems in social medicine – the government deed for preventing and stopping epidemics. Here we will not deal with the socio-historical contexts related to the occurrence of different epidemics in our country, but above all we will be interested in the problem how Bulgarian literature raises the issue of the fight against epidemics.

There are several variations on “tackling epidemics” in our prose, but they are individual texts which could be divided into several thematic groups according to the type of the epidemics (caused by various diseases such as plague, cholera, Typhoid Fever); sometimes these works are not related to the Bulgarian space at all (such as the epidemic of spotty typhus in “Doomed souls” (“Osudeni dushi” by D. Dimov), and that is why we could not infer complete models and (or) trends in their reflection in artistic works.

Key words: Bulgarian literature, epidemics, power, plague, spotty typhus, typhoid fever, cholera, models for rationalizing epidemics

В центъра на изследователското внимание е един от ключовите проблеми на социалната медицина – мерките на властта за предотвратяване и спиране на епидемиите. Тук няма да навлизаме в обществено-историческите контексти, свързани с появата на различни епидемии у нас, а преди всичко ще ни интересува как българската литература осмисля въпроса за борбата с епидемиите. Независимо от успехите или провалите на държавата при (не)овладяването на една или друга епидемия у нас те са сред онези драматични моменти от националното ни битуване, които оставят трайна следа в местните, родовите или личните истории на българина. Онова, което обаче в случая е

по-интересно, е да се види как те се/не се интегрират към историите, които създава българската литература.

В прозата ни има няколко вариации върху мотива „справяне с епидемиите“. Тъй като обаче става дума за отделни текстове, при това тематизиращи епидемии от различни болести (чума, холера, коремн тиф), а понякога и епидемии, несвързани с българското пространство (каквата е епидемията от петнист тиф в „Осъдени души“ на Д. Димов), не бихме могли да изведем цялостни модели и(ли) тенденции на осмислянето им в художествените произведения.

Първата вариация ни предлага Йовковият разказ „През чумавото“. За селото чумата е колкото конкретна болест, толкова и символ на злото изобщо. Изцяло неизяснени в разказа остават причините за появата на епидемията. По такъв начин болестта започва да изглежда още по-страшна, като постепенно се засилва нейният символен потенциал в разказа.

Случващото се в Йовковия разказ е изцяло в контраст с карантинните мерки, взимани у нас по време на чумни епидемии, както и с европейската практика за справяне с тази болест¹. В Йовковото село (сякаш) няма представители на властта. Във и за селото има един-единствен авторитет и това е хаджи Драган. Той е избран и признат за такъв, защото е богат, умен и сърцат (т.е. смел), но и защото е свят човек. Именно защото е умен, хаджи Драган успява да разчете заобикалящите го знаци и да подготви общността за срещата ѝ с болестта. Неговата диагноза за върлуващата епидемия е не „чума“, а „страх“. Нарастващият в селото страх насочва вниманието и към още един проблем, заложен още в мотото на разказа – проблема за греха. Според християнската религия всеки страх неизбежно носи в себе си зародиша на недоверие към Бога, на упрек към него за това, че е забравил хората, а усъмняването в неговата грижовност вече представлява своего рода грях. Всичко, което става на земята, става по промисъла на Бога, който може да действа като благоволение или като попущение. Попущението от своя страна може да бъде спасително или вразумително, но може да доведе и до пълно отхвърляне на човека от Бога като форма на наказание.² Част от Божията стратегия по вразумяване и спасяване на хората са и телесните болести, чрез които те трябва да се освободят или да се предпазят от душевни недъзи, много

¹ Вж. подробно за това Фуко 1998: 204.

² Вж. http://www.verappravoslavnaaya.ru/?Popushenie_-_alf [10.10.2018].

по-опасни от физическите.³ Разбира се, в „През чумавото“ не прозвучава директен упрек към Бога, в същото време обаче мотото настоятелно полага греха и чумата в обща причинно-следствена верига.

Властта, която хаджи Драган налага над хората, можем да определим като подчертано манипулативна. Онова, към което се стреми героят, е да неутрализира страха на общността, да я запази от грях. Затова ексцеса (ужаса от чумата) той ще опита да спре с друг – ситуативен – ексцес (сватбата на дъщеря си). Разказът на Йовков не дава отговор на възникващия въпрос как хаджи Драган се отнася към любовта на Тиха и Величко – в този смисъл бихме могли да правим единствено предположения около неговия избор да омъжи дъщеря си, без да дочака завръщането на Величко от гурбет. Решението на хаджията би могло да означава, че за него подобна любов между неравни е опасна, тя е своеобразна болест. Така чрез сватбата той ще се опита да спре всички зарази. В същото време обаче в повествованието се отбелязва, че хаджи Драган е върнал сватовниците, дошли за Тиха преди месец, обстоятелство, което позволява да се разсъждава и по друг начин – хаджията уважава чувствата на своята дъщеря въпреки бедността на Величко. Но за да спре страха от болестта, хаджи Драган избира да пожертва любовта, собственото си дете, самия себе си. Вече стана дума за това, че той е избраният от селото, който трябва „да каже какво да се прави“ и да го поведе, а бидейки избран, героят изнема мястото и функциите на традиционните представители на властта. В този смисъл жертвата и саможертвата са цената, която хаджията трябва да плати за полученото право и власт.

„През чумавото“ не се вписва и в познатия ни от световната литература модел на пируването по време на чума, при който отказът от спазването на закони и забрани води до безразборното смесване на телата, до свалянето на маски и идентичности, до опиянение от бързотечащото време (Фуко 1998: 206). Но това е обяснимо, защото Йовковият разказ гради свят, коренно различен от този на Бокачо. Въпреки това сватбата, която вдига хаджи Драган, е български вариант на пира в чумаво време. Тя спира глада и става единственото средство за възстановяване на нарушеното от страха единство между хората.

Във финала на „През чумавото“ болестта нахлува в селото и започва настойчиво да проблематизира човешките взаимоотношения – чумата идва в образа на своя, на познатия, на обичания. Появата на Дочкиния син в църквата вече ясно показва унищожената от страха

³ Вж. преп. Антоний Оптинский, http://www.verappravoslavnaaya.ru/?Popushenie_-_alf [13.10.2018].

съпричастност у хората – у тях надделява животинският инстинкт за самосъхранение, ето защо повествователят сравнява тропота на бягащите с тропот на „стадо“. Дори родната майка на Величко го изоставя, става безмилостна към него. Величко е неин син, но е чумав и в борбата между любовта и страха у майката надделява страхът, а обладана от него, тя започва да изглежда като болна, „като луда“. Поведението на Дочка до голяма степен предопределя решението на Тиха. Тя е изправена пред същата дилема – в църквата идва чумата, но и любимият. И макар че в душата ѝ се води аналогична борба („Искаше да бяга и тя“), героинята в крайна сметка избира не да отблъсне, а да приласкае болния. Обич, вина, състрадание – разказът не посочва аргументите за взетото решение. Изборът на Тиха обаче е категорично потвърден като правилен от благославящия жест на Христос.

В този смисъл в „През чумавото“ болестта е не толкова изпитание за телата (затова физическите страдания изцяло липсват в разказа), а за душите – тя проверява доколко жива е способността на човека да проявява милост и грижа към другия, забравяйки себе си, надмогвайки собствените си страхове и предразсъдъци. С оглед на коментираното по-горе мотото болестта е божие изпитание проверка доколко човек е готов да преживее това, което Бог е планирал за него, проверка на човешкото начало у човека. Идеята за (не)преминаването през това изпитание се допълва и от едно от значенията на предлога „през“, използван в заглавието на разказа.

Финалът на разказа „През чумавото“ по своеобразен начин ще ни бъде разказан двадесетина години по-късно в романа на Димитър Димов „Осъдени души“. В него отново присъства двойката *майка – заразноболен син*. Сред всеобщото страдание в Пеня Ронда Фани Хорн е особено впечатлена от поведението на една кастилска селянка, която влиза в лагера за петнист тиф напълно здрава, защото „никаква сила“ не успява „да я откъсне от болния ѝ син“. След три седмици жената се разболява, синът умира, а безграничната мъка по изгубеното дете и ужасът от заобикалящата я смърт я водят до лудост. Повече от очевидно са разликите между двата текста – в Йовковия разказ майката обезумява, защото изневерява на майчинския си дълг, докато при Димов жената губи разсъдък си точно защото му остава вярна докрай.

В сравнение с разказа на Йовков, който е ирелевантен към строгото определяне на време и социални персонажи, в романа на Димов епидемията от петнист тиф – поне привидно – се оказва добре контролирана както от управляващите републиканци, така и от йезуитския орден. Но в романа ясно се вижда, че усилията и на едните, и на дру-

гите всъщност са насочени не толкова към спирането на болестта, а към постигането (или удържането) на политическо надмощие в Испания. Точно затова болестта в романа е видяна не само в нейните чисто физиологични измерения, а е осмислена и като метафора на политическото размирие в Испания – започналата Гражданска война е (като) „петнист тиф“, който постепенно се разпространява, а неговата зараза обрича на гибел хиляди невинни хора. Убийствената ѝ мощ кара по-известният дори да я сравни със „средновековната чума“.

Йовковият разказ премълчава всичко, свързано с лекуването на чумата. Тя остава някъде отвъд пределите на селото и погледа, а косвено доказателство за смъртоносната сила на болестта стават орлите, които летят към заразените села. Във все още недокоснатото от болестта село здравите отчаяно се опитват да спрат чумата, припомняйки си древни профилактични и магически практики. Димовият роман настойчиво разказва за симптомите на болестта. Спрямо започналата епидемия властимащите избират най-адекватната стратегия – изолацията.

Болницата, която Фани решава да финансира, е организирана изцяло според светските представи за лечебно заведение, затова с оборудването ѝ Фани моли да се заеме д-р Мюрие. Но въпреки че е снабдена с легални документи, въпреки обезпечеността си с лекарства и с лекар тя е бойкотирана от йезуитския орден. Едва след като минава под управлението на монаха, в нея започват да постъпват пациенти. Сливането по същество означава претопяване на светската болница, защото всички нейни служители изпълняват единствено заповедите на Ередия, а Мюрие, макар и с известна съпротива, дори започва да следва лечебните методи на йезуитите, включително да прилага ваксината на Ередия.

Още с идването си в Пеня Ронда Фани и Мюрие се сблъскват с йезуитската дисциплина, изцяло наподобяваща военната. Йезуитската болница изцяло следва принципа за изолиране на заразата. Вътре в нея е наложена допълнителна диференциация според стадията, през които протича петнистият тиф. Що се отнася до самото лечение, то се основава на ваксината на Ередия, обилно придружавана с молитви към Бога. Йезуитската болница трябва да затвърди наложената още от Лойола представа за ордена като „армия на спасението“. Но Ередия идва в Пеня Ронда не толкова за да спасява човешки животи, а за да направи още една стъпка напред в осъществяването на плана си за световно господство чрез религията. Макар да продължава да следва правилата в йезуитската болница, след монархическия бунт, започналия хаос и разболяването на Мюрие от тиф Фани достига до убежде-

нието, че болницата на Ередия не би трябвало изобщо да съществува, защото в нея липсват професионални медицински грижи и дори елементарни хигиенни условия. Това кара героинята гласно да изрази пред Оливарес съмнението си в ефективността на практиката да се изолират заболелите – според нея би било по-добре заразените да се оставят да умират в домовете си, т.е. да умират като човешки същества. В болницата на Ередия те умират „като кучета за слава на Христовата дружина“. Затова Фани нарича лагера в Пеня Ронда „морга“. Нейните констатации са преповторени и от повествователя, за когото болницата на йезуитите е кошара, „натъпкана с болен човешки добитък“. За пастирите обаче по-важни от телата на живите са душите на мъртвите. За разлика от представата за поведението на добрия пастир Ередия не „боледува“ с болните, не страда заедно с тях, не щади своето „стадо“, а го използва като средство за лични цели. Повествованието неведнъж акцентира и върху обстоятелството, че Ередия следи не толкова хода на болестта, състоянието на пациентите и статистиките за ефективността на ваксината си, колкото своите подчинени. В Пеня Ронда той налага властта на ордена – Ередия е неговото видимо и невидимо присъствие сред хората. Монахът се опитва да прочисти обществото не толкова от петнистия тиф, колкото от републиканската зараза. Изключването на болестта от света на живите по същността си е религиозна практика, която трябва да доведе до очистване (физическо и духовно). Въпреки пламенните схоластични речи на Оливарес, че страданието, което носи петнистият тиф, има за цел изкуплението, нито болните, нито техните лечители успяват да се очистят и да станат „една степен морално“ по-съвършени.

В романа „Осъдени души“ тези, които би трябвало да лекуват жертвите на петнистия тиф, сами се нуждаят от лечение и помощ, защото също са болни, т.е. в Пеня Ронда са събрани хора с болни тела и души. От болестта на своите пациенти умира д-р Мюрие. Но още преди да се зарази от петнистия тиф, душата му е поразена от друга, далеч по-страшна болест – „най-страшната лудост в света – лудостта да не се вълнува от нищо“. Тъй като характеристиката „луд“/„луда“ е сред най-често употребимите в Димовия роман, се налага да направим няколко уточнения около мотива за лудостта, който на свой ред засреща диалогично вече коментирания разказ „През чумавото“ и „Осъдени души“. В Йовковия разказ ексцесното решение за сватбата в чумаво време става повод селото да се усъмни в нормалността на хаджи Драган. В същото време дотолкова, доколкото можем да говорим изобщо за лудост, „лудостта“ на хаджията е някак неизбежна, защото

от него се очаква да направи нещо, надхвърлящо възможностите на останалите, на нормалните хора. На болестта той решава да отговори с веселие, а сватбата, която вдига, е насочена към запазването на живота и на общностното добро. Затова и неговата „лудост“ се оказва толкова заразителна. Съвсем различна е лудостта, която се отрища в „Осъдени души“. Този мотив зазвучава още в началото на творбата. Идващият отвън чужденец почти веднага се изправя пред болестта, от която страдат всички испанци – фанатизма. В този смисъл лудостта някак естествено се превръща в основна характеристика на Испания. Сякаш най-добро доказателство за диагнозата, през призмата на която Фани възприема Испания, е отец Ередия. Във фанатичното преследване на бляна си за световна католическа власт героят достига до своеобразна лудост. Оливарес посочва и най-важната разлика между Ередия и Лойола – монахът е по-страшен от истинския Лойола, защото не познава човещината. Неговата лудост прелива във и разпалва лудостта на хора като дон Бартоломео и останалите привърженици на монархията. Ето защо първоначалният образ на Испания като страна на лудостта започва да придобива чудовищни измерения в съзнанието на Фани – това е място, в което някой е „отключил и пуснал лудите на свобода“, а домогнали се до властта, те започват да преследват нормалните. И при Йовков, и при Димов на власт идват лудите, но ако лудостта на хаджи Драган има за цел да спаси общността и живота, то лудостта на Ередия жертва човека заради една жестока утопия.

Бихме могли да кажем, че в „Осъдени души“ върлуват две епидемии – на петнистия тиф и на лудостта. От такава гледна точка не е трудно да се види, че епидемията в романа функционира и като метафора за гибелната мощ на всяка идеология – без значение от крайната си цел тя може да се изроди в болест, която сее смърт.

Като алтернатива на йезуитската болница (и на битово, и на концептуално ниво) в романа е показана създадената от републиканското правителство болница. Специални правомощия и средства то дава на светския лекар д-р Морено, за да се опита да се справи с епидемията. Първите му действия са свързани със запълване на липсите, които констатира в йезуитската болница – хигиена и лекари. Израз на пълното скъсване с йезуитската практика е актът на изгаряне на тяхната болница – заедно със заразата в огъня д-р Морено символично изгаря и „фарисейското милосърдие на стария свят“. С подобен жест финалът на романа категорично противопоставя болното, лудото, убиващо със заразите си минало на здравото, нормално, все още недокоснато от отрови настояще.

Натоварването на образа на болестта с идеологически и политически смисли се наблюдава в литературата ни и по отношение на холерата. Бихме могли да кажем, че в художествените произведения се оформят два типа отношение към холерата в зависимост от мястото на епидемията – на фронта или в тила, като общото между тях е вече споменатият по-горе механизъм на изключването.

Като цяло в нашата проза мотивът за холерата е „вграден“ в по-голямата и по-важна за нея тема: войните от 1912 – 1918 г. Лошите хигиенни условия на фронта са изведени като причина за разпространението на заразата във всички творби, тематизиращи болестта по време на война („Последна радост“ на Й. Йовков, „Холера“ на Л. Стоянов, „Търновската царица“ на Ем. Станев). В „Холера“ на Л. Стоянов фронтът е представен като място на безвластието. Разхлабването и разпадането на властовите механизми е предопределено от неумолимостта на очевидното – поражението на българската армия и краха на националния идеал. Дотолкова, доколкото военната власт все пак заявява присъствието си, то се изразява в поставянето на табели, указващи в кои села има холера, както и в издаването на заповеди, разделящи болните от ранените, както и самите болни според характера на тяхната болест. Като парадоксални обаче в повестта са показани последните от прилагането и(ли) спазването на подобни заповеди. В създадените лагери за холерни заразата не се лекува, а болните се оставят на произвола, те трябва сами да се справят с болестта (и в „Холера“, и в „Последна радост“). Болните са не просто отстранени от здравите, те са отхвърлени от тях. Болничното пространство се оказва добре парцелирано, при което за болните с висши военни чинове са предвидени легла в помещенията на втория етаж, а обикновените войници лежат върху слама на пода или в подземия, където дори не прониква светлина, макар болестта на всички да е еднаква, а понякога – и краят им. Болните войници, с малки изключения, в повестта дори нямат имена, те са лишени от индивидуалност, превърнати-изгубени в една маса – на обречените.

Хаосът на фронта започва да рефлектира и върху работата в болниците. Макар в тях все пак да има лекари и фелдшери, всички в еднаква степен са небрежни към задълженията си. Сигнал за абдикирането на властта в болницата в Царево село пък е бягството на медицинския персонал. Така заразата е оставена да се разпространява свободно. В „Холера“ войнишките болници са видени от героя като откъснато пространство, затова и оцелелите от холерата приличат на завърнали се от „оня свят“. Бихме могли да кажем, че холерата в твор-

бата на Л. Стоянов (а също и в „Търновската царица“ на Ем. Станев) още в самото начало става и метафора, посредством която се чете обществено-политическият кризис в страната и моралната нечистоплътност на управляващите. В същото време болестта се превръща в най-добрата проверка за това доколко живо е човешкото начало по време на война – отношението на здравите към холерно болните се движи от съчувствието (Йовков, Ем. Станев) до ужаса, безразличието и дори цинизма (Л. Стоянов).

Като място на болест и смърт е представен и пленническият лагер в „Крадецът на праскови“ на Ем. Станев. Там епидемията от холера се допълва и от епидемията от коремен тиф, както и от случаите на дизентерия. Макар лагерът да е парцелиран по модела на болниците – този път според националността на пленниците, в повестта не става ясно какви медицински грижи се полагат за болните, нито как се предотвратява разпространението на заразите.

Ако по отношение на пленническия лагер полковникът не налага специални мерки за предотвратяване на епидемиите, нито пък съблюдава спазването на хигиената, то съвсем друг е контролът, който той в качеството си и на комендант на града налага над епидемията от коремен тиф, разпространяваща се сред мирното население: изяснява причините, които засилват болестта, обявява карантина и налага строги мерки с предпазен характер. Временния си дом – колибата в лозята, полковникът превръща едновременно в пленнически лагер (оградена е с бодлива тел), в изолатор и в дезинфекционен пункт – прибирането му се превръща в ритуал по обеззаразяване.

По сходен начин са описани и мерките, които в „Търновската царица“ се налагат спрямо ширещата се в града епидемия от холера. Изграденият холерен лагер е извън града, край гробището на Търново, а болните се извозват от домовете им дотам със специална кола. В повестта в образа на тази черна общинска кола са материализирани смъртта и ужасът от нея. На дезинфекция се подлагат не само живите, но и мъртвите, полагани в „голям трап, пълен с вода и вар“. Правилата за спиране на епидемията се налагат и следят както от местната управа, така и от д-р Старирадев, който, като единствен лекар в града, лекува не само болните от холера, но и оперира и превързва ранените войници в болницата.

В творбите на Ем. Станев двете епидемии – от холерата и от коремния тиф – са нужни не само за да се засили внушението за гибелната мощ на Първата световна война, но те са част и от изграждащата

се представя за смъртноболния свят, който в агонията си руши съдби, погубва човешката способност да се обича и мечтае.

Нека систематизираме наблюденията си дотук. Анализираният творби позволяват да направим извода, че епидемиите (независимо от това дали се случват у нас, или в чужбина) в повечето случаи се оглеждат в друго, по-важно обществено-историческо събитие и дори когато болестите присъстват в чисто физиологичните си измерения, техният образ се метафоризира и натоварва с допълнителни функции. Особено показателен в това отношение е начинът, по който в прозата ни се осмисля холерната епидемия – тя не се изобразява като травматичен момент от живота на народа сам по себе си, а е нужна, за да допълни (и засили) усещането за национална катастрофа, породена от политическите грешки на управляващите. В разгледаните текстове (на Л. Стоянов, на Ем. Станев) епидемиите показват безсилието на властта да спре ужаса и напрежението сред хората и да възстанови стабилността на техния свят. Действията на нейните представители или издаваните от тях разпоредби допълнително генерират хаос и засилват чувството за изоставеност. Изключването на болестта (в лагери и болници) в повечето случаи цели заразата да бъде скрита от погледа на общността, а не да бъде ефективно лекувана. Ставащото в болниците отразява както бюрократичните безумия на управляващите, така и постепенното превръщане на лекарите в чиновници, гледащи формално на болестта и смъртта. От друга страна, болницата удобно прикрива политическата им дейност, маскирана като „борба с епидемията“ (Д. Димов). Затварянето на болестта се съпровожда с прилагането на властови техники, насочени не толкова към контрол над болните, колкото над здравите. В този смисъл епидемиите в българската литература задължително стават повод да се поставят проблеми от морален (особено при Й. Йовков и Ем. Станев) или социално-политически характер. Димовият роман, чието художествено пространство надхвърля пределите на родното, позволява да се види, че властта на епидемията и властта над епидемията са двете страни на един проблем, актуален навсякъде по света – проблема за физическите и духовните изпитания на човека в кризисен за общността момент.

ЛИТЕРАТУРА

- Попущение:** Попущение. [Popushcheniye.] // *Вера православная*. <http://www.verapravoslavnaya.ru/?Popushenie_-_alf> (10. 10. 2018).
- Преп. Оптинский, А.** Оптинский, А. Скорби – это спасительное лекарство. [Optinskiy, A. Skorbi – eto spasitel'noe lekarstvo.] // *Вера православная*. <http://www.verapravoslavnaya.ru/?Popushenie_-_alf> (13.10.2018).
- Фуко 1998:** Фуко, М. *Надзор и наказание. Раздането на затвора*. [Fuko, M. Nadzor i nakazanie. Razhdaneto na zatvora.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1998.

ЩРИХИ ВЪРХУ БЪЛГАРСКАТА МЕЖДУВОЕННА КАБАРЕТНА КУЛТУРА

Надежда Стоянова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

SHORT NOTES ON THE BULGARIAN INTERWAR CABARET CULTURE

Nadezhda Stoyanova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The article focuses on the cabaret as a typical topos for European (and Bulgarian) interwar life. The cabaret culture is seen as a combination of specific gestures that present the bacchanalian freedom, the social engagement and spontaneous literary reflexivity of the interwar person. In the first part of the study Nikolay Raynov's article "The Cabaret Style" (1929) is analyzed. The object of the second part of the article are the texts of some popular cabaret songs by anonymous or famous song writers such as Stoyan Milenkov and Dzhib.

Key words: cabaret, Nikolay Raynov, Stoyan Milenkov, Dzhib, interwar culture

Кабарето е един от топосите на модерната европейска култура от края на XIX и първата половина на XX век; „художествена лаборатория“ (Апигнанеси 2004), която дава възможност за изява както на критичните и сатиричните спрямо дадено социално статукво или политическа ситуация гласове, така и на импровизаторските умения на различни артистични фигури. Историята на кабарето е неизменно свързана с възникването и развитието на различни авангардистични проекти – на кубистите, футуристите, дадаистите, експресионистите, като осигурява автентична среда за разгръщането на специфичната им спектакловост и експерименталност и провокира характерната за някои от тях пародийност и автопародийност.

Целта на настоящата статия е далеч от амбицията да разкаже за дългия път на европейското литературно кабарет, а само да попита да-

ли и по какъв начин кабаретната култура навлиза и се разгръща у нас през 20-те и 30-те години на 20. век. Добре известно е, че българският авангард възниква далеч от кабарето, което, от една страна, е резултат от традиционната въздържаност към определени проявления на развлекателната градска култура, а от друга, от факта, че в годините след Първата световна война в Европа този тип заведения започват да губят от своя артистичен потенциал поради силната си комерсиализация и масовизация (повече вж. при Апигнанеси 2004). Разграничаването от кабаретната среда, струва ми се, отнема от „спектакловостта“, от характерната авангардна „игра“ с актуалността на настоящето и същевременно намалява пародийния градус на българските манифести и художествени произведения (иначе свойствен на редица текстове на западноевропейския и руския авангард). И все пак кабарето оставя своята следа в българската култура. То не е случаен топос, а естествена среда, в която през бохемската творческа жестовост се проявява Дионисиевият дух на човека от времето между двете световни войни. В литературата от 20-те и 30-те години на 20. век кабарето присъства като хетеротопия: алтернативно флуидно пространство, което поставя под въпрос представата на субекта за самия себе си и предполага различен тип поведение. В ранните разкази на Светослав Минков и Владимир Полянов то предоставя възможност за умножаване на условните светове и игра с всекидневните „маски“ на човека. От друга страна, около десетилетие по-късно ляво ориентирани писатели като Александър Гиргинов, Хаим Бенедов, Панайот Керемедчиев, в това число и късният Георги Стаматов, превръщат кабарето в повод за създаване на множество моралистични текстове с типологично сходни сюжети, в които се осъждат градските „моди“, покваряващи невинни момичета (повече за тази литеатурна интерпретация на топоса виж при Минкова 2007). Акцентът тук обаче няма да падне върху тематизациите на кабарето в художествената литература¹, а върху онзи корпус от текстове, предимно поетични – сантиментални или пародийни, които се създават за изпълнение в кабарето и някои от които днес са дори налични в записи от 30-те и началото на 40-те години. Кабаретните песни са образци на масовата междувоенна култура, а записани и разпространявани от българското радио, те се превръщат в една от най-ранните форми на българската културна индустрия. Тяхното тематич-

¹ Част от тях съм разгледала в статията си „Кукли и социални маски“, публикувана в: *Литературата: удоволствия и предизвикателства*. Юбилеен сборник в чест на проф. д.ф.н. Милена Кирова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, 509 – 518.

но поле е широко: те засягат злободневни въпроси, коментират актуални социални типажии, но чрез различните си образи тези текстове неведнъж представят масовизацията и „криворазбраната“ интерпретация на каноничните модели за света и човека на ранния български модернизъм. А отвъд съдържателните характеристики и популяризацията на тези произведения, те са значими и като вид жестовост, представяща вакханическата освободеност, социалната ангажираност и спонтанната художествена рефлексивност на човека от периода между двете световни войни.

Кабарето като модерен топос

Макар че в България така и не се създават артистични кабарета и българският авангард страни от този тип места, животът и културата на 20-те и 30-те години носят техния дух. Топоси като „Нова Америка“, „Жасмин“, „Капернаум“, „Максим“, „Циганското кабарет“ и др. се превръщат в мода за столичния живот не само заради своята провокативна музикална програма, но и заради хедонистичния и терапевтичния си потенциал. Кабарето създава илюзията както за физическа, така и за идентичностна пълноценност на разтерзания междувоенен човек, защото сред оскъдиците на „реалността“, сред нищетата на битието той вижда себе си не просто като зрител, а като изобретател и владетел на светове – неизчерпаеми, изобилни, прекомерни. За модерния градски човек – преситен с впечатления (Зимел 2014: 43) и капризен в изборите си – кабарето осигурява динамичното разнообразие, с което неговата невротична душа не засища, а захранва стръвността си към удоволствие и контрол.

Вероятно най-сериозната критическа рефлексия върху присъствието на това явление у нас през 20-те и 30-те години на ХХ век принадлежи на Николай Райнов. Не толкова мемоарите за междувоенна България, написани от различни автори, но най-вече статията му „Кабаретен стил“ (1929) дава основания да се говори за различния статут на кабарето спрямо другите развлекателни заведения в градовете – кафенета и кръчми. Отделни елементи от този текст ще дадат повод да се щрихират тук някои от особеностите на топоса и преживяването в него.

Кабарето синтезира характеристиките на модерното градско живеене, което се проявява в един стил, който според Николай Райнов е „...тясно свързан с целия съвременен живот – с нервите, бързината, острите усещания, многото електричество, развитата техника, всеобщата потреба от музика, багри, светлина, танц, възторг, любов, фантастика и чудо“ (Райнов 1929: 116). Кабарето се превръща в театър, в

който модерният човек на 20-те и 30-те години може да налага различни идентичностни маски, да приема чужди превъплъщения не просто като не напуска настоящето си, а напротив – тъкмо с представата, че това е единствена възможност за улавяне на нерва на актуалното. Този човек не търси утехата да бъде тъждествен на себе си в дълготрайността на времето, а удоволствието да бъде всеки път друг в мимолетността на днешното, защото отделянето от себе си е форма на изпреварване на смъртта, на нейното изиграване и последвало превъплъщение/„възкресяване“ не на конкретния човек, а на човешкото в новото му лице. Кабарето предполага колективен, а не индивидуален опит със смъртта и прераждането.

Субектът в кабарето е модерен човек, наивно опиянен от вярата в научно-техническия прогрес и способността си да контролира живота и жизнените процеси на тялото си, като го витализира с „тока“ на изкуствено създаденото². Това нерядко може да бъде интерпретирано като декадентско по същността си бягство от естествеността, което кабаретните артисти пресъздават в „леките“ сюжети на своята забава: „Всъщност, освен човека, всичко е мъртво в това приказно морско дъно. Има голи тела на жени: русалките, морските богини. Има и облечени тела на мъже (не с каучук) – водолазите. Но ни вода, ни морски звезди, ни риби, ни чудовища: само коприна, кадифе, цветно стъкло, хартия, дърво – и светлина“ (Райнов 1929: 118 – 119). „Фантастичното, невероятното, чудесното“ (Райнов 1929: 116) – единственото проявление на трайното в кабаретната програма според Райнов – не напуска пределите на човешкото и познатото, то е наподобено и очаквано; кратък проблясък на смисъл, преди зрителят да потъне в безутешността на всекидневието си.

И все пак трябва да се каже, че макар и запознат с постиженията на цивилизацията, човекът в кабарето не е техен създател и на пръв поглед изглежда техен сепгъл потребител. Всъщност употребата на техническите нововъведения в нощното заведение противостои на идеята на тяхното изобретяване – да рационализират света, да го направят обозрим и постижим. Като заслепява погледа, електрическата светлина в кабарето се превръща в средство за дерационализацията на света. Попаднал в спектакъла, човекът прави разпознаваема кризата на модерността. Алкохолното опиянение повишава усещането за ви-

² Нека напомня, че тъкмо в края на 20-те и началото на 30-те години са най-активните опити с влиянието на електрическия ток върху сърцето и подобряването на дефибрилаторите (от това време са успехите на Албърт Хаймън и Хенри Хаймън с Уилям Кувенховен).

талност и сексуалната активност, но е най-вече опит с непредвидимостта на Другия, скрит зад маската на цивилизования индивид.³ То е спонтанен регресивен порив към „детството“ не на човека, а на човечеството, към едно време, в което всичко е предстояло. Опиянението е колективен, кратковременен и лековерен жест на бунт спрямо парадоксално стеснения хоризонт на бъдещето във всекидневието на модерния свят; бунт и драма, в чиято неизбежност е положен субектът от междувоенните години.

Характерно за кабаретното представление е заимстването (Райнов 1929: 121), смесването и хиперболизирането. Представлението само по себе си не е иновативно, не учудва, а разчита на повторението, което дава усещане за предвидимост и познатост на света. Разчетено през модела на платонизма, то се явява тройно отражение на идеите, но докато се разгръща в хетеротопията на нощното заведение, спектакълът създава само „истинни“ светове, които имат свои закони.

И не на последно място, в кабаре то се премахват границите между високо и ниско, чието основно средство е пародията. Това е топос, в който се сменя патетиката на индивидуалните и на социалните илюзии. Затова кабаре то може да бъде мислено и като място на изтръпяване и освобождаване от различни форми на утопията посредством „благия“ или „по-острия“ лек на смеха.

Малко от българските стихотворни текстове, предназначени за представления в нощните заведения на големите градове, могат да бъдат определени като художествено пълноценни, защото мнозинството от тях рядко преминават границата на масовия вкус и на обществено-политическото статукво. И все пак носят характерните за кабаретния стил остроумие и двусмисленост (Райнов 1929). Те заслужават внимание, защото са израз на културата на иронията и самоиронията, която често по един или друг начин е изтиквавана извън българския литературноисторически фокус, а и защото дават възможност да се проследят посоките на сближаване на „високата“ и масовата литература посредством пародирането на класически произведения. Но още

³ Интересен паралел между осмислянето на природното и на кабаретното пространство за модерния градски човек в годините на Бел епок прави Дияна Николова: „...природата не е задължителен контрапункт и коректив на цивилизованото, градското. Островите на свобода, щастие и наслади все по-често ще са клубове, кабаре та и кафенета в/край тялото на града, които парижката бохе ма символично натова рва и с традиционните културни знаци на пасторален елизиум“ (Николова 2016: 126). Може да се каже, че това успоредяване кореспондира и с рефлексията върху топоса на кабаре то и в българската междувоенна култура.

защото откриват едно *друго* лице на българската литература, в което творческият субект с чаша в ръка загърбва мировата скръб и с нехайство напуска предверието на „вечността“.

Кабарето и изкуството на куплетистите

В междувоенните години излизат множество песнопойки и сборници, някои от които експлицитно са определени като кабаретни. Благодарение на тях могат да се разпознаят фрагменти от песенната програма на този тип развлекателни заведения (вж. Без автор 1923; Винклер, съст. 1927). В съдържанието на тези книги преобладават сантименталните любовни текстове, текстове, посветени на увлечението към алкохола, турски, сръбски, румънски песни, шлагери, хумористични текстове, пародии и сатири. Авторите, ако има въобще указани такива, са често и изпълнители на произведенията си пред публиката и се определят като куплетисти, а едни от най-значимите имена от междувоенните години са Стоян Миленков и румънецът Янко Голдщайн – Джиб (вж. Миленков 1934, Голдщайн 1924, Голдщайн 1940). И двамата в началото на творческия си път набират своята популярност чрез участието си в кабаретните спектакли, а години по-късно разпространяват ранни и по-късни свои произведения в сходна стилистика на различни представления в столицата и страната, като така, с известни модификации, модерната градска култура – през кабаретната по тип жестовост и текстовост – започва да добива много по-голяма популярност.

Българската критическа мисъл от края на 20-те и началото на 30-те години на XX век започва да обръща внимание на феномена на масовата култура, като се опитва балансирано да оценява ролята на клишето и шаблона, извеждайки не само тяхната неавтентичност и неререфлексивна употреба, но и житейската им функционалност и възможността им да осмислят пътя на средния човек: „В изкуството отношението към шаблона е почти определено и уяснено – поне като елемент при преценка на трайната художествена стойност на известно художествено произведение. Но в обикновения живот метаморфозите на шаблона добиват твърде често изненадваща цена – слабостта към шаблона става достойнство, добър тон“ (Скитник 1935: 49). Въпреки това се отбягва или не се стига до вглеждането в конкретни явления на популярната култура. Така и текстовият масив на куплетистите остава неразпознат от българските литературни анализатори, ако не се имат предвид общите бележки за неговата „преходност“, липса на „духовност и стремеж към безсмъртие“, „подражателност“ и положе-

ност в полето на „дразнежа и възбудата“ (Райнов 1929)⁴. Разбира се, тези определения се обосновават от „лекия“ характер на текстовете, но някои от произведенията имат и по-значима задача – в голяма степен те моделират социалната рефлексивност на по-широката българска общност, като изграждат сатиричния образ на настоящето. Тъкмо през високата чувствителност и реактивността към злободневните въпроси Стилиян Чилингиров в предговора към юбилейния сборник на Стоян Миленков мотивира хуманистичната и дори революционна роля на куплетното изкуство: „Няма да бъде пресилено, ако се каже, че великите идеи за свобода, равенство, братство, човещина, преди да бъдат знаме за освободителните умове на човечеството, са били материал за остроумни навеи на глумците. Така те са прекрачвали границите на литературната област, за да се прехвърлят в областта на живата общественост като незабелязани, ако и първостепенни ратници за нейния духовен и материален напредък“ (Миленков 1934: 5). Куплетистите са част от кръговете около хумористични издания, излизали през междувоенните години, като „Българан“, „Барабан“, „Маскарад“, „Щурец“ и др. (вж. карикатурите и словата в Миленков 1934; Голдщайн 1940), самият Стоян Миленков за кратко издава сп. „Чудо“ (1915). Текстовете на куплетистите обаче имат друга среда, форма на представяне и много по-разнослойна публика предвид разнообразието от посетители в кабаретата (но и на различните градски и селски представления), поради което и границите на „приличното“ и „неприличното“ езиково поведение силно варират.

Няколко по-съществени тематични аспекта могат да бъдат изведени.

В мнозинството от произведенията се наблюдава карнавалното освобождаване на съзнанието и тялото. В тях се срещат коментари за големите обществени драми на междувоенните години, но когато се появяват, те биват разчетени през фигурата на консуматора с нейните социални, политически или национални характеристики:

Сал при Кети няма криза,
тя живее кат' маркиза,
яде, пие, де що хваща,
а пък баламата плаща.

(Без автор, „Втората криза“; Винклер, съст. 1927: 9)

⁴ С текстовете на куплетистите и модерните тогава градски песни се занимават предимно музиколози – вж. напр. Кауфман 1989.

След година някак стана,
бой наново се захвана
и сред тази буря, хала
аз изнесох кашкавала.
Със усмивка попоглеждах
и гешефтите нареждах.
И тогава, държа бас,
наш'те бяха пак на власт.

(Стоян Миленков, „Пак с нашите на власт“, Миленков 1934: 13 – 14)

В текстовете обаче няма назидание на тема релативизация на ценностите и неведнъж тази липса се представя чрез похват като самоиронията:

Аз куплети ще Ви пея,
ако щете, до зори,
не мислете за идея,
туй го правя за пари.
Всичко днес
е интерес!

(Джиб, „Всичко днес е интерес“, Голдщайн 1940: 11)

Героите от кабаретните и кабаретните по тип текстове са обикновено млади хора с красиви и здрави тела, чиято основна житейска задача е грижата към „материално-телесната им долница“. Появяват се социални маргинали, до които „високата“ литература по-рядко посяга – апашът, пияницата, хъшлакът (вж. „Апаш“, „Пияница“, „Пиянска молитва“, „Отче наш (На пияниците)“ – Винклер, съст. 1927: 18, 30, 32). С тяхното присъствие се коригират популярните в обществото моралистични тези и понякога се предлага различно социално диференциране на отрицателните персонажи:

Родината любим, във туй няма спор,
макар и да свършим в Централний затвор,
а други от обич ще бягат, аз знам,
било с автомобили, с аероплан.

(Стоян Миленков, „Песен на апаша“, Миленков 1934: 10)

На фона на междувоенната криза карнавалният тон на тези текстове придобива значимата роля да освободи напрежението, да размие прекомерния драматизъм и сериозност на преживяното и да насочи вниманието към необходимостта от грижа за „малкия“/за средния/за маргиналният човек.

Един от най-любопитните примери за снемането на патетичния образ за българския героизъм в контекста на поствоенната ситуация и активния националистически дискурс е анонимната пародия на баладата „Хаджи Димитър“ – „В кабарето“, публикувана в „Нова кабаретна песнопойка Джаз-банд“ (1927), събрана и наредена от Г. Винклер (д-р Клинк):

Жив е той, жив е, там в кабарето,
потънал в бира, лежи и пьшка
юнак с дълбока в стомаха рана,
юнак за вино с жажда мъжка.

(Без автор, „В кабарето“, Винклер, съст. 1927: 3; вж. Приложение 1)

Смяната на акцента в заглавието – от персонажа (националния герой) към топоса (кабарето) – не само предпоставя демократичната среда на кабарето, в която всички посетители са равнопоставени и анонимни, но бих казала, че прави видим стремежа към типологизация на персонажите, в който на свой ред се открива импликация за критичното осмисляне на характерния за предвоенните години персонализъм.

Друг пример може да се даде със стихотворението „Калина“ – почти дословно заимствано в първата си част от известната балада на Пенчо Славейков „Неразделни“ и с дребни разминавания във втората. Интересното е, че кабаретният текст стига до обета на Явор, но не продължава с трагичната развръзка на любовната история, представена в познатата литературна творба:

Първо либе, първа обич,
има ли за нас раздяла,
за сърцата, що се любят,
и смъртта не е раздяла.

(Без автор, „Калина“, Винклер, съст. 1927: 29)

Част от кабаретните текстове всъщност представят фолклоризацията, понякога вторична, на известни художествени мотиви и произведения. Този тип прояви осмиват високите дискурси на българската литература, като в „леки куплети“ предлагат възможност за забравя на големите лични, национални и социални драми в междувоенните години. Нещо повече, чрез пародията на канонични литературни произведения те разколебават извоюваната от ранния български модернизъм представа за мястото на поета в обществото и за изключител-

ния характер на неговия творчески жест, с което за пореден път през този период се поставя под съмнение статутът на интелектуалеца.

Вместо заключение

Представените накратко бележки върху ограничен брой кабаретни и кабаретни по тип произведения не са достатъчни за типологизация и систематизация на текстовия масив по темата, част от който може да се открие в песнопойките с градски песни, издадени през 20-те и 30-те години на XX век, а друга е безвъзвратно изгубена. При една такава задача винаги би стоял въпросът за „достоверността“ на литературноисторическия разказ, доколкото в интенцията на тези произведения е заложена не идеята за трайност във времето, а за непосредствено въздействие и доколкото отвъд експлицитно посочените като кабаретни текстове трудно може да бъде възстановен репертоарът на българските междувоенни кабаретни спектакли. Струва ми се обаче, че при изследването на този въпрос по-сериозният проблем винаги би бил не толкова фактическото идентифициране и обработване на текстовете, колкото разпознаването и осмислянето на импровизаторските техники и различните прояви на сатирично-пародийната дискурсивност на 20-те и 30-те години, тъй като образът на кабаре в българската култура не присъства само като топос или семпла текстова наличност, а най-вече като специфична социална практика и модерна жестовост в градското пространство. Практика и жестовост, които годините на социализма са обрекли на забора.

ЛИТЕРАТУРА

- Апигнанеси 2004:** Appignanesi, L. *The Cabaret*. Yale University Press, 2004.
- Голдщайн 1924:** Голдщайн, Я. *Весели куплети*. [Goldshtayn, Yanko. *Veseli kupleti*.] Пловдив: Бр. Йонов, 1924.
- Голдщайн 1940:** Голдщайн, Я. *Весели куплети*. [Goldshtayn, Yanko. *Veseli kupleti*.] София: Розова долина, 1940.
- Винклер, съст. 1927:** *Нова кабаретна песнопойка Джаз-банд*. [Nova kabaretna pesnoroika Dzhaz-band.] Съст. Г. Винклер (д-р Клинк). 1927.
- Зимел 2014:** Зимел, Г. Големият град и духовният живот. [Simmel, G. *Golemiyat grad i duhovniyat zhivot*.] // Г. Зимел. *Фрагментарният характер на живота*. София: Критика и хуманизъм, 2014, 36 – 57.

- Кауфман 1989:** Кауфман, Н. Песните на народния трубадур Стоян Миленков. [Kaufman, N. Pesnite na narodniya trubadur Stoyan Milenkov.] // Ч. Миленкова. *Стоян Миленков. Трубадур на смеха и горчивите истини*. София: Български изпълнители, 1989, 63 – 111.
- Без автор 1923:** Без автор. *Най-нова песнопойка „Магия“: Съдържа най-новите модерни и кабаретни български и турски песни*. [Bez avtor. Nay-nova pesnoroуka „Magiya“: Sadarzha nay-novite moderni i kabaretni balgarski i turski pesni.] Пловдив: Сполука, 1923.
- Миленков 1934:** Миленков, С. *Карнавал без маски. Между Парнас и кабарето*. [Milenkov, S. Karnaval bez maski. Mezhdru Parnas i kabareto.] София: С. М. Стайков, 1934.
- Минкова 2007:** Минкова, М. *The literature on the wrong side of the blanket: левите космополити*. [Minkova, M. The literature on the wrong side of the blanket: levite kosmopoliti.] София: Авангард Прима, 2007.
- Николова 2016:** Николова, Д. Транспозиции на пасторалното в Бел епок. [Nikolova, D. Transpozitsii na pastoralното v Bel epok.] // *Литературна мисъл*, 2016, № 2, 113 – 149.
- Райнов 1929:** Райнов, Н. Кабаретен стил. [Raynov, N. Kabareten stil.] // *Златороз*, 1929, № 2 – 3, 116 – 122.
- Скитник 1935:** Сирак Скитник. Властта на шаблона. [Sirak Skitnik. Vlastta na shablona.] // *Златороз*, 1935, № 2, 49 – 53.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

В кабарето

Жив е той, жив е, там в кабарето,
потънал в бира, лежи и пъшка
юнак с дълбока в стомаха рана,
юнак за вино с жажда мъжка.

На една страна захвърлил шапка,
на друга чаша на две строшена,
очи тъмнеят, глава се люшка,
уста проклина цяла вселена.

Лежи юнакът, а в кабарето,
печка железна сърдито пече,
келнерка пее нейде в салона
и бирата йощ по-силно тече...

Кеф ми е сега, пейте ми, мили,
тез буйни песни омайни,
в кабарето са се запили
отбор юнаци, с мисли тайни.

Тоз, който падне долу на пода,
той не умира – него жалеят
кръчмари мръсни и файтонджии
и всички му се в лицето смеят.

Денем се пука мътна главица,
Псето го следи и мирише,
Зад него стражар – юнашка птица –
и той се за брат, за юнак грижи.

Настане вечер – месец изгрее,
звезди обсипват свода небесен,
тунел зашуми, бира се лее, –
тук-там се пее пиянска песен.

Арфянки нежни в бяла премяна
чудни прекрасни песни поемат,
тихо нагазват бира разляна
и при юнака дойдат, та седнат.

Една му ряпа с ножче стърже,
друга го пръска с бира студена,
трета го в уста целува бърже,
и той я гледа мила, засмена.

Кажете, мили, где ми й чашата,
къде е мойта вярна дружина,
кажете, не ми мъчете душата,
аз искам, мили, тук да загина.

И плеснат с ръце, па се прегърнат,
и с песни хвъркнат в тъмнината,
пият и пеят, дорде осъмнат
и дорде си найдат сами белата.

Но съмна веч, въвн от кабарето
юнака лежи – слънцето пече...
куче му ближе лютата рана,
и бирата из уста му тече ли, тече.

**GEORGI NIKOLOV BAKĀRDŽIEV-JANTARSKI MEZI
SLAVISTIKOU A MUZIKOLOGÍÍ
(JEHO PŘÍNOS PRO STUDIUM ČESKO-BULHARSKÝCH
KULTURNÍCH A HUDEBNÍCH VZTAHŮ)**

Marcel Černý
Slovanský ústav AV ČR, Praha

**GEORGI NIKOLOV BAKARDZHIEV-YANTARSKI BETWEEN
SLAVONIC STUDIES AND MUSICOLOGY (HIS CONTRIBUTION
TO STUDYING THE CZECH-BULGARIAN CULTURAL AND
MUSICAL RELATIONS)**

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

The article analyses the contribution of Georgi Nikolov Bakardzhiev-Yantarski (1905–1976) to studying the Czech-Bulgarian cultural and musical relations (journal *Slovanský přehled* [Slavonic Review]). He graduated a comprehensive school in Plovdiv in 1924 and lived and worked in Prague (approx. 1924–1953). The article focuses on his professional life as a librarian (from 1929 in the Slavonic Library) and musicologist, his contacts with Bulgarians and with his university teacher – the musicologist Zdeněk Nejedlý). In addition, the article provides a description of his Czech manuscript monograph study *Czech-Bulgarian Relations in Music* (1951).

Key words: Georgi Nikolov Bakardzhiev-Yantarski, Czech-Bulgarian cultural relation, Slavonic studies, Sorbian studies, musicology, Prague, journal *Slovanský přehled*, Kiril Hristov, Olga Bakardžieva-Baxová, Zdeněk Nejedlý

Osobnost **Georgiho Nikolova Bakārdžieva**, užívajícího již zhruba od počátku 30. let minulého století pseudonymu Jantarský/Янтарски (1905–1976)¹, dnes patří k pozapomenutým a spíše jen sporadicky připomínaným

¹ Svůj pseudonym Янтарски (resp. Jantarský) si vybral podle řeky u matčina rodného města (Jantra), aby se odlišil od svého bratrance, světoznámého a řadu let v Paříži tvořícího výtvarníka a sochaře-keramika Georgiho Stefanova Bakārdžieva (1899–1972).

představitelům bulharsko-české kulturní spolupráce. Bývá-li již zmiňován, potom zejména jako příležitostný (spolu)překladatel bulharské dramatiky a beletrie a jako pohotový informátor o bulharském literárním a společenském dění na stránkách českých časopisů, zvláště pak meziválečné slavistické revue *Slovanský přehled*.²

O okolnostech jeho příchodu do Československa (a poválečného návratu zpět do Bulharska) ani o klíčových okamžicích jeho dlouholetého zahraničního pobytu není mnoho známo. Na základě Bakardžievovy německy psané autobiografie a tzv. nacionálů (zápisových archů na aktuální semestr studia na české i německé Univerzitě Karlově), uchovaných v Archivu Univerzity Karlovy v Praze, dále s oporou ve vlastním výzkumu a s přihlédnutím k heslům věnovaným autorovi v internetovém *Českém hudebním slovníku osob a institucí* (Velek 2009) a jeho manželce Olze Bakardžievové-Baxové v *Databázi osobností českého uměleckého překlada po roce 1945* (Hronková 2016) se můžeme pokusit alespoň o rámcový životopisný nástin tohoto v českém prostředí domestikovaného bulharského intelektuála.

Georgi N. Bakardžiev se sice narodil 13. července 1905 ve Velikém Trnovu, ale od dětství žil setrvale v Plovdivu. Jeho otec **Nikolaj Georgiev Bakardžiev** byl pedagogem na tamější obchodní akademii a zároveň pracoval jako vyšší bankovní úředník (v jednom dokumentu³ se uvádí, že byl „řed[itel] banky a prof[esor] v[e] v[ýslužbě] v Plovdivě (Bulh[arsko])“). Malý Georgi vychodil v někdejší metropoli Východní Rumelie základní školu a roku 1924 odmaturoval na zdejším reálném gymnáziu. Již tehdy ovládal výborně němčinu a rozhodl se pro chemický obor na německé Vysoké škole technické v Praze (Deutsche Technische Hochschule zu Prag, Abteilung für technische Chemie), do níž se přesídlil hned po prázdninách téhož roku. Studia zřejmě probíhala standardně, ale pro vážné oční onemocnění v roce 1929 – zánět bělimy a rohovky („wegen einer schweren Augenverletzung –

² Přínos G. N. Bakardžieva oceňuje zejména Dana Hronková v rozsáhlé, česky i bulharsky vydané studii o české meziválečné literárněvědné bulharistice (Hronková 1963a: 341–342, 360–362; Hronková 1963b: 425–426, 449–452), nověji pak také Ivan Dorovský ve studii o české recepci bulharské dramatické tvorby v meziválečném období (Dorovský 1995: 161–162). Kupodivu v Bulharsku nebývá Bakardžiev připomínán ani v souvislosti s česko-bulharskými vztahy v oblasti hudby (srov. např. Válčinova 1981: 53–68; Válčinova-Čendova 2000: 1–20; Palieva 2006; Válčinova-Čendova 2008: 134–144).

³ Viz nacionály Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (české), zimní semestr 1931/1932, *Georgi N. Bakardžiev* [sic!]. – V německy psaném vlastním životopisu, přiloženém k disertaci *Untersuchungen zur melodischen Gestalt des bulgarischen Volksliedes* z roku 1942 (Ústav dějin Univerzity Karlovy a Archiv Univerzity Karlovy, Praha), Bakardžiev uvádí: „Der Vater war Bankbeamter und Professor an der Handelsschule.“

Scleritis und Keratitis“ – nemohl Bakārdžiev školu dokončit (chyběla mu druhá státní zkouška, první tedy pravděpodobně vykonal). Podařilo se mu však získat místo v instituci, které zůstal věrný po mnoho let: 15. září 1929 nastoupil na doporučení bohemisty a slavisty **Borise Jcovy** (1894–1945) jako vedoucí bulharského oddělení Slovanské knihovny Ministerstva zahraničních věcí v Praze. Právě zde vykonal mnoho pro vzájemné česko-bulharské styky a až do počátku 50. let 20. století vzorně pečoval o nákupy starší literární produkce i knižních novinek z Bulharska i o bulharistické publikace z ostatních koutů zejména slovanského světa.

V rámci zvyšování své kvalifikace absolvoval Bakārdžiev v letech 1931–1932 českou výuku na Státní knihovnické škole v Praze.⁴ O programu knihovnického kursu jsme podrobně informováni díky zprávě Vlasty Gillarové v *Časopise československých knihovníků* (Gillarová 1932: 72–73): Mezi vyučujícími nacházíme zakladatelské zjevy československé knihovnické vědy, jako např. ředitele Knihovny Národního muzea **Josefa Volfa** (1878–1937) nebo bibliograf, tvůrce knihovnického zákonodárství a tehdejší ředitel pražské Národní a univerzitní knihovny **Ladislav Jan Živný** (1872–1949). Studenti měli kromě teoretických přednášek také praktická cvičení (učili se katalogizovat nové knihy, popisovat mapy, zpracovávat bibliografii časopisů a časopiseckých článků, třídit podle tzv. decimální soustavy užívané pro systematický katalog nebo podle heslového katalogu věcného, psát literární referáty) a odborné exkurse (navštívili celkem 15 knihoven v Praze i mimo hlavní město).

Paralelně s knihovnickou školou (nebo bezprostředně předtím) Bakārdžiev navštěvoval (patrně jen krátce) Ukrajinský pedagogický ústav (Ukrajinský vysoký pedagogický institut Mychajla Drahomanova), na němž např. dějiny české hudby přednášeli **Zdeněk Nejedlý** (1878–1962) a **Josef Hutter** (1894–1959). Oba známí hudební vědci byli spojeni i s českou univerzitou a zřejmě právě kvůli nim se mladý Bulhar rozhodl pro studium muzikologie a estetiky na pražské Filozofické fakultě české Karlovy Univerzity. S Nejedlým navíc Bakārdžiev udržoval bližší styky (přátelil se totiž s jeho synem **Vítem Nejedlým** [1912–1945]⁵), ba v těžké životní situaci

⁴ O historii a programu studia knihovnictví v době Bakārdžievova studia pojednává bakalářská práce Jany Poschové *Československé knihovnické školství v letech 1918–1945* (Poschová 2007).

⁵ Bakārdžiev mu hodlal věnovat monografii, ale nakonec – podobně jako i jindy – vznikla jen stručná biografie, která zůstala v rukopise (zachovala se v pozůstalosti V. Nejedlého – ve fondu *Nejedlý Zdeněk*; podrobnosti o archivu viz zde v *Příloze*). V Nejedlého monografii Bakārdžievův odborný muzikologický profil negativně hodnotí Jaroslav Jiránek: „Ve skice biografie Víta Nejedlého od G. Bakārdžieva, jejíž kopie se zachovala v pozůstalosti V.

svého někdejšího profesora (v letech 1948–1953 ministra školství a národní osvěty) dokonce požádal o pomoc při podpoře žádosti, aby byl přijat do vědecké aspirantury v oboru hudební vědy (srov. edici dopisu G. N. Bakardžieva Z. Nejedlému ze 13. 10. 1950 zde v Příloze).

V Praze dne 13.X.1950.



Vážený pane ministře,

jsem nucen Vás obtěžovati prosbou a zároveň žádostí o Vaše kladné vyjádření k mé předběžné přihlášce na právě vypsanou vědeckou aspiranturu, a to na obor hudební vědy. Vzpomínáte si snad, jak jste během studia podporoval mé vědecké aspirace a jak jsem se ohtěl státi Vaším asistentem, abych se mohl vědecky doškoolit. Víte také, že se věnuji výhradně hudební vědě, přesto, že kromě řady článků ode mne nic knižního nevyšlo - tedy ani má monografie o Vítu Nejedlém, která je dávno připravena k tisku. Jinak pracuji na řadě otázek z dějin české hudby. Rád bych se konečně věnoval úplně vědeckému studiu a badatelské práci, a případné získání aspirantury by mi to umožnilo - zbavil bych se tím také kondic, slovníkaření a článkaření, čímž jsem nyní nucen živit čtyřčlennou rodinu.

Obracím se na Vás s touto prosbou proto, že nevyhovují dvěma podmínkám - čs.příslušnosti a věku do 35 let. Domnívám se však, že má bulharská příslušnost nemůže býti závadou a mohla by se jako obvykle řešit příslušnou smlouvou s cizincem -než bude vyřizena otázka mé čs.příslušnosti. Pokud běží o věk, člověk je tak stár, jak se cítí. Válkou jsem ztratil těch 10-15 let, dnes je mi 45 let; proč by tím mělo trpět mé vědecké doškolení.

Není-li kladné řešení mé žádosti zcela v kompetenci III. odboru Vašeho ministerstva, prosím Vás opětovně o Vaše kladné vyjádření, za což Vám srdečně předem děkuji.

Má žádost má jednací číslo

130.782/50.

Váš žák

Bakardžiev.

Praha - Dejvice, Teslova 3.

P.S. Bude-li jednou v Bulharsku založen ústav pro hudební vědu - rád bych se pokusil o docenturu tam, nebude-li jiná (možnost obdobná) jinde.

Dopis G. N. Bakardžieva Z. Nejedlému ze 13. 10. 1950. Vlastníkem originálu dopisu je Masarykův ústav a Archiv AV ČR, v. v. i., Archiv AV, fond Zdeněk Nejedlý, osobní korespondence – G. N. Bakardžiev.

Nejedlého, uvádí B[akardžiev] náplň připravovaného koncertu [...]. Vzhledem ke známé nevěrohodnosti pisatele, kterou potvrzuje až zarážející povrchnost zpracování zmíněné biografie, je však třeba brát i tyto údaje s krajní výhradou.“ (Jiránek 1959: 165).

V seznamu Bakārdžievových přednášek na zimní semestr 1931/1932 totiž figurují *Dějiny opery III. Romantismus Z. Nejedlého* nebo *Dějiny hudby I. J. Huttera*; kromě toho si Bakārdžiev zapsal i *Úvod do estetiky* a *Estetiku hudby Otakara Zicha* (1879–1934). Ve studiu pak (podle nacionalů) pokračoval jen v příštím semestru (letní 1932) – opět u Nejedlého (*Dějiny opery IV. Richard Wagner; Chopin a Seminář*), Huttera (*Dějiny hudby II. Doba vokálního a instrumentálního kontrapunktu*), Zicha (*Estetika hudby*) a u filozofa **Josefa Krále** (1882–1978; *Úvod (historický) do filozofie I.*). Poté nastala v jeho vzdělávání velká mezera – ve vlastním německém životopisu uvádí, že státní zkoušku ze své specializace vykonal 8. července 1939, avšak následkem uzavření českých vysokých škol okupanty nestihl odpromovat („Knapp vor meiner Promotion wurde aber die Universität amtlich gesperrt.“). Rozhodl se tedy (již po zaboru někdejšího Československa Němci) podat žádost o dokončení studia k rektorovi německé Karlovy Univerzity, a bylo mu následně umožněno se 9. března 1940 zapsat na její filozofickou fakultu. K jeho pedagogům patřili např. slavisticky orientovaný folklorista a etnolog **Edmund Schneeweis** (1886–1964), slavista, balkanista a literární historik **Gerhard Gesemann** (1888–1948) a hlavně muzikolog **Gustav Becking** (1894–1945), pod jehož vedením Bakārdžiev napsal německou disertaci *Untersuchungen zur melodischen Gestalt des bulgarischen Volksliedes* [Bádání o melodické struktuře bulharské lidové písně] (Bakardžiev 1942), věnovanou srovnávací analýze nápěvů bulharských lidových písní ve sbírce **Vasila Stoina** *Народни песни от Тумок до Бума* (1928). Práce byla předložena k obhajobě v červenci 1942 (oba dochované posudky – od školitele i od profesora Gesemanna – byly kladné) spolu s žádostí o přípuštění k hlavnímu rigorózu z hudební vědy, slovanské filologie a slovanského národopisu. Po úspěšné obhajobě byl G. N. Bakārdžievovi udělen doktorský titul.

I po osvobození Československa v květnu 1945 pokračoval bulharský knihovník a muzikolog ve své osvětové práci v oblasti česko-bulharských vztahů. Nově se začal intenzivněji zajímat o hudební život Lužických Srbů.⁶ Mnoho lužickosrbského notového materiálu v hudebním oddělení Národní knihovny v Praze je označeno razítkem s Bakārdžievovým jménem (Velek 2009) a spolu se skladatelem a sbormistrem **Antonínem Srbou** (1881–1961), dirigentem a hobojistou **Václavem Smetáčkem** (1906–1986) a úředníkem Hudební matice **Vladimírem Gollem** tento slovanský entuziasta pečoval o vyřizování autorskoprávní agendy k dílům jednoho z největších

⁶ Již v 1. svazku 2. části *Pazdírkova hudebního slovníku naučného* z roku 1937 nalezneme Bakārdžievova sorabistická hesla věnovaná Adolfu Černému, Korlovi Awgustu Kocorovi či Bjarnatu Krawcovi (Pazdírek 1937: 165–166, 551, 577–578).

lužickosrbských skladatelů **Bjarnata Krawce-Schneidera** (1861–1948), který poslední léta života strávil v příhraničním Varnsdorfu (srov. studii k 85. narozeninám skladatele: Bakārdžiev 1946: 21–26). Podle edice Krawcovy-Schneiderovy korespondence s Čechy zamýšlel Bakārdžiev napsat menší monografickou studii o dotyčném hudebním skladateli pro knižnici drobných popularizačních brožur *Kdo je...?*, avšak spisek nakonec nevyšel a patrně ani nebyl sepsán, neboť bulharský muzikolog se lužickosrbskému komponistovi znelíbil pro liknavé chování a netečnost i přes opakované skladatelovy prosby, aby ho Bakārdžiev informoval o všech nahrávkách Krawcových skladeb v pražském rozhlase.⁷

V rukopise měl Bakārdžiev rozsáhlejší syntézu o dějinách národní hudby Lužických Srbů, cenou i tím, že autor často vycházel z osobních rozhovorů s pamětníky, neboli jak by se dnes řeklo, využíval metod tzv. orální historie: „Naznačili jsme, že Krawc vzhledem k místním poměrům musel býti svému národu v hudbě téměř vším. O hudbě psal do lužického, německého, a českého tisku; nemálo z toho neztratilo svou cenu, obzvláště pokud jde o lužickou hudbu. Výběr z jeho literárního díla by posloužil hodně odborným badatelům. Obdobně je tomu u jeho článků folkloristických. Krawcův vlastní životopis je dosud v rukopisu, z něho, jakož i z ústních zpráv čerpal pak dr. Jan Kefer (první životopisec Krawcův⁸), tak i pisatel. Tyto řádky jsou *výtahem z větší práce, věnované dějinám lužické hudby*, pořizené před lety a nyní doplněné.“ (Bakārdžiev 1947: 10 [zdůr. M. Č.]) Rukopis této objemnější Bakārdžievovy rozpravy je však bohužel s největší pravděpodobností ztracen. Byl by jistě cenný jako vzácný příspěvek k historii (jinak více než skrovné) bulharské sorabistiky.⁹

⁷ Svědčí o tom Krawcova korespondence s Vladimírem Gollem. Např. 12. 4. 1946 Goll skladatele informuje: „Bulhara [tj. Bakārdžieva; M. Č.] jsem urgoval, aby Ti ihned zaslal seznam skladeb, které má rozhlas. Dříve byl u mne každý týden, ale nyní jsem ho dlouhý čas neviděl. Snad Ti toto zaslal.“ (Velek 2007: 196) Ale později (v nedatovaném dopise, pravděpodobně z května 1947) Krawc ztratil trpělivost a napsal o něm Gollovi dost nelichotivě (Krawcovu nedokonalou češtinu cituji v autentické podobě): „Co se tyče teho Bulhara Bak[ārdžieva], musím Ti to otevřeně vyznat: Nechci nic dále z nim jednat – je to nemožný karaktr, pochopuji také jeho muzikalnost.“ (Velek 2007: 224)

⁸ Jan Kefer (1906–1941) byl český hermetik, astrolog, překladatel a knihovník. Za 2. světové války se za své protinacistické postoje ocitl v koncentračním táboře Flossenbürg, kde předčasně zemřel. Kefrova zhruba 40stránková muzikologická studie *Bjarnat Krawc. K sedmdesátinám lužickosrbského hudebního skladatele a spisovatele* (v roce 1931 ji v Praze vydal Československo-lužický spolek Adolf Černý jako 16 svazek své Česko-lužické knihovničky) je v autorově díle, věnovaném hlavně studiu kabaly, magie, astrologie, alchymie a theurgie, zcela ojedinělá. [pozn. M. Č.]

⁹ Bakārdžiev se v Praze stýkal minimálně s Josefem Pátou, prvním profesorem lužickosrbského jazyka a literatury na světě, který na něj mohl v tomto směru působit, jakož

Kromě toho psal Bakārdžiev na přelomu 40. a 50. let 20. století paratexty k českým vydáním bulharské beletrie, většinou ke knihám, které počeštila jeho manželka **Olga Bakārdžieva-Baxová** (životopisné údaje nezjištěny; srov. Hronková 2016). Patřila k prvním soustavným poválečným československým překladatelkám bulharské prózy. Posledním titulem, kterým chtěla zprostředkovat bulharskou literaturu českému čtenáři, měl být výbor z povídek Ljudmila Stojanova *Milosrdenství Martovo* z roku 1952, který ovšem již zůstal nepublikován.¹⁰ Přibližně v této době se oba manželé rozešli – O. Baxová (příjmení Bakārdžieva již neužívala) se věnovala publicistice, avšak její poslední zjištěný článek (fejeton o Polské neděli 31. července v pražském Parku kultury a oddechu Julia Fučíka) vyšel v létě 1955 (Baxová 1955) a pak stopy o ní mizí (buď přestala publikovat a stáhla se do ústraní, anebo zemřela).

V *Příloze* připojená edice listu G. N. Bakārdžieva Z. Nejedlému ze 13. října 1950 vypovídá o neutěšené ekonomické situaci, v níž se knihovník a muzikolog ve všeobecně neradostných letech vrcholícího stalinismu nacházel (nezapomínejme, že byl jedním z válečných absolventů pražské německé univerzity, což musel v poúnorovém období nutně vnímat jako příslovečné Kainovo znamení). Někdejší pedagog však svého žáka oslyšel, a tak se bezmála 30 let v Československu žijící bulharský intelektuál, jemuž se navíc rozpadlo i manželství, vrátil (někdy na přelomu let 1952/1953) do své vlasti. V Bulharsku působil v hlavním městě jako muzikolog „na volné noze“ a překladatel odborných spisů. Podle profilu na genealogickém serveru www.geni.com G. N. Bakārdžiev-Jantarski zemřel v Sofii v roce 1976.¹¹

* * *

První články začal G. N. Bakārdžiev uveřejňovat v časopisech *Slovanský přehled* (od roku 1930 pravidelně až do násilného zastavení časopisu počátkem 2. světové války německými okupanty) a *Časopis československých knihovníků* (1932). Pomineme-li autorovu různorodou drobnější publicistiku (stručné referáty o pražských koncertech bulharských

i celková sorabofilská atmosféra meziválečného a zvláště poválečného Československa (podrobněji o českém vlivu na bulharskou sorabistiku viz Černý 2010: 61–80).

¹⁰ Strojopis překladu s rukopisnými úpravami je spolu s lektorským posudkem z pera bulharistky Zdenky Hanzové zachován v Literárním archivu Památníku národního písemnictví (dále LA PNP) v Praze ve fondu *Družstevní práce*.

¹¹ Srov. Георги Николов Янтарски, public profile [on-line]: < <https://www.geni.com/people/Георги-Янтарски/6000000007461688857> > [cit. 10. 10. 2018]. Zdroj však není zcela spolehlivý, neboť Bakārdžievovo datum i místo narození jsou zde uvedeny chybně: „1902, Пловдив“.

hudebníků nebo bulharské hudby, glosy o výstavách bulharských výtvarníků, jubilejní portréty a nekrology bulharských vědců a spisovatelů, posudky nových beletristických i odborných knih), sluší se připomenout např. zdařilou črtu napsanou k 75. narozeninám malíře **Jana (Ivana) Václava Mrkvičky** (1856–1938), kde je reflektována kruciální úloha Plovdivu pro jeho další umělecké směřování: „V té době [krátce po roce 1878; M. Č.] Bulharsko, osvobozené od 500leté poroby turecké, potřebovalo pro své školy a úřady odborníky, jichž doma přirozeně nebylo dostatek. Vláda a slovanské spolky se obrátily především na mladou inteligenci slovanskou, aby zaujala příslušná místa v novém státě. Mrkvička byl jedním z prvních, který se přihlásil k práci; [...] byl částečně váben velkým úspěchem Jaroslava Čermáka, jenž z jiného zákoutí slovanského jihu – z Černé Hory – přinášel tehdy do Prahy skvělou žeň uměleckou. S Bulhary se znal Mrkvička ještě před jejich osvobozením a byl jedním ze zakladatelů studentského spolku ‚Bălg[arska] sedjanka‘ v Praze. Tak se stal právě před 50 lety tehdy 25letý Mrkvička profesorem kreslení na chlapeckém státním gymnáziu v Plovdivě, tenkrát hlavním městě Východní Rumelie. Byly to první roky svobodného politického života, bez dobrých tradic, kdy společnost bulharská tonula v pochybných mravech a surových politických bojích. Nebylo bytového pohodlí, nebylo materiálu ke kreslení, a tak mladý nadšenec musel vše sháněti v cizině. Kromě toho vládly tam proti umělcům a učencům skoro nepřekonatelné předsudky. Ovšem lid i příroda bulharská poskytovaly bohatou látku k malířské práci. Bylo však skoro nemožno přiměti venkovského člověka, aby stál modelem – bál se, aby se mu z toho nepříhodilo něco zlého! Za takových obtíží vznikla celá řada skic, tvořící základ budoucího díla Mrkvičkova: lidové typy, zvyky, kroje, obydlí apod. V Plovdivu zůstal M[rkvička] až do r[oku] 1889, kdy se stal profesorem na I. státním chlapeckém gymnáziu v Sofii.“ (Jantarský 1931a: 312–313)

Dále Bakardžiev věnoval trefné medailony např. „maestru“ **Georgimu Atanasovovi** (1882–1931), jež přirovnává k zakladateli české národní hudby Bedřichu Smetanovi („Bulharsko ztratilo v něm svého Smetanu.“ [Jantarský 1931b: 790], malíři, etnografu a folkloristovi **Ludvíku Kubovi** (1863–1956; Jantarský 1933: 110–111), básníku **Nikolovi Vasilevovi-Rakitinovi** (1885–1934; Jantarský 1934: 185–186), operní pěvkyni **Kristině Morfové** (1889–1936; Bakardžiev 1936: 219), básničce **Maře Belčevové** (1868–1937; Bakardžiev 1937a: 134–135), beletristovi a dramatikovi **Jordanu Jovkovovi** (1880–1937; Bakardžiev 1937b: 292–293), klasikovi bulharské vesnické povídky **Elinu Pelinovi** (1877–1949; Bakardžiev 1939a: 41–46) nebo známému komediografu **Stefanu Lazaru Kostovovi** (1879–1939; Bakardžiev 1939b: 102–106). Pokus o komplexní vývoj soudobé bulharské

literatury od roku 1918 do poloviny třicátých let vydal Bakārdžiev pod názvem *Bulharská poválečná literatura* (Bakardžiev 1937c). I když je tato brožura koncipována jako kapitola ve vzdělávací rukověti encyklopedického typu (jde o samostatný otisk ze sborníku *Poznání. Sbíрка souvislých vzdělávacích statí ze všech oborů lidského vědění a tvoření*, 3 sv., 1936–1938) a má hodnotu zejména „pro svůj bibliograficko-informativní ráz, [...] ne pro své soudy, ztrácející se za množstvím jmen a nezapamatovatelných děl“ (Hronková 1963a: 342), je psána nepředpojatě a nabízí řadu jednotlivých postřehů, které by se mohly v česky psaném pojednání stěží objevit po únorovém převratu 1948 (nachází např. sympatie pro symbolistní modernu – zdařilý je např. výklad o Nikolaji Rajnovovi – a podrobně komentuje umělecké výboje pozdější avantgardy; zachycuje i jména méně významných spisovatelů, o nichž jinak v češtině neexistuje žádná odborná literatura, nebo zmiňuje později odsuzované a zakazované autory jako Čavdara Mutafova či Janu Jazovu, které tzv. socialistická bulharistika ignorovala; poprvé se v českém prostředí soustřeďuje na tvorbu literární levice a na specifika ženského psaní).

Značně populární a příznivě přivítána i odbornou kritikou byla Bakārdžievem sepsaná česko-bulharská konverzace *Čech v Bulharsku*, k níž napsal předmluvu tehdy v Praze žijící básník **Kiril Christov** (1875–1944). Příručka vyšla v ediční řadě *Rychlé kursy jazyků*, redigované germanistou a zastáncem česko/slovansko-německého kulturního sblížení **Hugem Siebensteinem** (1889–1971), a měla splňovat dva hlavní cíle: 1) být základní jazykovou informací v prostředí jiného národa a státu a 2) uvést co nejkratší cestou do hovoru v cizím jazyce. Sám Bakārdžiev v krátkém předeslání *Autor svým čtenářům* emotivně charakterizuje motivaci pro vznik publikace a její poslání: „Dobrá vzájemná kulturní a hospodářská spolupráce obou našich národů a států postrádá dosud dobré české mluvnice jazyka bulharského, stejně jako dobré bulharské mluvnice jazyka českého. [...] Proto jsem s radostí přijal návrh redaktora sbírky Brána jazyků a Mistra Kirila Christova, největšího současného bulharského básníka, abych napsal tuto příručku bulharštiny. Jsa přesvědčen, že splní svůj úkol a že bude následována i dalšími, potřebnými pro dobrou naši věc, děkuji oběma iniciátorům za jejich přátelský zájem a děkuji nakladatelství Orbis v Praze za tento jeho kulturní čin na poli československo-bulharské vzájemnosti. [...] Při učení bulharštině z této jazykové příručky je nejlépe postupovati tím způsobem, že se nejprve zvládne slovníková část jednotlivých abecedně uspořádaných hesel, později se přistoupí k její frazeologické části a ke krátkému článku nebo rozhovoru na konci lekce, v níž se má čtenář snažiti překládati sám do češtiny, později pak získati praxi i v překladu z češtiny do bulharštiny. Těmito paralelními

dvojazyčnými texty se příručka mění v cvičebnici a může sloužiti i jako cvičebnice češtiny pro Bulhara.“ (Bakardžiev 1937a: 7). Předností učebnice je např. vysvětlení četných reálií, např. z oblasti stravování a bulharské národní kuchyně, která v meziválečném Československu, kdy se masově rozvinula turistika, novinkou (turšija, tarator, gjuveč, musaka, kjufte aj., konstatován je blahodárny vliv jogurtu: „Jedním z nejvýživnějších a zároveň osvěžujícím pokrmem je výborný jogurt, Bulhary zvaný ‚kiselo mleko‘, jehož zdravotní význam je bezesporný. Snažte se proto v Bulharsku jísti co nejvíce bulharské stravy!“ [Bakardžiev 1937a: 111]).

Pokud jde o již zmiňovaného **K. Christova**, jehož Bakardžiev, jak ilustruje výše citovaná „Mistrova“ charakteristika, obdivoval, můžeme vzájemný vztah obou pražských Bulharů označit za vcelku přátelský. Je zachován zlomek Bakardžievovy korespondence s básníkem (pisatel mu nejdříve vykal, ale od roku 1938 přešli na tykání) a sám Christov v jednom dopise Josefu Pátovi knihovníka a muzikologa pro jeho příležitostné vystupování na hudebních večírcích žertovně (třebaže s lehce posměšným přídechem) nazývá „Българският Карузо“ (ironické zabarvení však bylo způsobeno pouhým chvilkovým emocionálním rozladěním). Do jubilejního christovovského sborníku *Кирил Христов 1875–1935. Юбилеен сборник* pak Bakardžiev přispěl článkem *Пражките драми на Кирил Христов*, v němž je poprvé v odborné literatuře pojednáno o první (doposud nevydané) „české“ variantě hry *Майстор и дявол*¹² (Bakardžiev 1938: 186–189), věnoval Christovovi jubilejní skicu k šedesátinám (Jantarský 1935: 5) a přeložil do češtiny autorovy prózy *Ruce vzhůru!* (Christov 1937: 7) a *Baba Meglena* (Christov 1939: 7).¹³

¹² Této první variantě Christovovy hry je věnována pozornost ve studii *Пражката версия на драмата „Майстор и дявол“*. Няколко бележки върху чешкия период (1929–1938 г.) на Кирил Христов (Černý, Hronková 2019).

¹³ Jako překladatel byl poměrně aktivní, ačkoliv většina jím počeštěných textů (překlady her byly dokonce hrány) nevyšla tiskem. Z rozsáhlejších překladů jmenujme např. román *Požehnaná země* (nedochovaný rukopis; orig. *Благословена земя*) Tichomira Pavlova, milostné drama Orlina Vasileva *Láska* (Vasilev 1953; orig. *Любов*) nebo komedie *Tchyně* (nedochovaný rukopis; orig. *Свекърва*) Antona Strašimirova a *Co dovede milion* (rukopis uložený v Divadelním ústavu v Praze; orig. *Милионерът*) Jordana Jovkova. Měl zřejmě i mnoho plánů, ale zdaleka ne všechny stihl uskutečnit. Tak např. v přehledu *Česká kultura v Bulharsku* sliboval vydání několika českých knih v bulharském překladu, ale nakonec nevyšla ani jedna: „V dohledné době vyjde i několik překladů z češtiny, *Masarykovy Ideály* humanitní, *Zd. Nejedlého* kniha o Smetanovi, *P. N. Miljukova* studie Masaryk a Beneš, *Ant. Hartla* výzkum Karpatoruské literatury, vesměs v mém překladu.“ (Bakardžiev 1937b: 8)

Oba muže zachycuje kolektivní **fotografie**¹⁴ pořízená při příležitosti přednášky krásné a obdivované, po zářijovém převratu 1944 zavrhané a umlčované spisovatelky **Jany Jazovy** (1912–1974) v rámci Jednoty slovanských žen v Praze dne 17. června 1936: v popředí (zleva) sedí na židlích **Anna Pátová** (manželka bulharisty Josefa Páty), **Jana Jazova** (tehdy 24letá), malíř **Jan Václav Mrkvička**, básnířka s českými kořeny **Ljuba Kasárova** (rozená Splítková; 1884–1946) a knihovnice, básnířka a překladatelka (mj. též Kirila Christova, u něhož se učila na univerzitě bulharsky) **Jiřina Karasová** (1898–1943), za nimi stojí čtyři muži: **Georgi N. Bakārdžiev-Jantarský**, **Kiril Christov**, profesor Karlovy Univerzity sorabista a bulharista **Josef Páta** (1886–1942) a v Praze vystudovavší sochař **Todor Dukov** (1912–?).¹⁵



Fotografie pořízená při příležitosti přednášky J. Jazovy v Praze 17. 6. 1936: v popředí (zleva) sedící: A. Pátová, J. Jazova, J. V. Mrkvička, L. Kasárova aj. Karasová; stojící: G. N. Bakārdžiev-Jantarský, K. Christov, J. Páta a T. Dukov.

Vlastníkem originálu fotografie je Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, fond *Páta Josef*, karton 16, složka *Fotografie*.

¹⁴ Originál fotografie je uložen v LA PNP v Praze, fond *Páta Josef*, karton 16, složka *Fotografie*.

¹⁵ Na pražské Akademii výtvarných umění byl T. Dukov žákem profesora Bohumila Kafky (1878–1942) a v Praze vytvořil několik plastických portrétů (bust), např. Kirila Christova, Jana V. Mrkvičky nebo Josefa Páty; roku 1937 se vrátil do Bulharska.

Z Bakardžievových důležitých počinů v oblasti česko-bulharských kontaktů nelze opominout jeho spolupráci s historikem, turkologem a jirečkovským editorem **Petrem Mijatevem** (1906–1991): nejprve se spolu setkali při přípravě edice dopisů bratří Škorpilových s K. Jirečkem (Mijatev, Jantarský 1961: 29–48), později Mijatev Bakardžieva přizval k vydání 3. svazku publikace *Из архива на Константин Иречек* (Mijatev 1963) a svěřil mu všechny překlady českých pramenů do bulharštiny, jak uvádí v předmluvě: „От чешки език българските преводи са направени от д-р Георги Бакърджиев, добър познавач на тоя език, който и преписа писмата от техните оригинали.“ (Mijatev 1963: 7) Lze jen litovat, že konečné korektury (není jisté, zda měl Bakardžiev možnost se na nich podílet) nebyly provedeny s větší precizností, neboť zejména české texty trpí četnými chybami v důsledku nepozornosti a rušivými překlepy.

Nejdůležitější a největší Bakardžievovou česky psanou stykovou prací je však nevydaná monografická rozprava *Česko-bulharské styky v hudbě* (Bakardžiev 1951) čítající 131 strojopisných stran.¹⁶ Dílo je dedikováno „Světlé památce nezapomenutelné a nenahraditelné dr. Anny Zbořilové k desátému výročí jejího zavraždění 20. června 1942.“¹⁷ Po stručném historickém (vzhledem k dobovému úzu marxistickém) přehledu česko-bulharských vztahů od vzniku moderního bulharského národa až po stvrzení československo-bulharské dohody o přátelství, spolupráci a vzájemné pomoci, podepsané v Praze 23. dubna 1948 Georgim Dimitrovem a Klementem Gottwaldem, přistupuje autor k výkladu „vzájemných styků v oboru hudby“. Obsáhlý materiál je rozdělen do několika částí. Začíná podrobnostmi o českém uvedení zpěvohry *Elisena, kněžna volharská* (1827) německého skladatele Johanna Josepha Röslera (1771–1812), která v českém prostředí poprvé tematizovala bulharský topos jako cosi vzdáleného, exotického až pohádkového. Pokračuje detaily o originální české opeře *Vladimír, bohův zvolenec* (1862) na libreto Josefa Václava Friče a hudbu Františka Zdeňka Skuherského (1830–1892), která svůj námět čerpala z 9.

¹⁶ 2 exempláře s různou paginací jsou uloženy ve Slovanské knihovně v Praze: exemplář sign. A 19427a v rozsahu 99 stran je z menší části strojopis s rukopisnými korekturami, z větší části (s. 12–99) manuskript (podle rukopisu psaný samotným autorem); exemplář A 19427b je čistý strojopis v rozsahu 131 stran bez rukopisných přípisů a vypadá jako verze připravená k tisku. Všechny citáty uvádím podle exempláře A 19427b.

¹⁷ Dr. Anna Zbořilová (1907–1942) byla knihovnice a muzikoložka popravená nacisty během heydrichiády, celou její vědeckou rukopisnou pozůstalost zničilo gestapo. S Bakardžievem byli přátelé ze studií – ve stejné době se setkali na univerzitě (oba navštěvovali přednášky Z. Nejedlého a O. Zicha), oba společně absolvovali knihovnický kurs.

století, kdy kníže Boris přijal křesťanství, a tím pokřesťanštil i bulharský stát. Hlavní pozornost je však věnována období **po roce 1878**, nesenému již ve znamení pomoci českých hudebníků mladému bulharskému knížectví (Sofie), jež se projevila zejména zakládáním vojenských kapel (průkopnické osobnosti Josefa Chocholy, Tomáše Kulhavého, Gabriela Šebka, Františka Švestky aj.) a lidových nekostelních pěveckých sborů. Sledován je i vývoj hudebního života ve Východní Rumelii (Plovdiv) a po sjednocení také v dalších velkých městech (Ruščuk/Ruse, Šumen, Varna). Autor pátrá po hudebních inspiracích bulharské hymny *Šumi Marica*, hledá četné ohlasy české hymny *Kde domov můj?* v bulharských parafrázích, zabývá se fenoménem potulných harfenic, které často pěvecké řemeslo provozovaly souběžně s prostitucí. Probírá skladby český komponistů inspirované Bulharskem (Karel Josef Jermář, František Gregor, Václav Kaucký, František Kavan, Alois Macák, Karel Macháň¹⁸ aj.), hodnotí význam folklorních sběrů Ludvíka Kuby. Nastíněny jsou i okolnosti vzniku první hudební školy v Bulharsku (v Sofii 1904) a stálého operního souboru s kamenným divadlem (rovněž v Sofii 1908) opět za přispění Čechů nebo odchovanců českých škol. Stopy českého působení nachází Bakardžiev až do své současnosti: „Jak od samého začátku bulharské hudební školy, tak i opery byli v nich činní i Češi. Ve všech těchto institucích Češi dosud blahodárně působí. Proto můžeme bez nadsázky říci, že veškerý hudební novodobý vývoj v Bulharsku je geneticky spjat s bezprostředním působením českých výkonných hudebníků a pedagogů, to přímo, a nepřímou českou zásluhou je, že nemalá část bulharských hudebníků byla vychována českými hudebními ústavy.

Nemálo bulharských hudebníků a zpěváků působilo a dosud působí v Československu. Po svém návratu do vlasti jsou dalšími živými spojkami našich vzájemných styků.“ (Bakardžiev 1951: 11–12).

Později, již v Bulharsku, Bakardžiev práci zřejmě přepracoval a vytvořil její bulharskou verzi: V českém tisku totiž v roce 1973 byla otištěna zpráva, že v sofijském nakladatelství *Hayka и изкуство*, s nímž autor spolupracoval zejména jako překladatel muzikologických spisů,¹⁹ vyšla monografická studie o bulharsko-českých stycích v hudbě. Zvláštní

¹⁸ Autorův sloh někdy sklouzává k pikantním historkám čerpaným z rozhovorů s pamětníky, jako v případě Karla Macháně: „Vyptával jsem se na něj [tj. Macháň; M. Č.] mj. i bývalého bulharského generálního konzula v Praze Vladislava Šaka, který dlouho působil v Bulharsku jako profesor. Šak o Machánovi velmi nerad mluvil. Byl prý větroplach a nemrava. Všude po svých cestách zanechával prý zákonitou manželku.“ (Bakardžiev 1951: 67)

¹⁹ Srov. např. Mazel 1956; Maximov 1956; Platonov 1960; Teplov 1964, 1973; Jantarský 1958a.

pozornost byla údajně věnována práci českých kapelníků a „přínosu české hudební pedagogiky ke zrodu moderní bulharské hudby, jejíž reprezentanti jako A. Bukorešliev, T. Chadžiev, P. Naumov, D. Chadžigeorgiev, D. Christov, S. Popov a mnozí další prošli uměleckou výchovou u českých učitelů. Dobri Christov, jeden z největších zjevů bulharské hudby, byl např. jedním z posledních žáků A. Dvořáka, přítelem J. Suka, V. Nováka a O. Nedbala. Kapelník Alois Macák vytvořil v Sofii první symfonický orchestr a s Jindřichem Víznerem a několika českými pěvci stál u zrodu sofijské Národní opery, jejíž pozdější členka Christina Morfová byla naopak po léta miláčkem pražského obecnstva jako častý host Národního divadla.“ (MS 1973: 5)

Prozatím se však v bulharských knihovnách nepodařilo tuto publikaci dohledat. Možná vyšla jen jako separát z nějakého odborného časopisu. Lze jen doufat, že další pátrání přinese své ovoce.

Závěr

Georgi Nikolov Bakardžiev-Jantarský, spjatý v mládí s Plovdivem a jeho kulturním zázemím, byl prvním školeným odborníkem – muzikologem, který se pokusil synteticky zpracovat složitou a neprobádanou problematiku česko-bulharských hudebních kontaktů od osvobození Bulharska do meziválečného období a zanechal nesmazatelné stopy i v dějinách české didaktiky bulharštiny (díky své konverzaci *Čech v Bulharsku*) a české recepce bulharské literatury, kterou zprostředkoval nejen jako vykladač a popularizátor, ale též jako překladatel. Vezmeme-li v potaz, že autor nemá vlastní archivní pozůstalost a prameny ke studiu jeho života a díla jsou jen torzální, více méně náhodné a rozptýlené na různých místech, zaslouží si naši pozornost a obdiv jeho pohotovost, neúnavnost a různorodost činností, kterými přispíval k vzájemnému poznání Čechů, Bulharů a rovněž (byť v menší míře) Němců.

Ostatně citát z jeho článku *Česká kultura v Bulharsku* by mohl posloužit jako motto k celé stati připomínající jeho agilní osobnost a originální přínos pro moderní mezislovanskou součinnost: „Slovanská vzájemnost nemůže mít v širších lidových vrstvách trvalého úspěchu a pronikavého významu, není-li citová stránka společného bratrského původu, stejného dějinného osudu a obdobných záměrů pro dnešek a pro brzkou budoucnost náležitě podepřena vzájemným hlubším poznáváním, o věcech hospodářských, pro naši dobu tak důležitých, ani nemluvě. Mám na mysli především výměnu hodnot duchovních, projevů uměleckých a výsledků vědeckých. Slova básníků a tóny hudebníků dovedou v bratrské zemi

promluvit přímo do srdce, otevřít duši a přiblížit nám takto tep života.“
(Bakardžiev 1937b: 8)

Příloha

Dopis G. N. Bakardžieva Zdeňku Nejedlému ze 13. 10. 1950, strojopis s přípisem; Masarykův ústav a Archiv AV ČR, v. v. i., Archiv AV, fond *Zdeňk Nejedlý*, osobní korespondence – G. N. Bakardžiev; za obstarání kopie srdečně děkuji vědecké pracovníci této instituce, dr. Haně Kábové.

V Praze dne 13. X. 1950.

Vážený pane ministře,

jsem nucen Vás obtěžovati prosbou a zároveň žádostí o Vaše kladné vyjádření k mé předběžné přihlášce na právě vypsanou vědeckou aspiranturu, a to na obor hudební vědy. Vzpomínáte si snad, jak jste během studia podporoval mé vědecké aspirace a jak jsem se chtěl státí Vaším asistentem, abych se mohl vědecky doškolit. Víte také, že se věnuji výhradně hudební vědě, přesto, že kromě řady článků ode mne nic knižního nevyšlo – tedy ani má monografie o Vítu Nejedlém, která je dávno připravena k tisku. Jinak pracuji na řadě otázek z dějin české hudby. Rád bych se konečně věnoval úplně vědeckému studiu a badatelské práci, a případné získání aspirantury by mi to umožnilo – zbavil bych se tím také kondic, slovníkaření a článkaření, čímž jsem nyní nucen živit čtyřčlennou rodinu.

Obracím se na Vás s touto prosbou proto, že nevyhovuji dvěma podmínkám – č[esko]s[lovenské] příslušnosti a věku do 35 let. Domnívám se však, že má bulharská příslušnost nemůže býti závadou a mohla by se jako obvykle řešit příslušnou smlouvou s cizincem – než bude vyřízena otázka mé č[esko]s[lovenské] příslušnosti. Pokud běží o věk, člověk je tak stár, jak se cítí. Válkou jsem ztratil těch 10–15 let, dnes je mi 45 let; proč by tím mělo trpět mé vědecké doškolení.

Není-li kladné řešení mé žádosti zcela v kompetenci III. odboru Vašeho ministerstva, prosím Vás opětovně o Vaše kladné vyjádření, za což Vám srdečně předem děkuji.

Má žádost má jednací číslo 130.782/50.

Váš žák

Bakardžiev

Praha-Dejvice, Teslova 3.

P.S. Bude-li jednou v Bulharsku založen ústav pro hudební vědu – rád bych se pokusil o docenturu tam, nebude-li, jiná obdobná možnost jinde.

LITERATURA

- Bakardžiev 1937a:** Bakardžiev, G. N. *Čech v Bulharsku*. Praha: Orbis, 1937.
- Bakardžiev 1937b:** Bakardžiev, G. N. Česká kultura v Bulharsku. // *Literární noviny*, IX, № 20, 24. VII. 1937, s. 8.
- Bakardžiev 1937c:** Bakardžiev, G. N. *Bulharská poválečná literatura*. Praha: E. Beaufort, 1937.
- Bakardžiev 1938:** Бакърджиєв, Г. Н. Пражките драми на Кирил Христов. [Bakardžiev, G. N. Prazhkite dramy na Kiril Hristov.] // *Кирил Христов 1875–1935. Юбилеен сборник*. Ред. Хр. Цанков-Дерижан. София: Комитет Кирил Христов, 1938, 186 – 189.
- Bakardžiev 1946:** Bakardžiev, G. N. Bјarnat Krawc pętaosmdesátníkem. // *Lužickosrbský věstník*. 1946, № 3–4, 21 – 26.
- Bakardžiev 1947:** Bakardžiev, G. N. Bјarnat Krawc, lužickosrbský hudební skladatel. // *Lužickosrbský věstník*. 1947, № 1, 8 – 10.
- Bakardžiev 1951:** Bakardžiev, G. N. *Česko-bulharské styky v hudbě*. Nevydaný strojopis, Praha 1951, 131 s. [Exemplář je uložen ve Slovanské knihovně v Praze, sign. A 19427b.]
- Bakardžiev 1936:** Bakardžiev, G. N. Kristina Morfová. // *Slovanský přehled*. 1936, 219.
- Bakardžiev 1937a:** Bakardžiev, G. N. Mara Bělčєvová. // *Slovanský přehled*. 1937, 134 – 135.
- Bakardžiev 1937b:** Bakardžiev, G. N. Jordan Jovkov. // *Slovanský přehled*. 1937, 292 – 293.
- Bakardžiev 1939a:** Bakardžiev, G. N. Elin-Pelin (Dimitar Ivanov). // *Slovanský přehled*. 1939, 41 – 46.
- Bakardžiev 1939b:** Bakardžiev, G. N. Stefan Lazar Kostov. // *Slovanský přehled*. 1939, 102 – 106.
- Вахová 1955:** Вахová, О. Polská neděle. // *Nové Polsko*. 1955, № 10, 16.
- Černý 2010:** Černý, M. České kořeny bulharské sorabistiky. // *Lětopis. Časopis za řeč, stawizny a kulturu Łužiskich Serbow*. 2010, № 1, 61 – 80.
- Černý, Hronková 2019:** Черни, М., Хронкова, Д. Пражката версия на драмата „Майстор и дявол“. Няколко бележки върху чешкия период (1929–1938 г.) на Кирил Христов. [Cherni, M., Hronkova, D.

- Pražská verze dramatu „Maistor i dyabol“. Nyakolko belezhki varhu cheshkiya period (1929–1938 g.) na Kiril Hristov.] // *Сборник от юбилейната научна конференция по повод 70-годишнината на Института за литература*. Под печат (2019).
- Dorovský 1995**: Dorovský, I. Recenze bulharské dramatické tvorby u nás. // I. Dorovský. *Dramatické umění jižních Slovanů. Část 1. 1918–1941*. Brno: Masarykova univerzita, 1995, 158 – 163.
- Gillarová 1932**: Gillarová, V. Státní knihovnická škola v Praze ve škol[ním] roce 1931/32. // *Časopis československých knihovníků*. 1932, № 2 – 4, 72 – 73.
- Hronková 1963a**: Hronková, D. O bulharské literatuře, zvláště poezii a dramatu, v Čechách mezi dvěma válkami. // *Československo-bulharské vztahy v zrcadle staletí*. Praha: ČSAV, 1963, 334 – 365.
- Hronková 1963b**: Хронкова, Д. По някои въпроси на българската литература в Чехия между двете световни войни. [Hronkova, D. Po nyakoi vaprosi na balgarskata literatura v Chehiya mezhdru dveve svetovni voyni.] // *Чехословакия и България през вековете*. София: Издателство БАН, 1963, 415 – 455.
- Hronková 2016**: [Hronková, D.]. Bakardžievdová-Baxová Olga [heslo]. // *Databáze osobností českého uměleckého překladu po roce 1945*. Praha: Obec překladatelů, [2016]. <http://databaze.obecprekladatelu.cz/-databaze/B/BakardzievdovaBaxovaOlga.htm> (10. 10. 2018).
- Christov 1937**: Christov, K. Ruce vzhůru! Přel. G. N. Bakardžiev. // *Venkov*, XXXII, № 103, příl., 1. V. 1937, s. 7.
- Christov 1939**: Christov, K. Baba Meglena. Přel. G. N. Bakardžiev. // *Venkov*, XXXIV, № 79, příl., 2. IV. 1939, s. 7.
- Jantarský 1931a**: Jantarský, G. B. K 75 letům akad[emického] malíře J. V. Mrkvičky. // *Slovanský přehled*. 1931, 312 – 315.
- Jantarský 1931b**: Jantarský, G. B. Maestro Georgi Atanasov. // *Slovanský přehled*. 1931, 789 – 790.
- Jantarský 1933**: Jantarský, G. B. Ludvík Kuba sedmdesátníkem. // *Slovanský přehled*. 1933, 110 – 111.
- Jantarský 1934**: Jantarský, G. B. Nikola Vasilev Rakitin. // *Slovanský přehled*. 1934, 185 – 186.
- Jantarský 1935**: Jantarský, G. B. Kiril Christov. // *Národní střed*, XVII, № 191, 14. 7. 1935, s. 5.

- Jantarský 1958a:** Янтарски, Г. Н. *Хенрик Виенявски. Биогр. очерк.* [Yantarski, G. N. Henrik Vienyavski. Biogr. ocherk.] София: Наука и изкуство, 1958.
- Jantarský 1958b:** Янтарски, Г. Н. Вацлав Кауцки. [Yantarski, G. N. Vatslav Kautski.] // *Музикални хоризонти.* 1977, № 3, 83 – 86.
- Jantarský 1973:** Jantarský, G. N. Nejstarší vyobrazení smyčcového nástroje. // *Hudební nástroje.* 1973, № 1, 4 – 6.
- Jantarský 1974:** Jantarský G. N. Trendafil Milanov [houslista]. // *Hudební nástroje.* 1974, № 1, 27.
- Jiránek 1959:** Jiránek, J. *Vít Nejedlý. Z historie bojů o novou, socialistickou kulturu.* Praha: SNKLHU, 1959.
- Maximov 1956:** Максимов, С. Е. *Упражнения по хармония на пиано. Част III.* [Maksimov, S. E. Uprazhneniya po harmoniya na piano. Chast III.] Превел от руски Г. Н. Янтарски. София: Наука и изкуство, 1956.
- Mazel 1956:** Мазел, Л. А. *За мелодията.* [Mazel, L. A. Za melodiyata.] Прев. от рус. Г. Н. Янтарски. София: Наука и изкуство, 1956.
- Mijatev 1963:** Миятев, П. *Из архива на Константин Иречек.* [Miyatev, P. Iz arhiva na Konstantin Irechek.] София: БАН, 1963.
- Mijatev, Jantarský 1961:** Миятев, П., Янтарски, Г. Кореспонденция на Херменегилд и Карел Шкорпил с Константин Иречек. [Miyatev, P., Yantarski, G. Korespondentsiya na Hermenegild i Karel Shkorpil s Konstantin Irechek.] // *Изследвания в памет на Карел Шкорпил / Studia in memoriam Karel Škorpil.* Ред. Кр. Миятев, В. Миков. София: БАН, 1961, 29 – 48.
- MS 1973:** (MS) [=?]. Čs.-bulharské hudební styky. // *Rudé právo,* LIII–LIV, № 216, 11. 9. 1973, s. 5.
- Palieva 2006:** Палиева, А. *Номо musicus между Балканите и Европа.* [Palieva, A. Nomo musicus mezhdou Balkanite i Evropa.] София: Самиздат, 2006.
- Pazdírek 1937:** Pazdírek, O. *Pazdírkův hudební slovník naučný. II. část, osobní. Svazek 1. A–K.* Red. Gracian Černušák, Vladimír Helfert. Brno: Ol. Pazdírek, 1937.
- Pazdírek 1938–1940:** Pazdírek, O. *Pazdírkův hudební slovník naučný. II. část, osobní. Svazek 2. L–M [seš. 20–25].* Red. Gracian Černušák, Vladimír Helfert. Brno: Ol. Pazdírek, 1938–1940.
- Platonov 1960:** Платонов, Н. И. *Въпроси из методиката на обучението по духови инструменти.* [Platonov, N. I. Vaprosi iz

- metodikata na obuchenieto po duhovi instrumenti.] Прев. от рус. Г. Н. Янтарски. София: Наука и изкуство, 1960.
- Poschová 2007:** Poschová, J. *Československé knihovnické školství v letech 1918–1945*. Bakalářská práce. Vedoucí práce Milena Černá. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav informačních studií a knihovnictví, 2007. file:///C:/Users/fibich/AppData/Local/Temp/BPTX_2006_2_11210_ASZK00306_126854_0_36153.pdf (3. 3. 2019).
- Тeplov 1964, 1973:** Теплов, Б. М. *Умът на пълководеца. Опит за психологическо изследване в мисленето на пълководеца по военноисторически материали*. [Тeplov, В. М. Umat na palkovodetsa. Opit za psihologichesko izsledvane v misleneto na palkovodetsa po voennoistoricheski materialii.] Прев. от рус. Г. Н. Янтарски. София: Държавно военно издателство, 1964. 2 изд. София: Държавно военно издателство, 1973.
- Vălčinoва 1981:** Вълчинова, Е. Чешките капелмайстори и приносът им в развитието на българската музикална култура. [Valchinova, E. Cheshkite kapelmaystori i prinosat im v razvitieto na balgarskata muzikalna kultura.] // *Българско музикознание*. 1981, № 4, 53 – 68.
- Vălčinoва-Čendova 2000:** Вълчинова-Чендова, Е. Чешките музиканти и българската музикална култура (средата на XIX в. – 20-те години на XX в.). [Valchinova-Chendova, E. Cheshkite muzikanti i balgarskata muzikalna kultura.] // *Homo bohemicus*. 2000, № 1, 1 – 20.
- Vălčinoва-Čendova 2008:** Вълчинова-Чендова, Е. Чешките музиканти и българската музикална култура. [Valchinova-Chendova, E. Cheshkite muzikanti i balgarskata muzikalna kultura.] // М. Černý, D. Grigorov [edd.]. *Úloha české inteligence ve společenském životě Bulharska po jeho osvobození*. Praha: Velvyslanectví Bulharské republiky v ČR, 2008, 134 – 144.
- Vasilev 1953:** Vasilev, O. *Láska. Hra o 4 dějstvích*. Přel. G. N. Bakardžiev a J. Janouch. Praha: Dilia, 1953.
- Velek 2007:** Velek, V. *Listowanje Bjarnata Krawca z českými přečelemi*. Budyšin/Bautzen: Ludowe nakładnistwo Domowina/Domowina-Verlag 2007 [Lětopis. Časopis za řeč, stawizny a kulturu Łužiskich Serbow. 2007, Wosebity zešiwk].
- Velek 2009:** Velek, V. Bakardžiev-Jantarský, Georgi Nikolov. // P. Macek [hl. red.]: *Český hudební slovník osob a institucí*. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, [2009].

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_dictionary&task=record.record_detail&id=1002408#dilo3789 (10. 10. 2018).

**ДОКУМЕНТАЛИСТИКА И ИДЕОЛОГИЯ
(ИЗ ЕПИСТОЛАРНО-КРИТИЧЕСКИ СЮЖЕТИ
ОТ 50-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ В. ПЪРВА ЧАСТ)**

Ноеми Стоичкова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

**DOCUMENTALISM AND IDEOLOGY
(EPISTOLAR-CRITICAL PLOTS OF 1950s. PART ONE)**

Noemi Stoichkova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

The article focuses on Yavorov's unpublished letters that appeared on the pages of the *September* journal of the 1950s. In this research they are analyzed as documents used for the poet's "rehabilitation". They are studied as manipulatively censored and ideologically interpreted texts and as texts that were included in the later complete epistolary legacy of the authors. And finally, it appears that they can enrich and/or multiply the contemporary non-homogeneous notion of Bulgarian literary history.

Key words: Yavorov, letters, totalitarian reception, Bulgarian literary criticism, Bulgarian literary theory

Темата и тезата се родиха от цялостното преглеждане на сп. „Септември“ в периода от 1948 до 1989 г. Изненадващо, поне за мен, се появи една тенденция: две години преди официалното „размразяване“ през 1956 година започва траен и последователен интерес към епистолярното наследство на ключови писателски фигури от Освобождението до Втората световна война. В периода до края на 80-те години на ХХ век около тридесет публикации в списанието се занимават и обговарят непубликувани писма на Ив. Вазов, К. Величков, Ст. Михайловски, П. Яворов, П. Ю. Тодоров, П. П. Славейков, Б. Пенев, Д. Дебелянов, Хр. Смирненски, А. Разцветников, К. Константинов, Ал. Вутимски, Н. Вапцаров. От споменаването на имената явно личи, че преобладават автори, в една или друга степен минали през идеоло-

гически санкции като носители на „буржоазното“ минало, на индивидуализма, идеализма, символизма и всички модерни тенденции отвъд „лявата“ и „пролетарската“ литературна линия. Имплицитно е открито желанието да се докаже, че „новото“ време не затваря, а отваря нови културни прозорци, гледащи „назад“, че „най-прогресивната“ обществена епоха обогатява, разширява знанията за предходниците, открехвайки архиви и съкровени свидетелства. Дори конкретно се вербализира, че класически фигури, цензурирани „преди“, се представят тогава по-цялостно и обективно.

Всъщност се оказва, че „заговарянето“ на епистоларните документи е твърде удобен начин те идеологически да се изкривят и преведат на езика на господстващата интерпретативна доктрина, но от друга страна, (почти) всички новопубликувани писма през 50-те години влизат в томовете със събрани съчинения на техните автори, издадени през следващите десетилетия.

Настоящото изследване има желание да се съсредоточи върху „писмовните“ появи на четворката от кръга „Мисъл“ на страниците на най-представителния (а до Априлския пленум – и единствен) орган на СБП сред списанията. Поради ограниченията за обем текстът визира само епистоларните п(р)ояви на Яворов, чиито писма първи отварят „рубриката“ и се явяват три пъти през десетилетието.

Своеобразно социалистическо „разтваряне“ към Яворовата рецепция се случва през 1954 година в брой 12 на сп. „Септември“ с извадка от негови непубликувани писма. Към тях липсва уточняващо-обяснителен апарат – откъде са взети текстовете на кореспонденцията, кой е направил подборката. Анонимността буди съмнения за манипулативност, защото няма и никакви щрихиращи контексти на отделните епистоларни текстове. Част от тях (от общо десетината) акцентират на конфликти между него и „Мисъл“ в периода 1901 – 1906 г., когато Кръгът е относително най-хомогенен. В писма до Никола Найденов – съпруг на сестра му Екатерина, – през м. октомври 1901 година поетът, без да обяснява причини, заявява: „Днес за днес аз съм толкова близо до Кръстевци и Славейковци, колкото и ти“ (Септември 1954, 12: 131). А през м. януари 1906 година, визирайки конкретно окаяното си материално положение, пише гневно: „...ще му (на „бай ти Кр.“) пратя по дяволите и „Мисъл“ и всички, защото ми е дошло до носът, макар че тази година имаме изрично условие за равен дележ между четворица“ (Септември 1954, 12: 133). Дистанцирането на Яворов от неговите литературни кръстници и поетически покровители, както и подчертаването на междуличностни финансови

дрязги целят два удара: да изведат Яворов като различен откъд „четворката“ и да дискредитират Доктора – идеен (и не само) неин стожер, за когото с днешна дата знаем, че е бил щедър меценат на близките му творци (вж. Кирова 2016: 202, 369 – 70). Същите писма са включени по-късно в петия (последен) том от „Събрани съчинения“ (Яворов 1966: 588 – 589, 613 – 614), но доколкото ми е известно, нито едно от тогавашните и по-късни монографични изследвания върху поета не експлицират ексцесивни отношения между поета и критика. Това пък отваря амбивалентен въпрос – принципно усъмняване в „документалността“ на жанра на писмото, върху който надеждно да се градят литературноисторически сюжети или спекулативен подбор на архивни единици с манипулативна идеологическа цел.

Тя е приоритетно важна „тогава“ за изтъкване, но е периферно неважна „сега“ за извеждане в литературоведските изследвания. Макар че в съвременните литературноисторически разкази все по-актуални и продуктивни стават периферните ниши, които конотират нови и нюансирани смисли и интерпретативни научни възможности. Но ако се върнем към рецепциите в тоталитарната държава, ще видим, че те са ясно лимитирани и обясними.

Най-еднолинейно застопорени в социалистическия модел на боравене с текстове – литературни или паралитературни – са другите две „тематични“ Яворови писмовни посоки. Едната, разбираемо, е обърната към ранния за поета интерес към социалистическите идеи. В този смисъл „закономерно“ подборката от непубликувани писма започва с това до приятеля му Пейо Гарвалов от 8.01.1897 г. и с нетърпеливата молба на Яворов към него за информацията относно „конгреса на хърватите“ и „въобще по социалистическото движение“ в Хърватско, за да напише „една доста обстоятелствена статия“ (Септември 1954, 12: 128). Привърженикът на ранния социализъм е показан като ангажиран обществен деятел, чиито любовни сюжети не са важни. И най-вероятно именно за „стройност“ в образа на Яворов от публикуваното писмо до Дора Габе от 21.06.1905 г. са „отрязани“ повече от две трети, като това е показано в началото с два реда многоточия. Липсват интимните пасажии на очакване на ответ от нея не само за това, че редовете ѝ са „женски от първата до последната буква, и за това толкова по-приятни“, а и тъй като нейната „душа е тъй хубава, защото тя е само една песен“ (Яворов 1960: 203). Съкратен е абзацът и за любовните метаморфози на поета, превръщащи го от силен в покорен мъж: „Слаба жена, не направихте ли от мене – който се мислех за някакъв тигър – едно малко котенце с лентичка на шия, което подскача

около Вас, за да Ви забавлява?“ (пак там: 206). Тези пропуски за настоящия текст са важни, тъй като показват как ритуалът на социалното общуване е генеративен за поетически модели, дори извън и преди познатите многократно обсъждани конкретизации, свързани с емблематичните отношения на Яворов с Мина и Лора. Фрагментите от кореспонденцията на поета с Дора Габе дават още едно основание да се потвърди съвременната позиция за иманентността на стереотипната модерна за времето си и модернистична от символизма насетне позиция към жената – дете и изкусителка, като един от първите нейни „производители“ е именно Яворов, който, както казва М. Кирова, винаги разчита „да прави поезия отвътре на себе си“ (Кирова 2018: 123). Затова обаче писмото до Мина от 5.12.1907 г., което е в цялост в сп. „Септември“, показва един различен лик на поета, желаещ да се дистанцира в личните си чувства от образа си на поет: „Аз мисля, че е необходимо да се срещнем – за проверка на нашите чувства. Ето всъщност повече от година и половина, откакто не сме се спрели един пред други. Нужни са реални възприятия за поддържане жизнения сок на чувствата. За Вас например Яворов не е ли вече само едно име, без материалния човек, който го носи?“ (Септември 1954: 134). Тези въпроси около превъплъщенията на личността и лирика, двойственостите, драмите, сложностите обаче не са „говорещи“ на рецептивната презентативна оптика във време, когато „се наливат основите“ на новата социалистическа култура и се „кове“ подменяща визия за литературното минало. Тази оптика разделя социално „значимото“ от любовно „личното“ и най-диалектически ги събира в писмовния отрязък от едната трета, която споменах по-горе. В нея именно е открито желанието на Яворов да бъде учител на младата, поетически даровита девойка. Неговата вербализирана амбиция е да я постави „срещу шаблона и на стари, и по-млади лирици при очевидната им посредственост“, да я издърпа отвъд „мъртвците, които ходят сред живите“ (пак там: 131), за което грях имат и „българските guazi читатели, които обичат да приказват, без да са чели, или ако са чели, без да са разбрали“, и липсата на „истинска“ българска литературна критика, която отдавна би трябвало „да извърши своята гробарска работа“ (пак там: 132). На този план виждаме „най-младия сред младите“, обърнат не само към още по-младите, но и към процесуалните литературни въпроси, към проблемите на читателските компетентности, към задачите на критиката. Веднага обаче това „разширение“ е капсуловано в един акцент от наличната орязана подборка, който остава лайтмотивен: „парафразьори“ на „съдържание“ и „форма“ се запретват „по чужди

изтъркани калъпи“ „да разпъват вкуса на българина, а не да възпитават,... да се лигавят, или банализират онова, което народът в своята простота и непосредственост е създал и наkitил с толкова неуведаеми прелести“ (пак там: 131). Така индиректно Яворов е положен отново в „калъпа“ на удобните за 50-те години ценности – на фолклорното, народностното, дидактичното. При това, също задочно, тези фрази на Яворов контекстуално се четат като един антисимволистичен изблик, който се оказва в ядрото на новото идеологическо обществено отрицание. С други думи, появата на епистоларния Яворов в края на 1954 година го реабилитира най-много като съпротивляваща се частца както на „Мисъл“, така и на идващите след тях. Реабилитира го като социално ангажиран и като радетел на традиционните реалистични стойности.

През 1954 година приоритетите в публикуването на Яворовите писма дори не са да се изведе пикантерия около неговите „любовни похождения“, а да се съгради монолитен образ – верен на идеологическите постулати. Освен младежкото му увлечение по социалистическите идеи втори център е неговата революционна дейност за македонската кауза, колкото и тя да е хлъзгава територия в периода на коминтерновски решения и практики. В този смисъл във втори „отрязък“ от писмо до Габе, носещо дата 13.07.1905 г., два от трите абзаца визират спомените му от Македония. Интересно обаче е и още нещо. Казаното по-късно пред М. Арнаудов дословно фигурира и по-рано в изповедта пред поетесата: „В своето „македонско“ минало аз погребях един свой твърде близък човек – погребях своя двойник, познат вам от сборника ми със стихове“. Епистоларната комуникация обаче е продължена така: „И мене ми е особено удоволствие да ровя сега миналото, да възкресявам погребения и да заставам отново да агонизира и умира пред целия свят. Ще се съгласите, че това е едно любопитно зрелище...“ (пак там: 132). Първото, проявената автотекстуалност, побезпроблемно може да бъде възприета като трайност на позиция, родила се в непосредствената лична кореспонденция и изкристализирала като съзнание за кризис, като аналитична самооценка пред анкетирания професор. Тя, както и един поетичен текст – послеслов към писмото до Габе от 21.06.1905 г., са поводи за хипотетичност, че автотекстуалността въобще е „приложима“ към Яворовите текстове. Спрямо „писмовното“ допълнение като че ли не сме далеч сега от Далчевата критическа позиция, споделена в неговите „Фрагменти“ през 60-те години, за театралния Яворов маниер. Но ако това твърдение е с конотации на свръхинтерпретативност, то със сигурност каза-

ното в контекста на 50-те години е проява на желание за обществен отклик на творческото дело, което да разчупи света на думите и да го върне към драматизма на делото, и то пред „целия свят“ – една звучаща почти по вазовски смислова парадигма.

Три години по-късно в следващата „порция“ Яворови неизвестни писма на страниците на сп. „Септември“ се виждат съществени различия в подхода и подбора на публикуването им. Първото е свързано с появата на обяснителни бележки след тях – един вече по-коректен научен подход, въпреки че не е уточнено откъде са намерени. Втората изненада е, че този „послеслов“ е възложен на Владимир Василев – фигурата, низвергната от институционалното писателско и публично пространство, непосредствено след 9.09.1944 година и токущо официозно реабилитирана след „размразяването“, но и близък до поета – на критика дори е поверен последният вариант на „Подир сенките на облаците“, за да се погрижи да излезе и евентуалното му второ издание. Да бъде дадена трибуна на Василев в „Септември“, и то върху не по-малко (от него самия) идеологемно проблемен поет, към когото приятелски е пристрастен, е вече знак за променена политическа и културна ситуация. При това, на трето място, епистоларните късове са от общуването на Яворов със Славейков, и най-вече с д-р Кръстев, което най-малкото предполага директно навлизане в дебрите на техните отношения. Първото писмо (от 7.07.1904 г.), до Славейков, е финансов отчет за Яворовите разходи при пътуването на собствени разноски до Женева и молби да достигне до Професора и да му бъде предадено „да прати още 200 лв. до 18.07.“ (Септември 1957, 5: 114) – срока за следващото предплащане на квартира и храна. Това е едно деликатно контриране на предходното внушение за негодувание на Яворов от материална ощетеност при списването на „Мисъл“ или поне заявка за балансираност в техните „счетоводни“ отношения. Други пет писма отново са от странство – от министерската командировка във Франция през 1906 г., и са до д-р Кръстев. В тях е изведена спесивността на пишещия, предпочел да остане в Нанси, вместо директно да пътува за Париж, където би имал „напанагон и Танталови мъки“ (пак там: 118); направена е съпоставка между френския и родния град в полза на последния, където „има толкова слънце и въздух, колкото тук е тъмно и задушно; споделени са пропуснатите „много хубави настроения за стихове“ (пак там). Смесловите регистри на тези писма най-общо са три – приятелско доверяване както по битови, така и по творчески въпроси; интерес към случващото се в България и дори една носталгична обърнатост към родния град в нея; стриктност в изу-

чаването на френския език, но не и безкритичен възторг към чуждата култура (според Яворов френски драматург и актьор „мъчно биха се спогоди, колкото това да изглежда парадоксално“). Така през тези епистоларни парчета вече личи самоосъзната самоценност на Аза, от една страна, и от друга – начин на отреагиране на ставащото в Европа, но и у нас. За последното особено красноречиво е писмото от 7.12.1906 година, което коментира предговора на д-р Кръстев към току-що излязлата му книга „Млади и стари“. В него Професорът казва, че откакто творецът е изоставил социалните мотиви и се е съсредоточил в „най-своеобразни душевни трагедии“, е станал „недостъпен, непонятен за читателя“ и е внесъл в поезията си маниерност. Именно на това възразява Яворов, без афект и с аргумент: „Аз се считам най-малко маниерния между другите, защото най-рядко се повтарям...“ (пак там: 119), и по-нататък обяснява, че това съждение най-вероятно е продиктувано от стремлението за оригиналност във формата, което „не е желание за блясване с фокусничество“, а намиране „за всяка мисъл и чувство тъкмо онова облекло, което му приляга“ (пак там). По-нататък Яворов заявява откровено на д-р Кръстев, че е причислен от него към младите, въпреки голямата резерва на критика към новата му поезия, с надежда, че ще се „повърне“ към първата си стихосбирка, и още по-категорично заявява: „Да, с миналото си аз принадлежа тем, но с миналото, към което няма да се върна, защото „новото“ у мене не е едно увлечение, а един душевен прелом“ (пак там). Яворов има и самочувствието да оцени както позициите на Професора, така и да изрази мнение за тона на предисловието. За него той е „войнстващ“ и хвърля „сянка на полемика върху тия великолепни в студенината си дисекции“ (пак там: 120), които, ако се допълнят, „ще имаме епохално дело – с неотразимо влияние върху по-нататъшното развитие на литературата ни, главно прозаическата“ (пак там). Поетът разграфява поетическите групи на три: „стари, после група на прехода, с център Вазов и най-сетне „младите“. Анархистите, с които е бременно нашето (чисто българско) време – вн от сметката. Впрочем, техните души ще бъдат може би твърде дълго мухи в паежината на моята поезия“ (пак там). Тези Яворови позиции показват поне три неща.

Първото е свързано със собственото му съзнание за поетическа уникалност както при появата на дебютната му стихосбирка (възхваляван в нея предимно като певец на българската душа), така и в онзи момент на писане, когато модернистичните тенденции на европейската литература необратимо променят българската, в чието начало са както лично интуитивното и биографично драматичното, така и бър-

зото, дори от „френския въздух“ интелигентно/интелигентско културно „попиване“ на поета (в писмата си от Нанси до д-р Кръстев той неведнъж споделя, че чуждият език му се утдава твърде добре, дори за учудване на учителката му, но и че съзерцава френската литература само по витрините на книжарниците). И в този смисъл иманентното му отстояване като различен е нещо, което не се толерира от твърдата идеологическа доктрина на 50-те години, заета преди всичко с изграждане на моделни матрици.

Второто, което вербализира този епистоларен текст, е стремежът на Яворов да бъде съвършен поет, при когото „съдържанието“ се „пее“ от „някой дявол или бог в душата“ и неговата единствена задача е да „нотира мелодията, която е тъй съвършенна“, въпреки „непроходимите езикови препятствия“ (пак там: 119), които трябва да заобикаля. Да се допусне подобна интуитивистична позиция към творчеството, която при това да отделя превесно внимание на „формата“, дори след относително либерализацията на Априлски пленум, е, меко казано, цензорско недоглеждане или компромисно допустимо от възприетите като акцентни следващи Яворови съждения: „И ако критиката ми направи някога чест да се взре по-сериозно в делото ми, една от задачите ѝ ще бъде да определи доколко успявам в тия си домогвания – доколко у мене съдържанието отговаря на формата“. Една подчертано естетическа позиция от началото на XX век в средата на столетието разчита да бъде контекстуално разчетена като диалектическа, като равновесно съчетаваща „двата структурни компонента“ на произведенията. От настоящите реализирани интерпретативни хоризонти на XXI в. може да се каже, че това са авторски усет и съзнание за собственото творчество като цялостна система от идеи и стратегии на художествено изобразяване, които акцентират по-скоро на „моста“ между двата си периода, отколкото на техния вододел – нещо, така настойчиво експлицирано в почти цялата Яворова социалистическа рецепция.

Третото нещо, което е четимо в разглеждания епистоларен фрагмент, е още по-цялостно значимо, защото (не)видимо извежда дълбокомислените и далновидни оценки на Яворов не за него самия, а засягащи литературнопроцесуални и литературнокритически въпроси. Маргарита Серафимова в статията си „Жанрови идентификации на писмото“ пише, че „писмото дръзва да изрече премълчаното иначе“, че то е „уникален начин на общуване, на близост и дистанция“ (Серафимова 1999: 40). Именно това потвърждава поетът сред свои (но е и атакуван от тях), темпорално отдалечен и от междуличностни отношения, и от литературния живот у нас. Той „революционно“ и за сво-

ята „четворка“, и за своето време, и за епохата на 50-те (про)вижда Вазовото място като гранично, като „преходно“ между „стари“ и „млади“ – една позиция, която също набира скорост едва през настоящото ново хилядолетие. Що се отнася до „младите“, макар и имплицитно, Яворов не ги дели, но поставя „вън от сметката“ „анархистите, с които е бременно нашето (чисто българско) време“. От една страна, тази гледна точка конотира със схващането на самия Вл. Василев през 20-те години, коментиращ две генерации млади поети – преди и след войните. Сиреч Яворов, за разлика от д-р Кръстев и Славейков, мисли по-скоро в позиции на приплъзване на поетическото развитие от Кръга към символизма. От друга страна обаче, под анархисти най-вероятно той разбира символистите (след себе си), които (ще) са подражатели и чиито „души ще бъдат... твърде дълго мухи в паежината“ на неговата поезия. Освен перспективата за бързо изчерпване на символизма като поетическо възприятие един от „невенчаните крале“ на българската поезия демонстрира завидно самочувствие – не само на родоначалник, но и на „началник“, на презентативно лице. Силното его изразяване обаче се съчетава с модерно металитературно съзнание, изпреварващо в определена степен литературното развитие. Аргумент за това е и „смелостта“ на поета да критикува Критика корифей. Той прозира в предговора на д-р Кръстев към „Млади и стари“ емоция, „войнстващ тон“, конфронтация, които смята, че са губещи за автора и литературноисторическите му разрези. За потенциала на Яворов като критик свидетелства и писмото му до д-р Кръстев от 9.05.1905 г. В него поетът коментира д-р Димитров (сътрудника Никола Филипов – уточнение, направено от Вл. Василев), че „пише не да каже нещо на хората, а да покаже колко е чел“ и че „няма най-елементарно чувство за важното и дреболията“ (пак там: 114). Рецензентски пасажи се срещат и в писмото от 21.12.1906 г. за Петко Тодоровата „Една“ и върху „статийка“ (пак там: 121) на Божан Ангелов. Едновременно Яворов самооценява „Едно сражение“ (печатано в кн. 5 на списанието през същата година – бележката отново е на Василев), което Петко Тодоров не си струва да рецензира, така: „Аз сам зная, че то няма сладост по-голяма от сладостта на биволска пъстърма, която е висела при това поне една година, закачена на гредите на някоя селска кръчма без таван“ (пак там: 115), но и саркастично възкликва за негова рецензия върху собствените му „Писма. Денят на самолъжата“: „А какво поздравление добих аз за стиховете си, господи!“. Критичност и самокритичност на критик, чувство за ирония към себе си и към другите, висока отговорност на редактор концептуалист

при конструирането на броевете, когато през 1905/6 г. само двамата с д-р Кръстев работят за излизане на списанието (пак там: 115), са все нови щрихи към лика на Яворов, особено важни за обновителния контекст в средата на 50-те години.

Вл. Василев дискретно разчупва и образа на Яворов в интимен план. В писмо от 21.12.1906 година поетът споделя с д-р Кръстев за сложните си отношения с брата на Мина – Христо Тодоров, и призоваването му на дуел, „на мъжка разплата“ „на Швейцарска земя“, „а не на хлапашки дрънканици по комшиите“ (пак там: 121). Рицарско-смъртоносната покана допълва образа на честолюбивия Яворов, но и този на хайдутината харамия, познат вече от първите епистоларни парчета през 1954 г. По-важното обаче е, че този Яворов текст признава, че Мина е „необходим образ и вдъхновение – неща, които старите гърци ще са проникнали всичкия смисъл, за да създадат култа към музата“ (пак там). Тук автентиката на написаното нелитературно слово и фикционалността на поезията му, която добре познаваме, най-плътно потвърждават едно металитературно твърдение, появило се обаче само преди една година: „Цялата история с Мина [...] оголва до нескриваемост егоистичната употреба на житейския опит в творческия процес“ (Кирова 2018: 132).

В непубликуваните извадки, обговорени с подписа на Вл. Василев, се откроява още един важен момент – този път индиректно обърнат към образа на д-р Кръстев, който заради опозиционното си поведение към своите колеги от университета и заради статиите си срещу порядките в държавата и в Алма матер не заема длъжността редовен професор. В писмо от 7.12.1906 година Яворов изригва срещу „музикословеснейшите“ му колеги, имащи „една злоба, която би стигнала за всички цикли на Дантевия пъкъл“ и заради която го държат като хоноруван професор „до второ пришествие“ (пак там), а в писмо от 21.12. същата година говори „за нареждането“ на професорски имена от един негов приятел, чиито „карти“ се търкалят по улиците“ и чиито „скрити желаня са публична тайна“ (пак там). Освен че ликът на Доктора остава най-дълго скрит в българската социалистическа култура, заговарянето за него е преди всичко както в случая – периферно или „задочно“ чрез писма на Вазов до него. При това „имиджът“ му е едностранчив – на догматичен естет. Яворовият абзац, както и специалното му открояване в коментарния текст на Вл. Василев дават първи, за съжаление, дълго (около 30 години) непродължени щрихи към една от най-противоречивите и неразбрани фигури в литературната ни история, а

именно д-р Кръстев с неговата активна и безкомпромисна гражданска позиция, за която е уволняван два пъти от университета.

Третата „порция“ от шест непубликувани писма на Яворов са със същия адресат. Те са част от брой 4 на „Септември“ през 1958 г. В бележка със звездичка накрая е уточнено, че са запазени от дъщерята на д-р Кръстев – Офелия Кръстева-Шивачева – и са взети от архива на критика. Никъде обаче не е посочено името, извършило тази дейност. Анонимните бележки под черта след всяко писмо обаче са коректни и детайлни, контекстуално обяснителни. Епистоларните „откръшлеци“ сега са от периода 1908 – 1910 г. Те съдържат обогатяващи сложността на Яворовото социално присъствие периферни и потенциални разкази, които обаче нямат особен идеологически или естетически заряд. Освен за бита – битова мизерия и затихващо поетическо ехо – един от фрагментите остава с малко известната информация за идеята на Кръстев да реанимира изданието и изненадващото желание на Яворов да продължи работата си в него. Недоумително и озадачително обаче звучи поетовото слово, че „най-хубавото е да се поднови „Мисъл“, която бе за всинца ни толкова удобна“ (Септември 1958, 4: 149). Какво означава „за всинца ни толкова удобна“, е въпрос, който си струва да бъде обследван.

Трите писма от 1910 година също не са особено тълкувателски продуктивни. Те са по-скоро информативни за творческите равностметки и писателските „дела“ с тогавашна дата. Съпътствани са обаче от едно радостно видение: 2 – 3 броя от „На острова...“ на Славейков в ръцете на парижки студенти. Именно тази „новина“ и възкликът „Любопитен по своята внезапност поврат“ (пак там: 151) съживяват автентичното усещане, подготвено от предходните „незначителни“ писма, за жива общност, която чрез „подмладяването“ на Славейков практически реализира своя „стар“ идеен и художествен проект – да покаже българската литература като част от европейската, да присъедини „българския“ остров на блажените към световния им архипелаг. Такова е актуалното ни четене на този последен епистоларен къс, отворило се към края на 90-те години на ХХ век и неможещо да се съпостави със синхронното за своето публикуване възприемане. Но самата липса на задължителния за тоталитарната епоха идеологически ключ е знак за относителна рецептивна освободеност, за липса на определен код за разбиране.

Обръщането към епистоларните текстове съвместно с множеството научни актуални изследвания обогатява и(ли) разрозява съграждащата се нехомогенна представа за българска литературна история,

за разноречиви писателски образи. Така документалистият „бум“ в епохата на Народната република се оказва с много значения. От една страна – маскира марксистко-ленински идеолого-критически схватки. От друга – дава (полу)свободни ниши за четене „под буквите и редовете“ и оставя наследства, заложен в събраните съчинения на авторите, за бъдещи изследователи, по-малко обременени с един и доминиращ идеологически дискурс. От трета страна – епистоларите се усъмняват както в документалността на жанра, така и в интенциите, с които го натоварва пишещият.

ЛИТЕРАТУРА

Кирова 2016: Кирова, М. *Българската литература от Освобождението до Първата световна война*. [Kirova, M. *Balgarskata literatura ot Osvobozhdenieto do Parvata svetovna voyna.*] София: Колибри, 2016.

Кирова 2018: Кирова, М. *Българската литература от Освобождението до Първата световна война* [Kirova, M. *Balgarskata literatura ot Osvobozhdenieto do Parvata svetovna voyna.*] София: Колибри, 2018.

Септември 1954: *Септември*, 1954. [Septemvri, 1954.] № 12, 128 – 135.

Септември 1957: *Септември*, 1957. [Septemvri, 1957.] № 5, с. 114 – 123.

Септември 1958: *Септември*, 1958. [Septemvri, 1958.] № 4, 148 – 151.

Серафимова 1999: Серафимова, М. Жанрови идентификации на писмото (Проблеми на литературната трансформация). [Serafimova, M. *Zhanrovi identifikatsii na pismoto (Problemi na literaturnata transformatsiya).*] // *Литературна мисъл*, 1999, № 2, с. 39 – 51.

Яворов 1960: Яворов, П. *Събрани съчинения*, т. 5. [Yavorov, P. *Sabrani sachineniya*, t. 5.] София: Български писател, 1960.

RADITCHKOV REFUZNİK ?

Jean-Paul Rogues
Université de Caen, France

RADICHKOV REFUSENIK?

Jean-Paul Rogues
Caen University, France

This article analyzes the work of Yordan Radichkov on the grounds of nine texts translated into French that appropriately illustrate to non-speakers of Bulgarian the scope of his work, whose literary quality resides basically in putting forth a number of issues: metaphysical, social, cultural, anthropological as major question marks that are essentially an antidote to Stalin era fiction.

Key words: enigmatic, censorship, joyful pessimism, popular wisdom

Introduction

Raditchkov (1929 – 2004) avait quinze ans lorsque fut imposé aux Bulgares le régime communiste, il vécut encore quinze ans après l'effondrement du régime en 1989. Son œuvre est marquée au sceau de ces années noires, mais la critique littéraire francophone éprouve de grandes difficultés à donner une image fidèle de son œuvre ; il est fréquemment comparé à Garcia Marquez, mais ces comparaisons restent erronées, il se réfère lui-même plus volontiers à Lafontaine, voire à Maupassant. La lecture de ses ouvrages traduits et publiés en France, permet de dégager malgré tout quelques grandes lignes confirmées par les entretiens qu'il a accordés aux revues francophones :

– Tout d'abord, la présence essentielle de la campagne et de deux villages, le village natal : Kalimanitsa, et Tcherkaski, (*Les récits de Tcherkaski*), non loin de l'endroit où il est né, deux villages d'enfance qui existent bel et bien au nord de Sofia. Cependant « La modernité a eu un grand impact sur mon village. », déplore-t-il, « il a été englouti et rayé de

la carte à cause de la construction d'un barrage ! »¹ Il redonne vie à ce village fantôme, et affirme sa « fascination pour la sagesse paysanne qui se cache derrière l'apparente naïveté des gens simples. Elle est sous-jacente à tous mes récits ».²

– Son œuvre sera censurée dans un premier temps dans les années 60, il est même arrêté en 1968 lors du tournage du *Ballon captif*³ ; sa nouvelle avait été interdite parce qu'elle portait « une atteinte grave à la dignité du peuple bulgare : pour être reconnue, mon œuvre devait être héroïque »⁴.

– Dans un deuxième temps il sera admis comme le chantre de la bulgarité. Svetla Moussakova par exemple, insiste sur la mémoire collective et le surgissement de la vie « populaire », et bien qu'il s'agisse d'un univers magique c'est une œuvre « où est enfoui un secret de l'âme bulgare, portant le cachet de la langue et de la mémoire nationale. Tout en possédant des caractéristiques nationales très marquées les récits de Raditchkov s'inscrivent dans la ligne d'une tradition littéraire européenne à travers l'infiltration de la mythologie et du folklore dans la conscience collective ».⁵

– Enfin puisque la question politique est cruciale en Bulgarie, et que récemment le dossier de Julia Kristeva a enfin été ouvert, on est en droit de poser la question de l'élection de Raditchkov comme Député sur la liste des Socialistes en 1991. Raditchkov refuznik ou néo-communiste ? Sa réponse est nette : « Ceausescu venait d'être assassiné et la Bulgarie prenait la voie de la Roumanie : elle menaçait de se noyer dans un bain de sang. Le groupe d'intellectuels, dont je faisais partie, estimait que si on se réunissait autour du parti socialiste, on pourrait peut-être canaliser la tension qui montait dans la rue. Les socialistes français y étaient aussi pour quelque chose. Je ne regrette pas cette expérience, mais je la considère comme une erreur de parcours. Cela dit, je n'ai jamais mis les pieds au Parlement et j'ai démissionné ».⁶

– Quelle vision entend-il laisser de la Bulgarie après l'effondrement du communisme ? « Pendant longtemps, j'ai vu la Bulgarie comme un ours

¹ Raditchkov, *Entretien*, Courrier de l'Unesco, année 1999 -1 janvier, pp. 46-50.

² Ibid p. 46.

³ Film inspiré de la nouvelle in *Les récits de Tcherkaski*, l'esprit des Péninsules, Paris, 1994.

⁴ Ibid p. 48.

⁵ Svetla Moussakova, préface aux *Récits de Tcherkaski*, l'esprit des Péninsules, Paris, 1994, p. 14-15.

⁶ Courrier de l'Unesco, op. cit. p. 49.

blanc flottant sur un iceberg, tout seul au large de l'océan. Ce n'est pas que nous soyons descendus de l'iceberg, ces dernières années, mais au moins, nous croisons d'autres ours, nous nous faisons des signes de la main... Bientôt nous ne serons plus seuls. »⁷

– Il s'oppose enfin à la vision de l'homme conçu avec des carbones, et se montre prêt à examiner les contours singuliers de chaque être : « Si je me moque de vos fusées balistiques, ce n'est point le cas quand il s'agit des hommes : moi, lorsque je découvre un être humain, je ne peux m'empêcher de marcher sur ses traces ». (Raditchkov 1966: 271). On pourrait ajouter surtout si elles sont énigmatiques.

Irrationalisme et œuvre en expansion

Pour un français rationaliste la solution la plus simple serait de faire de Raditchkov une sorte de proto-bulgare arrivé avec un Khan Asparuch qui aurait peu bénéficié de l'influence slave ou thrace, si nous évitons d'évoquer Constantinople et bien sûr la question turque. Il conserverait par miracle, d'une âme animiste, la proximité des animaux qui auraient tous leur mot à dire, il exhiberait les totems de son village Kalimanitsa, ou Tcherkaski dont les mœurs archaïques ne cesseraient de nous étonner. Le plus étrange, pour un français qui n'a jamais pu croire sérieusement aux fantômes anglais et aux diables du romantisme allemand, serait certainement les *verbludes* et les *tenets*. Excellent sujet de mémoire pour un ethnologue d'autant plus que Raditchkov se transforme lui-même en fin observateur de la Sibérie et s'interroge sérieusement sur l'efficacité chamanique. Cependant, si cette approche peut avoir le mérite de fixer la culture de la vie de village que le communisme avait entrepris d'éradiquer et que le libéralisme achève de détruire, elle ne rendrait pas compte du caractère expansif de la vie dont cette œuvre est porteuse. Le miracle de Raditchkov ne tient pas dans une fidélité au réel mais dans sa métamorphose. Claudio Magris (Magris 1988: 465) compare son œuvre aux formes extraordinaires prises par l'eau des fontaines qui gèlent ; en effet Raditchkov sait opérer cette transformation, sait donner à l'eau familière la dimension du mythe, c'est-à-dire lui donner un sens. Les comparaisons avec Gabriel Garcia Marquez, Münchhausen, Kafka, ou même Baï Ganiou sont possibles mais ne sont pas entièrement satisfaisantes, l'adjectif burlesque ne convient pas non plus. Ivaylo Ditchev le dégage avec beaucoup de justesse du modèle Beckettien, en soulignant que les personnages de Raditchkov : « n'ont pas assez de patience pour

⁷ Ibid, op. cit. p. 48.

attendre le rien [...] il est avec les mots comme un bébé qui vient de s'emparer d'une arme et tire joyeusement dans tous les sens sans vraiment comprendre ce qu'il fait ».⁸ Agitation, compulsion, répétition, obsession, bégaiement narratif, monde cyclique, fermé petit cosmos dans le grand, qui pulvérise les hommes nouveaux « faits avec des carbones », « un certain scepticisme de base, une prudence en vain pour tout ce qui est de l'ordre de l'agitation »⁹. Mais cela pour quelle leçon ? Certes, ce scepticisme est celui d'un paysan qui pourrait être français et qui sait qu'il y a toujours un voleur quelque part : l'orage, la grêle, le gouvernement, vérité qui conduit à l'usage du calcul et détermine une forme de sobriété. Mais cela n'est pas encore suffisant, l'univers de Raditchkov n'est pas enfermé et conservateur, il est fait de répétition expansive dont l'origine est pensée. Dans un entretien tardif à Radio Bulgarie, Raditchkov éclaire les fondements de sa création : « l'art est depuis toujours compétition et débat avec la nature, car la nature provoque, aiguillonne l'imaginaire de l'homme. Il ne peut demeurer insensible devant aucune de ces œuvres, et ne résiste jamais à y mettre un peu du sien, à peupler un peu plus l'univers divin et l'enrichir ».

L'enrichissement de la fécondité d'une nature première, n'a rien de commun avec le projet communiste qui entendait dominer la nature, le plus souvent de façon délirante, armé d'un sentiment de toute puissance donné par la maîtrise technique. La laideur engendrée, le gaspillage, la dimension technico-militaire, des grandes réalisations du régime, leur côté anarchique et forcé, la dimension de mise en scène que comporte chaque étape de la transformation du monde rural, ne pouvait que blesser profondément Raditchkov. Dans cet univers beaucoup sombrent moralement, quand ils ne finissent pas dans un des 45 camps ouverts par Jivkov. Raditchkov, lui, a compris le danger pour sa propre humanité « provincialisée », il a les moyens de fabriquer un antidote : bon sens, générosité, rire, métamorphoses et questionnement au bord de l'énigme. Les êtres qu'il met en scène sont dubitatifs et s'interrogent, quant à lui il est le maître, il anime.

Traductions et critiques francophones

2018 permettra enfin, grâce à la traduction du texte de Konstantinov : *Baï Ganiou* par Marie Vrinat de mieux comprendre le mot « *kef* » dont Y. Ditchev avait précisé le sens pour les Français qui n'entendaient rien à la

⁸ I. Ditchev, préface à *L'Herbe folle et autre récits*, ed Est-ouest, Unesco, 1994, traduction, Bernard Lory, Roumina Tatarova-Demange et Marie Vrinat, postface Staniaslav Stratiev.

⁹ Ibid op. cit.

signification bulgare de ce mot turc. Les traductions des classiques de la littérature bulgare sont en effet difficiles d'accès en France. Pour *Bai Ganiou* par exemple, il fallait jusqu'à cette année, retrouver une traduction de M. Guereniev et J. Jagerschmit, (ed. Ernest Leroux, Paris 1911). Il faudrait par exemple faire une traduction des textes de Botev, la traduction fragmentaire signée par Paul Éluard qui, à notre connaissance ne connaissait pas le bulgare, est très fautive en français, et s'il est intéressant de savoir que les poèmes de Botev étaient appréciés de Pierre Seghers ou de Rafael Alberti et d'Elsa Triolet, il faut absolument avoir accès à la totalité de l'œuvre et notamment traduire les articles de *Znamé*, pour dégager enfin les « classiques » bulgares du réalisme socialiste, c'est-à-dire une sélection nationaliste et du discours édifiant conforme à la vision stalinienne du Parti Communiste et de la dictature de Jivkov. Les poètes officiels de l'Union des Écrivains n'ont plus la main sur la littérature ; après 1991 la scène éditoriale de la littérature bulgare en français a beaucoup été occupée par Angel Wagenstein et Kiril Kadiiski, à qui fut décerné le prix Max Jacob et qui est pensé en France comme un dissident. Mais on rencontre désormais une nouvelle génération, Aksinia Mihaïlova qui écrit directement en français, mais qui est seulement connue des cercles poétiques, et dans le domaine romanesque Elitza Gueorgueiva (née en 1982) qui publie en 2016 un roman qui vient d'obtenir en France un véritable succès. *Les cosmonautes ne font que passer* propose en effet une vision sans concession de la Bulgarie contemporaine.

Mais l'œuvre de Raditchkov (1929-2004) est d'une autre envergure et plusieurs de ses traits permettent de comprendre beaucoup mieux la bulgarité de son œuvre, qui relève de l'histoire. Neuf textes sont désormais traduits en français. Il est ainsi possible, même sans connaître la langue, d'avoir une vue cavalière de cette œuvre dont la qualité « littéraire » consiste essentiellement à poser beaucoup de questions : questions métaphysiques, sociales, culturelles, anthropologiques, points d'interrogations majeurs qui sont par essence un antidote à la fiction stalinienne.

Un rural obstiné

Raditchkov opposerait la modernité communiste mensongère et délirante à la sagesse sceptique passive du village de Kalimanitsa avec tout ce qu'il comporte « 473 habitants, [...] le bétail, les deux moulins à eau, un idiot, deux chaudrons pour faire de l'eau-de-vie, un ambulancier tiré par un attelage de chevaux et destiné principalement à distiller de l'eau-de-vie de contrebande et à se mouvoir rapidement quasiment au nez et à la barbe du

fisc, sept ou huit parcs à moutons entourant le village, une guérisseuse, un instituteur, un agent Maître, un garde champêtre, une église non terminée, trois forgerons tziganes, une fanfare avec cinq musiciens, deux épiceries, une coopérative universelle au nom laborieux de « L'abeille », un machiniste de locomobile, je ne sais combien de chasseurs, un gramophone zénith... » (Raditchkov 2002: 11). D'un côté un vent de folie idéologique, et de l'autre une communauté de paysans emportés dans le vertige collectiviste, mais qui demeure cependant capable de voir le comique et l'absurdité de la situation et oppose une agitation burlesque, dont personne n'est exclu, à la mythologie soviétique des cosmonautes et des grandes mises en scènes du régime. La position de Raditchkov est celle d'un refus par mise en dérision du sens de remplacement offert par l'idéologie communiste parce qu'il est insensé. Le placage idéologique n'adhérant pas à la mentalité de la population rurale, provoque sous la plume de Raditchkov une agitation générale ; à folie, folie et demie. Il s'en ouvre dans un entretien publié par la revue *Balkan*.

Question : « Quoique le village de Tcherkaski soit repérable sur une carte de Bulgarie, il semble qu'il appartienne à un espace-temps un peu particulier puisque l'on y croise aussi bien un canard pris de folie, le président Mao, ou un pharaon... »

Raditchkov : « *Si moi et les gens de ce village croyons que Dieu nous observe dans le ciel et que le diable peut passer dans la rue prendre de la suie dans la cheminée la répandre devant notre porte, pourquoi le président Mao ne viendrait-il pas ? Autrement dit, si des gens venus d'autres mondes et d'autres époques se promènent dans les rues pourquoi les choses les plus simples n'arriveraient-elles pas ?* »¹⁰

Raditchkov lui-même a trouvé le nom pour décrire son univers : c'est le monde de l'agitation. L'agitation devient universelle, les personnages passent d'un récit à l'autre, les récits s'entrecoupent de digressions, on effectue des sauts dans le temps et dans un espace saturé de *tenets* (fantômes) et de *verbludes* (êtres inconnus), les personnages suivent chacun leurs buts, et sont la plupart du temps des êtres d'un seul geste spectaculaire, de vrais masques, mus par un élan qu'ils semblent ne pas maîtriser. *Souvenirs de chevaux* par ses répétitions pourrait laisser croire que Raditchkov a perdu la raison et qu'il se répète de façon obsessionnelle à l'infini, que le lecteur ne pourra pas s'en tirer facilement, et que l'on ne pourra le faire taire parce que le désir de dire est sans fin, et que le narrateur se fait l'apologue du bégaiement narratif seul capable de créer

¹⁰ Extrait d'un entretien avec Éric Naulleau, dans la Revue *Balkan*, publié in *Récits de Tcherkaski*, l'Esprit des Péninsules, traduction M. Vrinat, Paris, 1994, p. 9.

l'envoûtement qui permet l'apparition dans un autre texte d'un centaure réfugié dans les ronces.

On comprend l'agacement de l'Union des écrivains et du Parti avec son exigence de vrai réel et pour qui ces errements étaient plus dangereux qu'amusants. Il est curieux cependant d'observer que ce type de conflit avait déjà existé à Venise au XVIIIème siècle dans la querelle où s'affrontaient Goldoni et Gozzi. Raditchkov semble avoir Gozzi pour modèle, Gozzi qui opposait les masques de *l'Oiseau vert* au réalisme goldonien de *La locandiera*. C'est avec le masque que Gozzi voulait aller à l'universel comme Raditchkov dans *Janvier*. Que l'on observe un instant les personnages de *Janvier* et leur extraordinaire présence :

– Jésus/Susso, un homme qui ne se sépare pas de son pivert et que l'on appelle tantôt Jésus tantôt Susso.

– Le facteur, un homme pathétique, jeune et débordant d'énergie.

– Esaïe, amateur d'énigmes, connu sous le sobriquet de Mots-Croisés.

– Lazare, chasseur et connaisseur de la forêt, armé d'un piège à loup et d'une trappe à renard en osier.

– Angel, tavernier d'une auberge sans nom.

– Sophrona, femme martyre, mais quelle femme !

– Gabriel, homme d'action de contestation et d'exaltation.

– Véliko, homme doux et craintif, comme son prénom (qui signifie « grand ») ne l'indique pas.

Le Torlak, surnommé ainsi à cause de ses origines montagnardes et des habits de drap blanc qu'il porte continuellement, tonnelier de son état homme simple et pensif.

– Un certain Peter Morotov, dont il sera sans cesse question mais qui n'apparaît pas sur scène.

– Cinq musiciens, ou plus exactement la fanfare du pauvre de la région du Nord-Ouest...

Un village peuplé de pareils personnages ne permet de célébrer ni l'édification du socialisme, ni la résurrection de la nation et paradoxalement, c'est l'exagération, le trait supplémentaire, de ces humains caricaturaux mais non simplifiés, et leur métamorphose qui met en scène, puisque dans ce cas il s'agit de théâtre, leur humanité dans sa version bulgare. I. Ditchev relève encore que dans les années 70, Raditchkov est bizarrement singé et que « l'agitation » communiste engendrait une résistance absurdiste. « L'obstination dans l'absurde était vécue comme un acte de courage, comme rejet du 'palais de cristal' édifié par la conscience triomphante ». (Raditchkov 1994: 3). Palais auquel on ne

pouvait échapper. Aussi, devoir mourir dans un monde fermé et qui de surcroît ne serait porteur d'aucune signification, peut conduire d'une part au sentiment de l'absurdité, mais aussi à la recherche d'une relation panthéiste ou animiste. Chez Raditchkov, les animaux participent aux récits et ont leur mot à dire, les pies, les piverts, les geais, les cochons, les chevaux et les chiens, ne sont jamais séparés des hommes, étant des humains comme les autres, et plus encore les objets, en proie à l'agitation des *tenets*, se mettent à agir sans l'intervention des hommes. Faut-il en conclure avec Ditchev que Raditchkov est « un écrivain terriblement réactionnaire » et « que son maître à penser est Gogol et non pas Bielinski »¹¹ ? Le cycle naturel, la pie, les fantômes, les superstitions, le panthéisme seraient-ils rétrogrades ? Cinq siècles de joug ottoman (1393-1878) et 45 ans plutôt du socialisme ont fait du paysan bulgare un Baï Ganiou égoïste, passif, doué pour l'intemporalité, seulement préoccupé de choses matérielles, qui ne fait que « suivre son *kef* » et tend à échapper à la culture occidentale par fatigue et apathie, qu'il suivrait une pente oblomoviste. Faut-il en conclure que la prose Raditchkovienne est peu incitante à la critique ? Qu'elle n'est pas accessible à la souffrance sociale, et que les dénonciations, les emprisonnements et la déportation au camp de Béléne¹² sont passés sous silence ? Ou faut-il conclure qu'elle est une saine réaction à l'idéologie communiste, et que sa pensée conduirait aujourd'hui, à se gausser aujourd'hui du délire libéral et des *startupers* de village ? C'est une question qui a longtemps traversé la population française et qui est sans doute en voie d'achèvement : la gauche républicaine ou révolutionnaire s'est toujours méfiée de la province et de la paysannerie catholique, conservatrice, individualiste, méfiante, pessimiste, localiste, enracinée. Elle n'a jamais été capable de penser la nature du lien social qui unissait les paysans, particulièrement les plus pauvres, et les modalités d'une solidarité qui s'exprime dans un grand nombre d'échanges. Dans une visée téléologique libérale les paysans rétifs à l'esprit des Lumières retardent la modernité, leurs traditions rétrogrades ne méritent ni d'être conservées, ni d'être étudiées. En France il a fallu attendre les années 60-80 pour que commence un travail ethnologique sur la ruralité.

Mais on ne peut comparer la situation des paysanneries françaises et bulgares, et si l'on revient à la période mise en scène par Ivan Vasov, dans

¹¹ La confrontation entre le conservateur Gogol et le progressiste Bielinski fut à l'origine du clivage entre « slavophiles » et occidentalistes au XIX^{ème} siècle en Russie.

¹² Il évoque cependant les Zeks et « les camps de concentration de la plaine de Kolyma dans *les cours obscures*, p. 130.

Sous le joug on doit admettre que le paysan bulgare vivant dans l'Empire ottoman avait sa terre, était libre de vendre sa production et qu'il y avait beaucoup de villages riches et florissants. Le *tchorbadji*¹³ Marko, est à l'image de cette aisance dont Dostoïevski, dans son journal, donne une idée encore plus nette « Nous avons vu les maisonnettes bulgares fleuries avec des jardins tout autour, des fleurs, du bétail, de la terre cultivée qui se montrait reconnaissante des soins reçus et par-dessus tout, trois églises orthodoxes par mosquée »¹⁴.

Mais à partir de 1944, les paysans ne voulant pas se séparer de leurs terres et de leur bétail, dont ils n'ont jamais été privés jusqu'à ce moment-là, se sont organisés en groupes clandestins armés les *Gorianis* (de *gora*/forêt) ils étaient jusqu'à dix mille qui ont mené une vraie guérilla jusqu'en 1956. Les paysans riches ont été tués ainsi que tous ceux qui s'opposaient à la collectivisation. C'est après l'échec de cette guerre civile qu'ils ont perdu toute envie de travailler dans les kolkhozes, exactement TKZS, Coopérative économique de travail agricole ; la peur s'est aussi installée. Le déclin du monde agricole a commencé mais aussi celui de la société parce que 80% de la population vivait dans des villages jusqu'en 1944 et c'est vers ces racines coupées, profondément enfouies que s'est tourné Raditchkov. Il a, en même temps, peint ce nouvel être qui n'est plus ni paysan, ni citadin, mais plutôt un *verblude* parce qu'il voit son humanité se « provincialiser ».

Un nouvel être ou un *verblude* ?

Il semble en effet parler à côté des plans, de la violence de transformation de la Bulgarie en petite Russie soviétique. Le peuple ne se révolte pas, il se méfie et ne résiste plus. Par l'école il connaît Botev, Vasov, Konstantinov et son Baï Ganiou, ou à défaut les histoires de Gabrovo, il préfère se taire en attendant des jours meilleurs, chacun espérant, à la marge tromper son monde; il se souvient de Batak et de la

¹³ Tchorbadjia : riche propriétaire, *Sous le joug* 37-38 vol I.

¹⁴ Dostoïevski, journal, 1877, novembre Chapitre II, version 3.0 janvier 2017. https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol14/01journal_77/314.htm Dostoevski F.M. Journal de l'écrivain.1877. Novembre.Chapitre II. Oeuvres complètes en 15 volumes.Naouka, 1955.vol.14.p.347-352. Voir également Januarus Mac Graham, wiki sources, (massacre Batak) :« nous avons été fort étonnés de constater que nombre de ces villages sont vraiment des villes bien construites avec des maisons solides en pierre et que dans beaucoup vivaient un grand nombre de personnes qui avaient atteint le niveau de tout confort et que certains de ces villages pouvaient servir d'exemple à beaucoup d'Anglais et de Français».

cruauté de la Grande Porte,¹⁵ et n'a rien à espérer de la nouvelle dictature. Cependant, le fameux archétype du village bulgare dont on donnait une image folklorisée très apaisante pour les touristes qui se rendaient à Plovdiv sous le nom de « Village joyeux », n'est pas non plus le village de Raditchkov. Tirer Raditchkov vers le folklore, ce qui a été tenté vers la fin des années 70, est encore un travestissement¹⁶. La recherche des racines bulgares qui fait de Raditchkov le grand écrivain national que l'on peut désormais exporter dans les pays frères, tombe à l'eau : rien d'agraire, pas de collectivité joyeuse, de traditions qui contraignent le héros, de jolies jeunes filles du Komsomol avec qui le lecteur aimerait revenir en tracteur des durs travaux des champs, pas de voix bulgares, ni d'accents mélancoliques de la cornemuse sur le Balkan, peu de nature en majesté, les *Haïdouks* s'en sont allés, Raditchkov n'est pas Cholokov, la grande fresque demandée n'est pas là.

Un français qui lit ces livres a le sentiment de faire une cure d'agitation qu'il aura tôt fait d'estimer balkanique parce qu'il retient dans les textes de Raditchkov deux éléments de vertige : l'absence d'explication sociale et l'absence d'explication psychologique, explications rationnelles, qui permettent de construire un minimum de vraisemblance. Au lieu de cela, des êtres énigmatiques d'une seule pièce qui chacun incarne un seul rôle : le voleur de bois vole du bois, le garde forestier le poursuit, lui tire dessus, du village on entend les coups de feu, le voleur s'enfuit, à travers les jardins et la pluie et passe d'une colline à l'autre en grim pant un arc en ciel. Pas un instant où le merveilleux ne fasse irruption, la hache se met en route et coupe le bois, le toit se répare tout seul, la neige est dégagee, les *tenets* sont en action, le métier à tisser lui aussi travaille sans qu'on le touche, en conséquence il faut offrir aux *tenets* quelque chose à manger, chercher à savoir ce qu'ils aiment. Qui est celui-ci ? Un *verblude* ? Et cet autre étranger aux yeux de Tsigane ? Le village vit intensément avec les absents, et tous les êtres sont vivants et intimement liés aux hommes.

« Par exemple, le lendemain de Noël, voilà le genre de scènes auxquelles vous pouviez assister : dans un jardin, vous avez un homme qui ne donne plus rien. Le mari se précipite, avec une masse à la main écrit : “je vais le couper parce qu'il ne donne plus rien, j'en ai assez de cet arbre...” Sa femme et ses enfants sont pendus à ses basques et le retiennent en disant :

¹⁵ Le massacre de Batak a été perpétré par les troupes irrégulières de la Grande Porte : Bachibouzouks (pillards comprenant des tziganes) des Pomaks (bulgares islamisés) et des tcherkesses.

¹⁶ Voir Claudio Magris, *Danube*, ed Gallimard, 1988, Folio, p.465 et suivantes, et Ditchev, préface à *L'herbe folle*.

“ mais non, mais non, laisse-le vivre encore ! ” Les voisins sortent et disent : « non, non laisse-le c’était un bel arbre, souviens-toi il donnait de beaux fruits... » Et c’est en fait toute une mise en scène destinée à faire peur à l’arbre. Et le plus extraordinaire, c’est que l’été suivant, l’arbre a effectivement donné de beaux fruits »¹⁷.

La réponse de Raditchkov est là tout entière, dans l’efficacité symbolique¹⁸ dans l’intimité de la relation, sa familiarité avec des forces irrationnelles qui ne sont pas obscures, lui fait admettre que : « Nous sommes encore des païens dans notre région, l’âge chrétien n’est toujours pas arrivé. Lorsque je vois les églises qu’on a construites dans les petits villages, je pense que les gens les ont décorées non pas tant par foi en Dieu que parce qu’ils désiraient ardemment que Dieu existe... S’il existe tant mieux, s’il n’existe pas ce n’est pas un malheur. Il y a peu d’endroits où se manifeste un tel espoir, au point d’inventer quelque chose qui n’existe pas et de construire sa maison »¹⁹. Pensée magique, pensée sauvage, la rationalité qui pousse à vouloir produire des œufs carrés n’est pas arrivée à Kalimanitsa, les paysans ne sont pas encore devenus des agriculteurs.

Les récits de Raditchkov ne sont autres que les récits d’un ensemble de liens incompréhensibles mais qu’il faut s’efforcer de comprendre ; au fur et à mesure que des réponses sont proposées, d’autres questions naissent qui obscurcissent et éloignent la question initiale. La question humaine est un casse-tête, un jeu de mots croisés qui reste sans réponse et dont le mystère s’épaissit de plus en plus. « Qui es-tu ? Cette question me paralyse depuis mon enfance quand on me la pose à brûle-pourpoint. Qui suis-je en effet ? Y a-t-il beaucoup de mes semblables, ignorant comme des enfants, qui répondraient nettement à une telle interrogation ? Être un homme, cela suffit-il à nous rassurer ? ... J’en doute » (Raditchkov 1980: 213).

Lire cette œuvre comme évitement de la question sociale, comme une simple façon de parler à côté pour ne pas avoir d’ennuis, est trop court. Raditchkov entend prolonger la vie de ce qui disparaît, non pas par passéisme, ou parce que le vieillissement lui dit de se réchauffer au feu fait

¹⁷ Entretien avec Éric Naulleau, dans la Revue Balkan, publié in *Récits de Tcherkaski*, l’Esprit des Péninsules, traduction M. Vrinat, Paris, 1994, p. 9.

¹⁸ Pour le chamanisme voir *les cours obscures*, p. 235 et suivantes. Toutefois, pour comprendre la rencontre du monde russe, puis du monde soviétique, avec le chamanisme, il faut lire deux textes, *Les contes de la Tchoukotka* de Youri Riktéou, traduit du russe par Monique Salzmann, Paris, langue et civilisation, 1974, ainsi qu’Arsenyev, *La taïga de l’Oussouri*, traduction P Wolonski, Paris, Payot, 1939.

¹⁹ Entretien avec Éric Naulleau, dans la Revue Balkan, publié in *Récits de Tcherkaski*, l’Esprit des Péninsules, traduction M. Vrinat, Paris, 1994, p. 10.

avec les bribes de ses souvenirs, mais parce qu'il connaît la valeur des liens qui disparaissent. C'est faire peu de cas de la question métaphysique que d'imaginer qu'elle naît du refus de penser la société. L'agitation absurdiste de Raditchkov n'est pas un moyen qui lui permet de se soustraire à la censure, n'est pas mécanisée, ou utilitaire, elle relève plutôt d'un pessimisme joyeux.

On peut comparer deux attitudes littéraires : d'une part, celle de Todorov qui affirme clairement avoir fait le choix de présenter une thèse sur les techniques narratives pour échapper à toute suspicion idéologique et à ses conséquences politiques, attitude qui consiste à exhiber la neutralité d'un formalisme dont la scientificité est la garantie. Il s'agit d'un acte délibéré, d'un choix qu'il a rendu public (Todorov 2007: 9-10). Dans le monde libéral, et particulièrement dans l'Angleterre victorienne dont la pesanteur sociale peut être sentie comme liberticide, on voit fleurir la féerie, le non-sens, la figure de l'excentrique. Dickens, J. M. Barry Lewis Carroll, offrent une échappée, une envolée vers un ailleurs où l'on peut respirer enfin et mettre la logique à mal, mais cette attitude n'est en aucun cas un calcul, Peter pan n'est pas le fruit d'une restriction de la pensée, mais au contraire l'irruption d'un imaginaire qui permet d'échapper aux conventions et crée un espace de liberté.

Raditchkov, ne se réfugie pas dans le grotesque, le burlesque, le comique de village, comme s'il était autre et que son écriture empruntât sciemment cette voie faute de pouvoir exercer directement une critique sociale. Sa parole ne cache pas sous ses récits une vérité qu'il faudrait déchiffrer. Son œuvre n'est pas un hiéroglyphe qui délivrerait un autre sens à condition d'avoir la pierre de Rosette. Son œuvre n'est pas affirmative même de façon masquée. Le hiéroglyphe, puisqu'il emploie ce terme, c'est l'homme lui-même dont l'humanité « se provincialise » (...) « l'homme vit tout seul sans même connaître sa propre personne, il s'occupe de son corps, il le lave, il le rase, il l'envoie se promener au bord de la mer pour lui faire prendre des bains de soleil [...] Mais ce qu'il représente en réalité, il n'en sait rien »²⁰. Ce sens de l'énigme, si développé chez Radichkov ne le conduit pas à un tourment existentiel : « c'est une chance que, dans notre existence, nous ayons affaire à des choses incompréhensibles que nous nous efforçons pourtant de comprendre [...] c'est en cela que réside la souffrance, et l'intérêt de la vie, son caractère épique que nous avons malheureusement négligé. Les dieux sont descendus de l'Olympe et sont

²⁰ Entretien avec Éric Naulleau, dans la Revue Balkan, publié in *Récits de Tcherkaski*, L'Esprit des Péninsules, traduction M. Vrinat, Paris, 1994, p. 11.

allés vivre dans les petits villages, nous n'avons pas remarqué, nous n'avons pas su les voir. » (Raditchkov 1994: 11).

RÉFÉRENCES

- Dostoievski 1877** : Dostoievski, *Journal*. 1877, novembre Chapitre II, version 3.0 janvier 2017 <https://rvb.ru/dostoevski/01text/-vol14/01journal_77/314.htm>
- Gueorguieva 2016** : Gueorguieva, Elitza. *Les cosmonautes ne font que passer*. Paris : Gallimard, 2016.
- Magris 1988** : Magris, Claudio. *Danube*. Paris : Gallimard, Folio, 1988.
- Todorov 2007** : Todorov, Tsvetan. *La littérature en péril*. Paris : Flammarion, 2007.
- Vasov 1957** : Vasov, Ivan. *Sous le joug*. Paris : Club bibliophile de France, traduction Stoïan Tsonev, Sonia Pentcheva, Violeta Ionova, 1957.

BIBLIOGRAPHIE DE RADITCHKOV

- *Nous les moineaux*. Paris : L'esprit des péninsules, 1997, traduction : Veronika Nentcheva et Marie Vrinat.
- *Le chapeau melon*. Paris : Langues et Mondes, l'Asiathèque, 2007, traduction de Marie Vrinat.
- *La barbe de bouc*. Paris : L'esprit des péninsules, 2001, traduction de Krasimir Kavaldiev et Bernard Lory.
- *L'Herbe folle et autres récits*. Ed Est-Ouest, Unersco, 1994, traduction Bernard Lory, Roumina Tatarova-Demange et Marie Vrinat, Préface Ivaylo Ditchev, postface Stanislav Stratiev.
- *Les cours obscures*. Paris : NRF, Gallimard, 1980, Traduction de Lilyana Pétrouva –Boinay, Charles Boinay et Raymond Albeck.
- *Les récits de Tcherkaski*. Paris : L'esprit des péninsules, 1994, traduction de Marie Vrinat.
- *Souvenirs de chevaux*, Paris : Fata Morgana, 2002, traduction de Marie Vrinat.
- *Janvier*, traduction de Tsena Mileva et *Lazaritza*, traduction de Roumiana Demange et Marie Vrinat- Nikolov, Éditions théâtrales, Antoine Vitez, Paris 2002.
- *Le pot acoustique et autres textes*, in *Les Belles Étrangères 14 écrivains bulgares*, Paris : L'esprit des péninsules, 2001, traduction de Marie Vrinat.

***ЛИТЕРАТУРОВЕДСКА
СЛАВИСТИКА***



ПАРАДОКСИТЕ НА МАХОВАТА ТРАДИЦИЯ

Владимир Кришванек
Университетът в Храдец Кралове

PARADOX IN TRADITION OF KAREL NYNEK MACHA

Vladimír Křivánek
University of Hradec Králové

In this article I would like to point out some controversial moments during the acceptance of Macha's work and his personality into contemporary Czech culture. Two main terms are defined here – Macha's reception and Macha's tradition. Tradition is a much more stable system, taking into account not only the work itself (and how it is widely accepted), but also the author's personality, his fate, his cult, historical background etc. Reception is a neverending process of accepting the work, however tradition is its result – a steady image of work and personality, as it remains in national consciousness. There are several contradictions in Macha's tradition and acceptance of his work. An indisputable paradox of the Macha's tradition is the general concept of Macha as a poet of spring, youth, and love. However, the greatest paradox of Macha's tradition is the fact that Macha, who was a subjective romantic, individualist, existentialist and clearly a dangerous person for the emerging national culture, becomes over time a national poet, a representative of the national collective and a guardian of national identity.

Key words: Czech Romanticism, K. H. Macha, Macha's reception, Macha and national tradition

Настоящите разсъждения имат за цел да разкрият някои спорни или изненадващи моменти относно начина, по който творчеството и личността на Карел Хинек Маха (1810 – 1836) се възприемат в съвременната чешка култура. Най-напред е необходимо да разграничим две близки понятия, които са от първостепенно значение за нашето изследване – *Махова рецепция* и *Махова традиция*.

Рецепцията на дадено литературно произведение започва с неговото включване (т.е. след публикуване и разпространение) в лите-

ратурната комуникация, което обуславя многообразието от индивидуални прочити при неговото възприемане и интерпретиране. Така се осъществява сложен, по същество значим и динамичен процес на променящи се във времето тълкувания на съответното произведение. В хода на различните рецептивни конкретизации в предна позиция излизат тези, които са проникновени, авторитетни и приемливи за повечето реципиенти. Така с времето се формира една цялостна система от възгледи, която наричаме традиция.

Традицията е много по-стабилна система, в която наред с аксиоматиката на произведението, т.е. с общоприетите рецептивни становища, участва и авторовата личност, неговата житейска съдба, историческите контексти, неговият култ. И не на последно място – и нашите собствени нагласи относно автора и неговото творчество, в които прозират настоящите ни предпочитания и интереси. От аксиоматиката на рецепцията се ражда традицията. Рецепцията следователно е непрестанен възприемателски процес, докато традицията е нейно следствие и представлява установеният в националното съзнание образ на произведението и на творческата личност. Традицията се променя бавно и е съставна част от националната идентичност. Националната традиция често пъти има митотворчески характер, трансформира се трудно и неохотно. Националното съзнание има нужда от своите идентификационни митове, които биват постепенно и в резултат на определено познание опровергавани, но само за да бъдат заменени с нови митове.

Посредством няколко литературноисторически ракурса ще открия някои проблематични моменти в съществуващото и днес традиционно разбиране за Маха. Така например е наложено убеждението, че творчеството му е останало неразбрано от неговите съвременници, че е било отхвърлено като чуждо на националната култура тяло. Възрожденските критици Йозеф Кр. Хмеленски и Ян Сл. Томичек – автори на негативни рецензии за Маховия „Май“, битуват в чешката литература като глуповати филистери, които не са разбрали гениалността на Маха. Тази вкоренена представа за тях като тесногръди критици би трябвало в някаква степен да се прецизира съобразно с реалностите на съответното историческо време. Ако внимателно прочетем днес двата критически отзива за „Май“, ще установим, че въпреки принципно оскъдната литературноисторическа образованост на това поколение Хмеленски и Томичек се оказват начетени и уважавани възрожденски интелектуалци, които в редица аспекти са подхождали с разбиране към Маха, разкривайки някои от източниците, оказали въздействие върху

неговото творчество. Осъдителната критическа позиция по отношение на „Май“, изразена не само от тях, но също от Франтишек Л. Челаковски в едно негово писмо, както и от Франтишек Палацки, същевременно е съчетана с признание на Маха като талантлив чешки поет. В художествените качества на неговата поезия малцина са проявявали съмнение. Тогавашната литературна критика констатира влияние от страна на Байрон и на философско-рефлексивната линия на Европейския романтизъм, разпознава определени възгледи на Хегел и е впечатлена от имагинативното богатство на текста, от красивите и богато разгърнати метафори. Въпреки тези частични правилни наблюдения тя отхвърля „Май“ като произведение, което е чуждо на тогавашната естетическа норма, казано с терминологията на структурализма. Чешката литература предлага редица подобни примери за рязко нарушаване на естетическата норма – например „Гробищни цветя“ на Ян Неруда, „Confiteor“ на Йозеф Махар, дебютната стихосбирка на Франтишек Гелнер „Радостите на живота“, „Песен за Викторка“ на Ярослав Сайферт. Именно посредством нарушаването на естетическата норма поезията се развива и обновява. Всяка исторически формирана естетическа норма се основава на определен идеологически конструкт. За времето на Маха такъв идеологически конструкт се явява чешкият национализъм, чиято цел е да изгради въпреки изключително трудните условия, произтичащи от провежданата от Хабсбургската монархия германизация, една модерна чешка нация със свой език, култура, история и национална идентичност. Стремещт на Маха да създаде сложна екзистенциално ориентирана субективна поезия, неговото разбиране за противоречивата природа на действителността и за свободата на въображението изцяло се разграничават от възрожденската представа за поезия, която е трябвало да гради позитивен личностен модел и да подкрепя вярата на обществото по пътя му към пълно национално освобождение. Не защитавам по никакъв начин критиците на Маха, но не смятам, че трябва да бъдат определяни за литератори с ограничено мислене. Дори съм убеден, че ако в онези години Маховата представа за поезия се беше наложила, тя щеше да доведе до сериозно разколебаване и усложняване на ситуацията, свързана с постепенното формиране на националната общност и на нейната култура. Маховата традиция се нуждае от ясно установени гледни точки, от неопровержими истини, които да не бъдат подлагани на проверка, а да звучат като теореми. Ето защо в нея включително и днес фигурата на гениалния поет непоклонимо противостои срещу неразбиращите го негови съвременни критици.

Традиционна е и идиличната представа за Маха като поет на любовта, младостта и пролетта. Израз на тази представа е статуята на Маха, изработена от Йозеф Мисълбек, която представя поета като млад и красив юноша, който с унило приведена глава медитира над стръкче люляк. Това крайно неправдоподобно скулптурно изображение на Маха се намира в подножието на пражкия хълм Петршин и с течение на времето се превръща за почитателите на неговото творчество в място за поклонение – а те са предимно млади хора, които в навечерието на първи май отиват на площадката под статуята, за да се целунат, да признаят своята любов, да се насладят на цъфтящата природа и да се поклонят на своя поет. В определени исторически моменти това култово поклонение придобива бунтарски характер, изразяващ реакцията на младите хора против политическата несвобода. Например след 1968 г. тези поклонения се превръщат в трибуна на протеста срещу окупацията на Прага от войските на Варшавския договор. Като пряк свидетел на това си спомням навечерието на първи май 1969 г., когато полицията обсади Петршин и нас, младите хора, прогони с палки от статуята на Маха. Ето защо тази традиционна представа за Маха като поет на любовта и пролетта очаква своята литературноисторическа ревизия. Маха е поет на трагичната любов – неосъществима, измамена, болезнена. Той самият е обичал страстно, ненаситно, чувствено и е измъчвал своята приятелка Лори с тежки сцени на ревност. „Май“ е трагична поема, трагична е и съдбата на поета. Ето защо тази изкуствено конструирана представа за него изцяло противоречи на духа на творчеството и живота на Маха. В наложената традиция и в създадения от нея култ към Маха е налице висока степен на идеализация, чиято цена е погрешната интерпретация на литературното наследство на Маха и изграждането на исторически фалшив конструкт.

Днес епохата на Маха става за нас все по-далечна и грешките в разбирането за нея произтичат от недостатъчното съвременно познаване на историческото минало, от съмнителните възгледи за Романтизма, от постмодернистичната нестабилност на ценностите, от медийните манипулации, които превръщат днешните хора в лесно управляемо стадо от консуматори, загубили всякаква представа за това що значат висши духовни ценности, национална идентичност, история, култура. Днес под понятието „романтизъм“ се разбират т. нар. „романтични“ филми и „розови“ романи – тривиални, идилично разкрасени любовни истории, които се разиграват сред прелестна природа или в луксозни жилища. Там красиви хора от различни поколе-

ния, но най-често млади и икономически осигурени, решават своите любовни или междуличностни псевдопроблеми и накрая след серия от прозрачни перипетии намират своето щастие в повторна любов. Тези напълно погрешни представи за Романтизма, на които ние сме свидетели, слагат отпечатък и върху традиционно установената представа за Маха. Днес почти никой не чете неговото творчество, а само избрани канонизирани откъси, включени в учебници и читанки. Хората се интересуват преди всичко от неговия интимен криптиран дневник, от перипетиите в отношенията му с Лори, от това дали е бил влюбен и в други жени, дали освен сина си Лудвик е имал и други извънбрачни деца и т.н., и т.н., и преследват Маха като съмнителна медийна знаменитост. Малцина осъзнават, че Романтизмът е една незарастваща рана в душата на модерния човек, който е един дълбоко разочарован идеалист; че това е жизнена позиция, чийто индивидуалистичен жест изразява презрение към пресилено внушената идиличност; че в своята авторефлексия той се противопоставя на всякаква илюзия; че възпява копнежа по свобода.

Най-големият парадокс в наложената традиция остава фактът, че Маха – субективен романтик, индивидуалист и дълбоко екзистенциален поет, който възприема света в неговите диалектически противоречия, поставяйки самия себе си в центъра на своята поезия, – бива определян за национален поет. Този бунтар срещу илюзиите и опасен за раждащата се възрожденска култура самотник е възприеман като представител на националния колектив и хранител на националната идентичност. Най-убедителното доказателство за метаморфозата на поета са събитията от есента на 1938 г., когато т. нар. Мюнхенско споразумение подписват не само Хитлер и фашисткия диктатор Мусолини, но и премиерите на Британия и Франция – страните, които до онзи момент са били гаранتي на чехословашката независимост между двете световни войни. Според наложеното на Чехословакия споразумение тази мултинационална държава е трябвало да отстъпи на Германия своите погранични територии с немскоговорещо население. Към тази територия е принадлежал и град Литомержице (нем. Leitmeritz), където умира Маха и където е бил погребан. В последния момент преди окупацията на Судетската област от германската армия тленните останки на Маха са били ексхумирани и от Литомержице бързо и тайно пренесени в Прага – родното място на поета, подобно на мощи на светец от старите християнски легенди. Второто погребение на Маха през 1939 г. в майската, окупирана вече от немците Прага се превръща в голяма родолюбива манифестация на чешкия народ,

чието оцеляване е застрашено. От този момент Маха живее като народен поет.

Маха е неотменна част от чешката национална култура, той е поетът, с когото се ражда модерната чешка поезия. Неговата медитативна лирика, виртуозната му поема „Май“, забележителната му проза са истинско вдъхновение за редица поети. В чешката поезия има десетки и десетки стихотворения, посветени на Маха. Негови духовно сродни братя по перо през XX век са писателите с меланхолна и рефлексивна нагласа, като Йозеф Хора, Ярослав Сайферт, Франтишек Халас, Владимир Холан, Франтишек Хрубин. Най-близкият до него поет – Холан, изрича думи, които се отнасят не само до Маха, но до всички истински поети: „Не познаваш ли противоречията, не познаваш и съществуващите възможности“.

Превод от чешки: Жоржета Чолакова

**МИТОЛОГИЧНИ МОТИВИ В БЪЛГАРСКИТЕ ПРИКАЗКИ
ОТ ФОЛКЛОРНИТЕ СБОРНИЦИ НА К. Я. ЕРБЕН**

Таня Янкова
Карлов университет, Прага

**MYTHOLOGICAL MOTIFS IN K. J. ERBEN'S COLLECTIONS
OF BULGARIAN FOLK TALES**

Tanya Yankova
Charles University, Prague

This paper focuses on two tales from K. J. Erben's collections of folklore: "The Good Lord" and "Bulgarian Hospitality." The aim has been to highlight a number of mythological motifs interpreted by the folk narrator. Aspects of the interpretation of the Christian metanarrative are brought back to life by the transformation and appropriation of biblical mythologemes. The discussion maps the two texts onto apocryphal stories and legends, identifying model situations in the communication between man and God. It also deals with variations on the biblical myth about Abraham's sacrifice, and emphasises the specificities in construals of what is sacred.

Key words: Folk tradition, apocryphal narratives, biblical myths

В центъра на вниманието ни са два текста, чиито общи черти говорят за целенасочено търсено сходство, за общ източник или тенденция при представяне на човека и неговия свят. Условно назовани „приказки“ или „легенди“ по заглавието на първото издание *Сто народни приказки и славянски легенди в оригиналните наречия* (*Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních* (1865), но с известно доуточняване в *Избрани митове и народни легенди на другите славянски клонове* (*Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských* (1869), при което названието „приказки“ изчезва, за да се появи „мит“. Така едни и същи текстове (с известни допълнения) са поместени в два сборника, като са подложени на различна класификация. Във втория сборник названието препраща към митове и легенди на другите славянски клонове, като е изключен

чешкият¹. Отделни ситуации, схеми, персонажни атрибути от един текст влизат във взаимовръзка със сходни на тях в другите текстове от раздел *Български*. Всеки от тях създава сложна мрежа от смислови отношения с висока кохерентност спрямо другите текстове. Към тази мрежова структура, породена от сходството на персонажи, повторителността на детайли, моделния характер на предаване на знания и умения, може да се добави и сложното разслояване на конкретната записана творба спрямо канонични текстове, спрямо текстове с неканоничен и неофициален характер, по отношение на фолклорната традиция. Отделни митологеми едновременно препращат към Свещеното писание, но и го разколебават, преинтерпретират, допълват и усвояват. Сложното единство от междутекстови отношения създава среда, в която се очертават характерни за баладите на К. Я. Ербен герои, типове проблеми, персонажни проявления.

Двете фолклорни прозаични творби с названия *Дядо Господ* и *Българското гостоприемство* имат твърде общи характеристики. Срещата и разговорът на човек с Бог в тях се осъществява като поредица от напътствия, изпитания, проверки. И в двата текста конкретни речеви прояви, сюжетни ходове и моменти в поведението и присъствието на героите препращат към известни библейски мотиви. Още в първата приказка (*Дядо Господ*) Бог се явява като старец, който „върви“ и вижда неумението на човека в най-обикновените всекидневни дела. Показва на мъжа как да оре и на жената как да тъче, защото двамата са еднакво непохватни и непрактични – мъжът обикаля нивата, след като стигне с ралото до единия ѝ край, а жената къса нишката, докато тъче, за да я прехвърли и да започне отначало. След като им помага, Бог проверява тяхната благодарност. Ако първоначално те са еднакво незнаещи, когато трябва да изразят благодарност, се оказват различни. Мъжът уважава и почита помощника си, а жената – не. В текста е премълчан въпросът дали е разпознат и идентифициран героят, който променя качествено дейността на двамата. Не става ясно дали отговорът на мъжа е в духа на традиционната благодарствена формула, с която се споменава Бог, или е конкретно назоваване на името на помощника. В тяхна връзка са поставени отношението на героите и следващият от това резултат. Мъжът е покорен на Бог, зато-

¹ Подробно за възможните пътища на текстовете до К. Я. Ербен и за принципите при тяхното организиране в издание – в: *По пътя на българските приказки в сборниците на К. Я. Ербен* (Славистични четения в СУ „Св. Климент Охридски“, 2018 г.). Сред авторите, които работят в това проблемно поле, са Й. Пата, В. Бехиньова, Зд. Урбан.

ва е благословен: „Ден да ореш, а година да ядеш!“ (Ербен 1865: 206). Жената, която не признава Божията заслуга, е обречена: „Година да тъчеш, под мишца да го поднесеш!“ (Ербен 1865: 206). Тя е откроена като различна – страни от истината, чужда е на послушанието, проявява лукавство и притворство.

Второто изпитание довежда също до различни резултати – умението на човека да повелява над живите твари и предметния свят, е проблематизирано с оглед на поведението на жената. Ролята на човека като владетел е обвързана с неговите нравствени качества, загубата им води до невъзможност да подчини животните и предметите на своята воля (жената няма власт над наръча дърва, овчарят, който не донася вода на стареца, не може да събере стадото си). Свидетелство за свободна контаминация на редица от изброените мотиви е приказката *Защо щръкляят говедата*, записана от Марко Цепенков (Цепенков 1895б: 137). В него е включен само епизодът, в който Господ въздава справедливост в зависимост от отношението на двамата герои към него. Той прокліна говедаря, благославя овчаря, отсъжда вълкът да бъде винаги преследван от кучетата.

В *Дядо Господ* Бог присъства като културен герой (подпомага и улеснява живота на хората), но и като демиург, който благославя, предопределя, отсъжда не само в конкретната ситуация, а в перспективата на цялото човешко съществуване. Неговите нормотворчески функции препращат към известните от Книга Битие предписания:

[...] със скръб ще ядеш плодовете [...] през всичките дни на живота си (Битие 3: 17);

С пот на лицето си ще ядеш хляба си доде се върнеш в земята от която си взет; понеже пръст си, и в пръст ще се върнеш (Битие 3: 19).

В текста на *Дядо Господ* се открива съществена близост с мотив от апокрифа *Повест за кръстното дърво на поп Йеремия* (Петканова, съст. и ред. 1982). Ако в Ербеновия вариант активен деятел е Господ, в апокрифния е Исус Христос:

Един ден Исус отиваше във Витлеем и намери един човек, че оре и отхвърля на една страна пръстта и обикаля нивата. И видя господ, че денят минава [напрасно] и взе ралото в ръцете си, та изора три бразди, па обърна, даде му ралото и рече: „Сбогом, ори, брате!“. О, дивно чудо! Как дойде господ и не отмина своя народ, но се яви орач! О, блажено дърво, което господ взе в ръцете си! О, блажено рало и блажен остен! О, блажени волове, които вървяха пред господ! О, бла-

жена земя, която господ ора! О, блажено семе, което господ пося с ръката си! О, блажена нива!

(Петканова, съст. и ред. 1982)

В *Дядо Господ* от двата сборника на Ербен отделният сюжетен ход е доразвит (в сравнение с апокрифа), вместен е в цяла поредица от конкретни битови действия, които го подсилват. Освободен е от ефекта на възхвала и прослава, но присъства като важен детайл от вписването на свещения образ в профанното време. Функционира като отделен сегмент от верижно подредените трудности и изпитания, в резултат на които са мотивирани конкретни следствия за човешкия живот. Освен че отива при човека, протагонистът го учи, помага му, говори с него, въздава според полученото отношение. Важен момент от действията на Господ е забиването на овчарската гега в земята. Като детайл от растителния свят той е двойно натоварен – в ръцете на овчаря тоягата не може да събере стадото, но в ръцете на Бог връща реда. Този атрибут илюстрира вече наблюдаваната възможност за преминаване на знание, помощ, подкрепа между отделните светове – от растителния свят към животинския и човешкия, от божествения към земния. Дали обаче овчарската гега е само елемент от стопанската дейност на човека? За допълнителните му смислови проекции свидетелства М. Драгоманов:

Според преданията на египетските и сирийските християни, записани в Средните векове и дори в XVII в., младенецът Исус насадил в земята овчарски тояги, които тозчас още израсли и завързали плод.

(Драгоманов 1889: 89)

Към представата за прошка и изкупление препраща апокрифът *Слово за Света Троица* от *Аврамовия цикъл* (Петканова, ред. и съст. 1982). Лот се грижи за главните, те, след като Бог чул сърдечната му молитва, цъфнали и дали плод. Аврам потвърждава смисъла на този знак. Тук се преплитат мотиви със старозаветен и новозаветен характер, легендарни вярвания, фолклорни обработки.

Веднъж фиксиран, текстът *Дядо Господ* събира в сюжетен ред нивата, орача, тъкането, водата, овчаря, стадото, вълка, гегата. Всеки от тези мотиви има смисъл и проявление в плана на профанното време и пространство и в плана на свещеното. В историята за овчаря, стадото и вълка можем да открием вариация на притчата от *Евангелие на Йоан* (гл. 10). Сюжетът е далеч от авторитетната позиция на гово-

рещия в евангелския текст, но в него чрез конкретни действия е установен ред, зададени са правила и норми.

В *Дядо Господ* протагонистът не носи името Иисус, но е твърде близко до образа на добрия пастир. Най-пълно представяне на смирения и успокоен човек, който признава своя водач и му се подчинява, можем да открием в 23. псалм. В него е изповядано преклонението пред Бог като създател на ред и хармония в живота. Сюжетът на българската приказка има множество общи места с големия християнския разказ за сътворението и подреждането на света. Сложното преплитане на мотиви и образи, многобройните смислови вектори към текстовете от Стария и Новия завет, разколебаните или не категорично заявени ипостаси (*Дядо Господ* се проявява и като Бог Отец, но и като Иисус²) са повод за различни хипотези около възникването на този тип творби. М. Арnaudов ги отнася към източници от второ и пето столетие, като смята, че са задоволявали „в по-голяма мяра фантазията и любопитството, нежели официалните църковни традиции“ (Арnaudов 1905: 79). В своите научни опити върху славянската митология К. Я. Ербен разсъждава за това как езическият мит е пренесен в християнството и е смесен с библейски вярвания на основата на религиозни легенди (Ербен 2009: 314). Акцент върху многопластовата им структура поставя А. Илиев: „те са заварили други сходни сказания, върху които са се напластили“ (Илиев 1892: 328).

Нови щрихи към представата за човека, неговите ценности и семейство добавя втората приказка – *Българското гостоприемство* (*Bulharské pohostinství*). В текста, публикуван и в двата сборника, Бог слиза от небето долу на земята и във фигурата на старец с дълга бяла брада, с тояжка в ръка, върви през пусти, безлюдни планини, за да стигне до българската земя. Когато спира в едно селце, влиза в първата къща и сядна на прага, той не е забелязан от стопанката, а от нейния мъж, стопанина. На странника е предложено всичко най-добро според възможностите на семейството, на което гостува. Тук се наблюдава доразвиване на мотива за отношението към непознатия. Ако в *Дядо Господ* човекът невинаги отговаря на молбата на странника, тук той е грижовен, внимателен, отзивчив към непознатия старец. Гостът обаче не се докосва до богатата трапеза, мисли за нещо, споделя най-накрая с мъжа желанието да получи за вечеря малкото дете на семейството. В този момент отново са диференцирани мъжът и жената – бащата взема предпазителни мерки, за да не научи майката за желанието на госта:

² Климент Александрийски смята за добър пастир Христос, който е изпратен да спаси човечеството. „Добрият Бог е изпратил Добрия пастир“ (Ройт 2006: 128).

[...] мъжът открадна детето, закла го по-скоро, тури го целокупно на тепсията и запръ го в пещта, да го не съгледа майка му, дору се опече.
(Ербен 1865: 208)

От разказа става ясно, че отдаденото на Бог дете се връща на семейството като здраво, весело, красиво, с корона от перли и скъпоценни камъни на главата си, с меч на бедрото, държащо лист, изписан със златни букви, и сноп пшенични класове. Следва Божият благослов, който аргументира урожая и благоденствието на семейството с добрите сърца на родителите. Подобно на ситуацията в *Дядо Господ* пътникът не е идентифициран от героите, те са поставени в ситуация на незнание, за да се разкрият истинските им добродетели. От своя страна гостът не обещава нищо, само изрича своето желание. Ако в първия текст той е преди всичко действащ, тук е герой на словото. В своите речеве проявления и домакините, и непознатият се позовават на Божия авторитет и сила. За мъжа и жената трафаретното слово, формулното изразяване на благоразположение и грижа в думите: „Каквото ни е дал Господ“, очертава кръга на собствената им бедност, но и на готовността да споделят и малкото, което имат, на трапезата. Речта на протагониста е акт на позоваване на себе си:

Заради вашето добро сърце ще имате изобилен урожай на полето, и много добитък, и благослов и мир ще даде Господ на вашите деца и внуци; а вас ще вземе при себе си и ще ви нагости в своето вечно жилище.

(Ербен 1865: 209)

В сюжета са съчетани двата мотива – Бог странства по земята (тук – по-конкретно по българската земя) и Бог иска от човека жертва. Във варианта, записан от М. Цепенков, *Господ преправен на старец на гости у една вдовица* (Цепенков 1895а: 167 – 169), откриваме същата контаминация. Тук обаче липсва мъжът като герой, в речта на майката също се наблюдава позоваване на Бог като най-висш авторитет и мерило: „...и да съм сиромашка, Господ ми е богат... Да вечеряме що дал Господ...“. Но в същото време се акцентира върху превръщането на детето в цар и върху вярата, че „Господ бил този старец, който спал в тази къща и си тръгнал, без да отвори вратата“ (Цепенков 1895а: 169).

Лесно в сюжета на *Българското гостоприемство* може да се открие познатият библейски мит за Авраамовата жертва. Тук той е преобразуван чрез редица битови детайли и ситуации. Във фолклорния

вариант на българската приказка от Ербеновите сборници са пропуснати важни моменти от библейския разказ – липсва обръщането на Бог към мъжа, не е акцентирано върху намерението му да изпита верността на бащата, не е открояна значимостта на жертвата („единствения син, когото любиш“, Битие 22: 2), пропуснати са думите на завета, от които става ясно как ще бъде възнаградена извършената жертва. Текстът на *Българското гостоприемство* е много близък до апокрифа *Слово за Исак* (Петканова 1982).

Практиката за принасяне в жертва на невинно дете³ е многократно споменавана в Библията, за нея говори Плутарх в разказ за деяния на жителите на Картаген (Волчок 2004). В Стария завет Бог отсъжда: „Който пролее човеческа кръв, неговата кръв от човек ще се пролее; защото по образу Божию направи Бог човека“ (Битие 9: 6). В текста на българската приказка сюжетът от Светото писание е разгърнат чрез битово-всекидневното общуване с непознатия, който е въздигнат до позицията на свещен гост. Гостоприемният стопанин доказва своята вяност на правилата за посрещане на странници и пътници, той се оказва добър християнин, който помни и спазва напътствията в Свещеното писание: „Не забравяйте гостолубието; понеже чрез него някои, без да знаят, са приели на гости ангели“ (Послание до Евреите 13: 2).

Той обаче не разгадава загадката, пред която е изправен – не провижда във фигурата и поведението на госта Божия лик. Едва покъсно чрез извършване на чудото е възнаграден богато. Действието на стопанина потвърждава още по-силно неговата вяност към нормите и правилата в отношенията към другия. Заслужава внимание високата за XIX в. честотност на мита за Авраамовата жертва. В *Сборник от български народни умотворения* от К. Шапкарев (1891 – 1892) са поместени *Дедо Господ и Майсторот*, *Дедо Господ и люгето по земята* и *Дедо Господ*, митът се наблюдава и в редица песни – в сборника *Български народни песни, събрани от Димитър и Константин Милединови* (1861 г.) в раздел *Църковни*, два варианта са фиксирани в сборника *Българско народно творчество* в раздел *Митически песни*

³ Идеята за принасяне на човешка жертва търпи редица вариации в старогръцката митология. Тантал, за да провери всезнанието на боговете, им предложил блюдо, съдържащо месото на сина му Пелоп. Този митологичен сюжет преобръща месатата на изпитвания и изпитвания. Цар Агамемнон по желание на богинята Диана трябва да принесе в жертва дъщеря си Ифигения, за да имат попълнен вятър неговите кораби (Брокхауз – Ефрон 1901: 608).

(ред. и съст. Арнаудов 2006). Повече от 100 записа са поместени в изданието *Български фолклорни мотиви* (съст. Т. Моллов).

Подробно за неговите варианти във фолклора пише М. Драгоманов. В пространната студия *Славянските сказания за пожертвувание собствено дете* (1889: 65 – 96) авторът очертава широка територия на разпространение на този мотив, изследва възможния му произход, като достига до Индия и Предна Азия, за да заключи:

А пък националните отличия на всяка разновидност от тези легенди, мислим, излизат на видело пред внимателния читател сами по себе си... Посочването тези отличия, в разказите от международен характер, може да послужи като прекрасен материал за национална психология.

(Драгоманов 1889: 95)⁴

Националното в тези два текста е подчертано чрез позоваването на мястото, където Бог пътува (българска земя), назована е планината (Мрътвешки гори, Стара планина), определена е принадлежността на домакините. Очевидно имената на героите от старозаветния мит не са необходими на разказвача. Така разказана, историята има друга територия на разпространение, друга аудитория. Вероятно относителната близост с първоизточника – каноничното, официално слово – е достатъчна за фолклорното съзнание. В същото време митът остава провокативен, живее и се разпространява чрез различни фолклорни варианти – свидетелство за това е присъствието му в различни жанрове на устната словесност (песни, приказки), които развиват различни страни и сюжетни моменти, взаимно се допълват и доизясняват.

Заслужава внимание фактът, че според М. Драгоманов този вариант на *Българското гостоприемство* се отличава с жестокост (Драгоманов 1889: 91). Един от аргументите за такава интерпретация е отказът да се прочете и осмисли символният план на текста. Точно върху него акцентира Ербен в своя предговор към изданието на преведените на чешки език текстове (Ербен 1869: 6).

Библейският сюжет е сведен до моделна ситуация, в която се разгръщат отношенията между Бог, домакина и неговото малко дете. Отделни детайли от базовия първоизточник са изличени, пропуснати или

⁴ В бележка от редакцията на СбНУ (1889: 95) се посочва, че са познати още два български варианта от известното сказание; първият – *Труица братя и старчек* (записан в Ахъ-Челеби от Ст. Н. Шишков) и *Четирма братя и дядо Господ* (записан в Стара-Загора от г-н Г. П. Русески). Тук запазваме оригиналното изписване на имената на градове (бел. моя – Т. Я.)

затъмнени, но основната линия е съхранена. В двойката Авраам – Исаак доминираща е връзката баща – син, която има както съвсем конкретни проявления, така е и своеобразна препратка към евангелския сюжет, според който Бог Отец жертва своя син Христос. Мотивът за невинната жертва, за появилото се след поставяне в пещта златно дете (във вар. на Цепенков то е станало цар)⁵ актуализира представата за възмездяване и награда. Значимостта на поисканата от Бог и реализирана в плана на намеренията идея за пожертване е проверка на Авраамовата вяра; тя е и своеобразен пакт в отношенията между Бога и човека.

Според *Дядо Господ* и *Българското гостоприемство* между човек и Бог са установени постоянни отношения – човекът не може да извършва своята всекидневна работа, не знае как да пести своя труд, невинаги е отзивчив към нуждите на ближния (*Дядо Господ*). Той трябва да бъде напътстван, поучаван, изпитван, наказван или възнаграждаван. За патриархалния човек в двойката баща – син бащата е този, който следи да не бъде нарушен законът, даден от Бог. Всяко отклонение се наказва веднага, послушанието и верността биват възнаграждани многократно. Патриархалният модел е проверен не само практически, във всекидневния живот на човека, но и чрез поставяне на изискване, което надскача бита, предполага свръхусилие и усърдие, трудни за обикновения човек. Двата текста са в отношение на взаимно допълване – в първия Бог учи човека на онези дейности, от които зависи неговият живот, щедро дава знание и мъдрост, във втория влиза в неговия дом, за да се докосне до скрити страни от човешкото битие. И в двете си проявления той не се назовава, неговото име остава неизвестно, героите не подозират кой стои насреща им. Бог участва в човешкия живот като онзи, който „минава“ (*Дядо Господ*) или като онзи, който посещава за кратко добрите стопани (*Българското гостоприемство*). Той се включва в профанното време, запазвайки своите свещени функции – да изисква от човека, да проверява неговата вяроност и да заявява своята воля, да установява реда и нормата, да бъде първоизточник на правото. Той е едновременно близък на човека (доколкото е неразпознат) и друг, когато говори, действа, повелява. В неговите проявления са зададени и проверени двете основни линии – отношението към Бог и отношението към човека. Фолклорната интерпретация предлага богат свод от релации в двойката Бог – човек, разказва за несъвършенството, но и провижда взаимната връзка на тези два аспекта на човешкото.

⁵ Кузнецова изследва вариант, в който, за да бъде спасен, Христос е хвърлен в огъня и заменен от друго дете (Кузнецова 1998: 139 – 142).

Мотивът за посрещане и нагостяване, за влизане на Господ в дома на човека също се отличава с висока честотност – в сборника *Българско народно творчество* (съст. Арнаудов 2006) са поместени три варианта със заглавие *Домакин посреща Бога*.

Бог не само говори с човека, но скъсява дистанцията – обръщенията „сине“ и „дъще“⁶ (*Дядо Господ*), „дядо“ (*Българското гостоприемство*) свидетелстват за семейно-родова близост, за превръщане на протагониста в представител на човешкия род, за включването му в отделното семейство. В триадата гост (Бог) – домакин – дете двукратно е проверена ролята на бащата и ролята на сина.

Отделни мотиви и сюжетни схеми създават среда, мрежа от връзки, формират предпоставки за създаване на собствена поетика. Към сюжетното разпознаване на старозаветни и новозаветни ядра и мотиви можем да прибавим и особености, присъщи на мита като специфичен тип разказ.

Текстовете от двата сборника обработват, интерпретират, усвояват отделни библейски сюжети. Те „превеждат“ свещеното на езика на всекидневното, профанното, правят възможно разбирането на големия християнски разказ. Запълват празнини, детайлизират, пораждават свои сюжетни линии. Активно участват в актуализацията на прецедента чрез непълната повторителност и вариативност. Веднъж фиксирани на езика първоизточник, те са преведени няколко години покъсно, като едновременно с това са преработени, съобразени с вкуса, индивидуалния усет и творчески потребности на съставителя и читателя. Те поставят в центъра на художествения интерес редица свещени и битови персонажи – Бог, бащата, сина, майката, разгръщат базови генеалогични нива и отношенията в тях, проблематизират кръвното и духовното родство. Регистрират значими проблеми както за колективната памет, така и за индивидуалния творчески поглед на Ербен. Тези текстове са и своеобразен синтез на различни културни роли – на фолклориста, учения, съставителя, тълкувателя и поета.

⁶ Заслужава внимание въпросът защо тези обръщения, които са натоварени и със смисъла на семейна близост и принадлежност, са изключени във втория сборник.

ЛИТЕРАТУРА

- Арnaudов 1905:** Арnaudов, М. Български народни приказки. [Arnaudov, M. Balgarski narodni prikazki.] // *СбНУ*, 1905, XXI т., с. 2 – 102.
- Арnaudов 2006:** Арnaudов, М. *Българско народно творчество*. [Arnaudov, M. Balgarsko narodno tvorchestvo.] <<https://liternet.bg/folklor/sbornici/bnt/4/index.html>> (8.12.2018).
- Библия 2012:** Библия, сиреч книгите на Свещеното писание на Ветхия и Новия завет. [Bibliya, sirech knigite na Sveshtenoto pisanie na Vethiya i Noviya zavet.] София: Синодално издателство, 2012.
- Брокгауз – Ефрон 1890 – 1907:** Брокгауз, Ф., Ефрон, И. Энциклопедический словарь. [Brokgauz, F., Efron, I. Enciklopedicheskiy slovar'.] Санкт Петербургъ, 1890 – 1907. <<http://www.vehi.net/brokgauz/>> (8 December 2018).
- Волчок 2004:** Волчок, В. П. Насилие над детьми в контексте исторического развития семьи. // Психология личности: новые подходы в исследовании: сб. науч. ст. [Volchok, V. Nasilie nad det'mi v kontekste istoricheskogo razvitiya sem'i.] Витебск: ВГУ, 2004, 82 – 93.
- Драгоманов 1889:** Драгоманов, М. Славянские сказания за пожертвование собственно дете. [Dragomanov, M. Slavyanskije skazaniya za rozhertvuvanie sobstvenno dete.] // *СбНУ*, 1889, т. I, с. 65 – 96.
- Ербен 1865:** Erben, K. J. *Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních*. Praha, 1865.
- Ербен 1869:** Erben, K. J. *Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských*. Praha, 1869.
- Ербен 2009:** Erben, K. J. *Báje slovanská o stvoření světa*. // Erben, K. *Slovanské bájesloví*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, Slovanský ústav AV ČR, 2009, 307 – 314.
- Илиев 1892:** Илиев, А. Растителното царство в народната поезия, обичаите, обредите и поверията на българите. [Iliev, A. Rastitelното tsarstvo v narodnata poeziya, obichaite, obredite i poveriyata na balgarite.] // *СбНУ*, 1982, т. VII, 311 – 413.
- Кузнецова 1998:** Кузнецова, В. С. *Дуалистические легенды о сотворении мира*. [Kuznetsova, V. S. Dualisticheskie legendy o sotvorenii mira.] Москва: ozon.ru, 1998, 139 – 142.
- Миладинови 1861:** Български народни песни, събрани от Димитър и Константин Миладинови. [Balgarski narodni pesni, sabrani ot Dimitar i Konstantin Miladinovi.] Загреб: А. Якич, 1861.

- Моллов, Т.** Български фолклорни мотиви. [Mollov, T. Balgarski folklorni motivi.] <<https://liternet.bg/folklor/sbornici/bfm/1/content.htm>> (2.01.2019).
- Отченашек 2012:** Otčenášek, J. *Antropologie narativity – problematika české pohádky*. Praha: EU AV ČR, 2012.
- Петканова, съст. и ред. 1982:** Петканова, Д. *Стара българска литература. Апокрифи*. [Petkanova, D. Stara balgarska literatura. Apokrifii.] Съст. и ред. Д. Петканова. София: Български писател, 1982. <http://macedonia.kroraina.com/bg_ap/dp_41.html> (8.12.2018).
- Ройт 2006:** Royt, J. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2006.
- Цепенков 1895а:** Цепенков, М. Господ преправен на старец. [Tsepenkov, M. Gospod prepraven na starets.] // *СбНУ*, 1895, т. XII, 167 – 169.
- Цепенков 1895б:** Цепенков, М. Защо шръклеят говедата. [Tsepenkov, M. Zashto shtrakleyat govedata.] // *СбНУ*, 1895, т. XII, 137.
- Шапкарев 1891 – 1892:** Шапкарев, К. *Сборник от български народни умотворения*. [Shapkarev, K. Sbornik ot balgarski narodni umotvoreniya.] София, 1891 – 1892.

**ДЖЕНДЪР СТЕРЕОТИПИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА РЕЦЕПЦИЯ.
„ЛЕТНИЯТ СЪН НА ЖИВОТА“
НА МАРИЯ ЧЕРВИНКОВА-РИГЕР**

Алена Захова
Университетът в Храдец Кралове

**THE GENDER STEREOTYPES IN THE RECEPTION
OF LITERATURE – “SUMMER DREAM OF LIFE”
BY MARIE ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ**

Alena Zachová
University in Hradec Kralove

The paper deals with the interpretation of the story of Marie Červinková-Riegrová – *Summer Dream of Life (Letní sen života)* in the perspective of the perception of contemporary gender roles. The author violates the so-called family fireplace theory that draws clear distinction between women, who are in charge of the household chores, and men who are involved in social and professional life. The main character's (the teacher's) acceptance by society is inconsistent and the young woman remains alone.

Key words: Gender stereotypes of the 19th century, family fireplace theory, interpretation of the text through gender models

Мария Червинкова-Ригер не оставя богато литературно наследство – текстовете ѝ са публикувани предимно в периодични издания, а по-късно излиза книга с избрани стихотворения и разкази. В отделен том, преиздаван неколkokратно, са включени нейните прозаически произведения, като най-сполучливото от тях – „Летният сън на живота“ (*Letní sen života*), дава заглавието на книгата. Мария Червинкова-Ригер не се нарежда сред имената на известните чешки писателки от втората половина на XIX век, като Каролина Светла, Тереза Новакова, Елишка Краснохорска, макар че творчеството ѝ е съизмеримо с това на Краснохорска. Ранната ѝ смърт ни възпира да правим предположения в каква посока би се развил нейният писателски талант. За

нея дори няма рецензия и въобще липсва какъвто и да било литературно-критически отзвук. Този факт буди недоумение, но същевременно показва, че за съвременниците на Мария Червинкова-Ригер т. нар. „женски сюжети“, които са преобладаващи в нейната проза, не са представлявали особен интерес и поради това творчеството ѝ бива обречено на забвение.

Това, с което разказаната в продължение на почти триста страници история в „Летният сън на живота“ привлича нашето внимание, е преди всичко изграденият модел на междуличностни отношения, който се проявява в поведението на отделните персонажи. От една страна – налице е еднозначно пресъздаване на тогавашните разбирания за джендър ролите на мъжа и на жената както в семейството, така и в обществото. В същото време обаче в разказа този модел бива нарушен. Една от причините за слабия обществен резонанс на произведението се състои във факта, че по отношение на очертаните междуличностни отношения авторката не проявява по-отчетлива критичност и не разкрива в достатъчна степен остротата на техните напрежения (друг е въпросът доколко по онова време е било въобще възможно), поради което не прекрачва установените стандарти на тогавашната литература. Остава обаче да ни интригува степента на съответствие между регламентиранияте в тогавашното общество роли на жената и на мъжа и начина, по който чешката писателка ги отразява в своето творчество.

Мария Червинкова-Ригер (9.VIII.1854 – 19.I.1895) е потомка на една от най-известните със своето родолюбие чешки фамилии – тя е внучка на Франтишек Палацки и дъщеря на Франтишек Ладислав Ригер¹, което във всяка информация за нея се изтъква на първо място. Самата тя има съзнание за обществения престиж на своето семейство и още от дете носи чувство на отговорност като наследник на родовите идейни ценности. Най-близката ѝ приятелка – Анна Лауерманова-Микшова, характеризира семейство Ригер като династично:

¹ Франтишек Палацки (František Palacký, 1798 – 1876) е известен политик и историк, определян като основател на модерната чешка историческа наука със своя труд „История на чешкия народ в Чехия и в Моравия“ (*Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě*). Неговият зет – Франтишек Ладислав Ригер (František Ladislav Rieger, 1818 – 1903), е също виден политик, който е изпълнявал редица политически функции: бил е депутат в Имперския парламент във Виена и учредител на Народната партия на старочехите. – Б. а.

Мария [...] от детска възраст имаше съзнание за изключителните обществени позиции на своето семейство и чувстваше, че трябва да бъде дъщеря, достойна да носи името на баща си и на дядо си.

(Лауерманова-Микшова 1940: 12)

Плодотворната културна среда на семействата Палацки и Ригер създава за Мария условия за висока образованост – тя говори, чете и пише на няколко езика, от ранна възраст общува с видни учени и творци и участва в културните дейности на семейството. В своите спомени Анна Лауерманова-Микшова отбелязва, че още от десетгодишна възраст Мария се интересува от Болзано² и се стреми към непрекъснато самоусъвършенстване³. Божена Аугустинова, която половин година след смъртта на Мария Червинкова-Ригер написва един от първите биографични очерци за нея, споменава, че Мария си е водила дневник още от дванадесетгодишна възраст: „Всеки ден тя надълго и нашироко описваше всякакви важни събития⁴, а още преди да навърши десет години, започна да пише стихотворения, разкази, дори и драми...“ (Аугустинова 1897: 9)⁵.

Мария Червинкова-Ригер умира едва на четиридесет години, но оставя забележително творчество: освен белетристика пише либрета – например за оперите на Дворжак „Димитрий“ и „Якобинецът“, а също и немалко специализирани текстове. Тя превежда и либретото на операта на Чайковски „Евгений Онегин“, а в процеса на работата над операта „Димитрий“ научава и руски. Съществен момент от нейната дейност е участието ѝ в просветното и филантропското движение. Към добротворството я насочва нейната майка – Мария Ригер-

² Бернард Болзано (Bernard Bolzano, 1781 – 1848) – немскоговорещ чешки математик, философ, естетик и свещеник, който е бил на почит сред чешката възрожденска интелигенция. Автор на първата биографична студия за него е именно Мария Червинкова-Ригер. – Б. пр.

³ „Толкова много писане падна, жалко за безсмислено пропиляното време. [...] Всичко това се дължеше на строгото възпитание на майка ѝ, госпожа Ригер“ (Лауерманова-Микшова 1940: 12). – Б. а.

⁴ Тези дневникови страници излизат през 2009 г. със заглавие „Записки“ (*Zápisky*). В тях авторката разказва за гостите и сътрудниците на баща си и дядо си и подробно описва семейния живот на Палацки и Ригер. „Записки“ представляват интерес и от гледна точка на историята на делничния бит. – Б. а.

⁵ Биографичният очерк на Божена Аугустинова излиза през 1897 г., но в уводните си думи авторката датира текста през септември 1895 г., т.е. половин година след смъртта на Мария Червинкова-Ригер. Следователно той може да бъде възприеман като пространен некролог. – Б. а.

Палацка, която има голяма заслуга за развитието на детските градини в Чехия. Мария Червинкова-Ригер продължава делото на майка си, проявявайки особена загриженост към социалните проблеми на децата и младежите. Нейните пространни студии „Защита на бедните и изоставени младежи: панорама на човеколюбието в Европа“ (*Ochrana chudé a opuštěné mládeže: rozhledy po lidumilství v Evropě*, 1887) и „За изоставените деца в Чехия“ (*O nalezcích v Čechách*, 1888) надхвърлят няколкостотин страници и имат характер на специализирани социологични изследвания. Освен поезия и художествена проза тя публикува също така биографични очерци за най-близките си роднини⁶.

Независимо че делото на Мария Ригер-Палацка и на нейната дъщеря Мария Червинкова-Ригер е забележително не само за своето време, но и от съвременна гледна точка, на тях винаги се е гледало като на дъщери и съпруги на известни мъже, което е изцяло в унисон с джендър идеологията на семейното огнище, характерна за XIX век. Според тази идеология мястото на жената принадлежи на дома и семейството, докато на мъжа се полага публичното пространство, особено когато има реноме на забележителен учен, какъвто за своето време е бил Палацки, или реноме на политик, постигнал всенародно признание, какъвто е бил Ригер.

В своите спомени Анна Лауерманова-Микшова очертава типичния начин на живот на жената през XIX век по следния начин:

[...] портите на дома затварят нейния свят и какво се случва в големия свят, тя научава единствено от мъжа си; естествено, при тези обстоятелства нейното внимание се съсредоточава в тесния семеен кръг.

(Лауерманова-Микшова 1940: 61 – 62)

Това ограничение Мария Червинкова-Ригер чувства през целия си живот и както често се случва с наследниците на известни семейства, предизвиква у нея нееднозначна реакция. Нека да отбележим, че през последните десетилетия дейността на двете жени от семейството

⁶ Например биография на своята майка „Мария Ригер, родена Палацка: живот и дело“ (*Marie Riegrová rodem Palacká: její život a skutky*, 1892), на баба си – „Терезия Ригер: картина от Подкърконошите“ (*Terezie Riegrová: obrázek z Podkrkonoší*, излиза посмъртно през 1897 г.), а въз основа на архивни материали издава биографичен очерк за своя дядо – Франтишек Палацки (*Vlastní životopis Františka Palackého*, 1885).

на Палацки и това на Ригер бива преосмислена от културна, историческа и педагогическа гледна точка⁷.

И ако Мария Червинкова-Ригер постига интелектуална реализация и обществено признание, които за тогавашната жена са били впечатляващи със своята небивала мащабност (нейните либрета са имали успех, а обществената ѝ дейност е била високо оценявана), то в личен план ситуацията е твърде различна. Съпружеският живот с Вацлав Червинка не я дарява с деца и спазвайки тогавашната обществена норма, двамата партньори не се разделят и до края на живота си остават заедно, но това не ги прави щастливи. Този въпрос открито коментира Анна Лаурманова-Микшова, като отбелязва хладината, незаинтересоваността и язвителния тон на Вацлав и тъгата на Мария, която търси утеха преди всичко в своята работа⁸.

Ако подходим към разказа „Летният сън на живота“ от гледна точка на тогавашния джендър контекст, ще видим, че сюжетът следва типичния модел на любовния триъгълник: две млади жени се стремят към един и същи мъж, който напълно според очакванията избира по-младата и по-богатата от двете. Баналната любовна история от самото начало е праволинейно разгърната в съответствие с авторовия коментар на основните персонажи:

Колко противоположни бяха тези две жени [...] Едната – в разцвета на първа пролет със своето свежо и недокосвано седемнадесетгодишно тяло [...], разглежено, безгрижно дете на съдбата. Другата – с няколко години по-голяма, имаше пламенен и при все това меланхоличен поглед в дълбоките си кафяви очи и лека усмивка на бледото си лице, което беше дълбоко замислено и одухотворено от сянката на мисълта и на преживяната болка.

(Червинкова-Ригер 1894: 23)

По-младата от двете жени е единствена дъщеря на богат земеделец и в текста е описана като миловидна, но разглежена девойка.

⁷ Сред най-новите изследвания ще открием това на Мария Бахенска „Начало на еманципацията на жените в Чехия: девическото образование и женските дружества в Прага през XIX век“ (2005).

⁸ „Със своето хладно безразличие той я нараняваше. Дали защото любовта му към Мария беше вече залязла, или заради нещо друго, това беше факт! [...] В своята мразовита самота тя оплакваше изгубеното си щастие. Много сълзи проля, докато се появи нейната утешителка – работата“ (Анна Лаурманова-Микшова 1940: 70).

Другата гостува в имението на своята леля. Тя е двадесет и шест годишна учителка от бедно семейство, която дълги години е трябвало да се грижи за болната си майка. Представена е като интелигентна, отговорна и сериозна млада жена. Обект на вниманието на двете девойки се оказва местният лекар, за когото другите казват, че е в най-хубавата си възраст⁹, независимо че е доста по-възрастен от момичетата.

В интелектуално отношение на лекаря допада образованата учителка, още от първата среща изпитва към нея доверие, разговаря с нея на всякакви теми, но когато трябва да вземе решение за коя от двете да се ожени, той стига до извода, че тя не отговаря на неговите мечти: „Да, с нея може да се получи едно такова спокойно щастие [...], доста еднообразно и скучно“ (Червинкова-Ригер 1894: 147). И така той избира за своя съпруга младата наивна девойка¹⁰: „Жената, която аз ще науча как да гледа на света [...], аз ще създам за себе си от въсъчно нежното моминско създание – само за себе си“ (пак там: 149). Стереотипният характер на любовната история е обобщен от домакинята, която коментира поведението на лекаря по следния начин:

Такива са мъжете! С една говорят, а за друга мислят! Ами да, то е ясно, че младата му харесва повече, ама и за имотите ѝ не забравя да мисли.
(Пак там: 243)

В любовната интрига излиза най-вече факт, който жените от поколението на авторката вероятно нямат куража открито да назоват, а именно, че дори фаворизираните мъже с високи позиции в обществото могат да бъдат много посредствени. Лекарят оправдава пред себе си своята конвенционална постъпка с желанието си да има млада и послушна жена. У него липсва амбиция да намери равностойна партньорка и доброволно се подчинява на тогавашния джендър стереотип. Учителката Олга е възприемана от обществото като несретница, тъй като все още е неомъжена, и то най-вече поради своята бедност. За това говори и следният диалог:

⁹ „Беше между тридесет и четиридесет години, висок и гръмогласен, косата му беше ниско подстригана, а лицето му беше очертано от гъста черна брада (Червинкова-Ригер 1894: 26).

¹⁰ „Весела, с капка невинно кокетство, пълна с очарование и живот – [...], каквато е госпожица Лидушка. [...]. В нея е магията на младостта – ври и кипи от живот. [...]. Младо, още некипнало вино, но упоително и силно“ (Червинкова-Ригер 1894: 148).

– Ех, жалко за това момиче – въздъхна тя. – И при това учителка – кой каквото ще да си мисли. Ама що за живот е това за едно момиче? Да си блъска главата над тия книги и да се тормози с чуждите деца. И нищо повече!

– Ама все още нищо не е изгубено, лельо! Тя е хубава, приятна, добре сложена: може и за нея да се намери жених [...]. На света стават всякакви чудеса.

(Червинкова-Ригер 1894: 45)

Подобна на своята героиня – учителката Олга, е и Мария Червинкова-Ригер, но такава е и нейната приятелка Анна Лауерманова-Микшова, която също е високо образована, талантива и интелигентна. И двете са изключителни жени, на които обаче не е отредено да имат равноправни съпругески отношения, а заради тяхната различност обществото ги осъжда на самота и изолация¹¹. Анна Лауерманова напуска съпруга си, а Мария Червинкова умира преждевременно с разбито сърце. Баналната за своето време любовна история придобива трагични измерения.

В разказа по-младата девойка безропотно се подчинява на мъжкия авторитет, следвайки бащиното кредо „Слушай и мълчи“. „Летният сън на живота“ излиза в края на XIX век, но и към средата на същия век семейните отношения не са били по-различни, както ги описва в своите спомени Анна Сърбова с псевдоним Венцеслава Лужицка. Следователно става въпрос за установени семейни и обществени порядки, които, сюжетно представени, могат да ни се струват прекалено консервативни, та дори неправдоподобни, но всъщност те представят действително съществуващата по онова време норма. Венцеслава Лужицка отбелязва, че с оглед на предстоящата си женитба момичетата са били възпитавани в послушание: „Мъжът е бил господар в семейството и дори често пъти доста жесток господар. Жена му е била послушна и се е подчинявала на заповедите му“ (Лужицка 1929: 27). Решенията за децата е взимал преди всичко бащата:

В годините на моето детство решенията взимаха родителите, но преди всичко бащата – за бъдещето, за избора на професия и въобще за съдбата на своите деца, а на тях им беше наложено да слушат и изцяло да се подчиняват.

(Лужицка 1929: 33)

¹¹ Вж. по този въпрос Планска 2015: 126.

От повествованието в „Летният сън на живота“ става ясно, че образованието на девойките не е бил въпрос от първостепенно значение: Олга е определяна за нещастница, а възгледите на младоженката, която не само е послушна, но и по собствена воля се отказва от всякакви високи амбиции за образование, са за останалите персонажи напълно приемливи с оглед на нейното положение. Показателна за това е повтарящата се сцена, в която героинята се отказва да дебатира сериозни теми:

– Ако някога се омъжа, най-напред ще попитам своя жених дали е следвал философия и веднага ще му кажа: „Не, така не може, чичо ми ми стига!“.

Господинът се засмя и погали Лидушка по главата.

(Червинкова-Ригер 1894: 46)

Разказът съдържа още една сюжетна линия, представяща успоредно протичащи събития, свързани с ослепяла вдовица, която след смъртта на съпруга си е изпратена от службите заедно с невръстното си дете в общински приют. Начинът, по който е пресъздадено нечовешкото отношение на селяните към нещастната жена, изпаднала в беда не по своя вина, носи елементи, типични за натурализма от края на XIX век. Независимо от факта, че подобни сцени се появяват и в други авторски разкази¹², тези открояващи се социални и нравствени мотиви не са били обект на специализирано литературоведско внимание. Вероятно именно преосмислянето на литературата, писана от жени, би обогатило и проучването на чешкия натурализъм.

В приюта вдовицата е изпратена заедно със своето дете през зимата и е посрещната с крайно грубиянско отношение. Ето как тя разказва за този момент:

– За какво ни карате тая дрипла? [...] – А аз стоя като истукана, детето плаче, а тоя от общината ме ругае и ме проклина да вървя в ада... и вика, че всички ние не сме нищо друго освен напаст божия.

(Червинкова-Ригер 1894: 54 – 55)

Общината настанява жената с детето ѝ в кошара за кози, а след това в барака, застлана със слама, с порутено огнище, с прозорец, в

¹² Напр. в разказа „Под разцъфтелите дървета“ (*Pod kvetoucími stromy*), който излиза в същата година, когато е публикуван „Летният сън на живота“. – Б. а.

който са затъкнати парцали, и с един стол. Когато сляпата просякиня бере душа, жените от селото ходят при нея само от любопитство, но никоя от тях не ѝ предлага помощ. Единственото нещо, което има момиченцето, е зайче и след смъртта на майка ѝ жените безсърдечно ѝ казват, че от общината ще ѝ го вземат. Тогава от благодарност към Олга, която единствена от всички проявява към нея загриженост, детето ѝ го подарява: „Ето зайчето, вземете го, аз Ви го давам“ (Червинкова-Ригер 1894: 274). Тази сцена, разобличаваща лицемерието на обществото, е сред най-въздействащите в целия текст.

Мария Червинкова-Ригер проявява висока степен на самокритичност по отношение на художественото си творчество. Писането на белетристични произведения я привлича силно, но същевременно поставя пред нея въпроса за смисъла на този вид дейност. В биографичния си очерк за нея Божена Аугустинова отбелязва факта, че Мария изпраща на Сватоплук Чех своя разказ „Летният сън на живота“ с молба за критическа оценка:

Червинкова изпитва несигурност в стойността на своите произведения. Съмнява се в своите писателски качества. [...] Много скоро получава от Сватоплук Чех вдъхновяващ отговор: „Искрено се радвам, че в нашата белетристика встъпва нов и силен талант“ – завършва писмото си той.

(Аугустинова 1897: 67)

Ранната смърт на писателката слага край на творческите ѝ амбиции и не ни позволява да преценим дали и по какъв начин нейните персонажи биха се развили в следващите произведения. Историята на героинята интелектуалка, която благодарение на своите способности, стремежи и самодисциплина успява да постигне известна самостоятелност, осигурявайки чрез работата си своята прехрана, няма щастлив край – в тогавашния контекст цената на личната свобода е самостата и безрадостното усещане за живота като тежоба. В началото на нашето изложение отбелязахме, че писателският подход на Червинкова-Ригер е малко или много конвенционален, поради което у нея доминира идеята за непостижимостта на лична свобода в едно общество, което е изцяло завладяно от житейските стереотипи, ясно разграничаващи ролите на мъжа и на жената. Няколко години по-късно из-

лиза романът на Божена Вико̀ва-Кунетицка¹³ *Медр̀жицка* (*Medřická*, 1897), в който главната героиня отново е учителка, чиято мечта за независимост я обрича на самота.

От тогавашния джендър стереотип не успяват да се избавят дори писателки, които десетилетия по-късно разработват в своята проза подобна проблематика. Ето защо не изненадва фактът, че Мария Червинкова-Ригер спазва наложените обществени конвенции и джендър стереотипи както в личния си живот, така и в творчеството си. Неслучайно в този план е разгърната и основната тема в „Летният сън на живота“. Би трябвало обаче да бъде изтъкната нейната заслуга, че посредством този разказ и неговите главни герои тя разкрива и правдиво отразява проблемния характер на съществуващата ситуация.

По-младата героиня доброволно приема условностите на тогавашния морал или защото е твърде млада, или защото тези условности ѝ допадат. Лекарят обаче се съпротивлява срещу наложените стереотипи: става ясно, че вероятно е имал връзка с омъжена жена, което е възприемано от другите за недопустимо прегрешение, а освен това е помагал на болна просякиня, което от гледна точка на висшите слоеве на обществото е осъдително деяние. В края на краищата обаче с направения избор на съпруга той се отказва да наруши общоприетите конвенции и им се подчинява.

Що се отнася до Олга, тя намира морални сили да преодолее любовното си разочарование, да приеме достойно самотата и да се завърне в Прага към своята работа. Тя не изпитва желание да се противопостави на джендър стереотипите, а копнее за съвсем банално любовно щастие. В този смисъл се явява амбивалентен персонаж, който преодолява границите на т. нар. женска литература, обикновено раз-

¹³ Божена Вико̀ва-Кунетицка (Božena Viková-Kunětická, 1862 – 1934) е първата чехкиня депутат в местния парламент, при това във време, когато все още жените не са имали право да гласуват. Законът обаче не е засягал въпроса дали те имат право да бъдат избирани, от което се възползва женското движение и издига нейната кандидатура през 1912 г. Самата тя обаче никога не е защитавала идеята за еманципация на жената и е смятала, че основното ѝ предназначение е майчинството, което ѝ е дадено от Бога, но от друга страна, е смятала, че жената би трябвало да има позиции в обществото, за да защитава правата на майките и на децата. Автор е на разкази, романи и пиеси, в които заявява тези свои възгледи, но без особен художествен талант. В романа *Медр̀жицка* разказва за млада учителка, която решава да бъде свободна майка. Политическите ѝ възгледи са били крайно националистични и антисемитски. Заедно с Елишка Краснохорска е първата жена, избрана за член на Чехословашката академия на науките. – Б. пр.

бирана като развлекателна или упадъчно консервативна. Олга няма за цел да нарушава съществуващите порядки, но макар и несъзнателно, тя със своето поведение и особено със своята личностна пълноценност всъщност го нарушава. Постъпва винаги така, както смята за правилно (грижи се за болната майка и за осиротялото момиченце), независимо от последствията и от мнението на другите. Тя дори няма представа за своята собствена вътрешна сила. И макар поведението на героинята да не манифестира съзнателна конфронтация с джендър стереотипите и текстът да не постига своето цялостно осмисляне, с персонажа на Олга се бележи началото на пътя към идеята за интегритета на жената – при това не само в сферата на художествеността, но и на авторовото съвремие.

Разсъжденията върху произведения, за които се е наложило мнението, че са лишени от жизнена енергия и нямат особено значение за развитието на литературата, показват, че джендър подходът е в състояние да открие нов хоризонт на прочита и да привлече по нов начин интереса към този тип художествени текстове.

ЛИТЕРАТУРА

- Абрамс 2005:** Abrams, Lynn. *Zrození moderní ženy: Evropa 1789 – 1918*. Překlad Eva Lajkepová. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005.
- Аугустинова 1897:** Augustinová, Božena. *Marie Červinková-Riegrová: životopisný nástin*. V Praze: Bursík & Kohout, 1897.
- Бахенска 2005:** Bahenská, Marie. *Počátky emancipace žen v Čechách: dívčí vzdělávání a ženské spolky v Praze v 19. století*. Praha: Libri, 2005.
- Воячек, съст. 2007:** Vojáček, Milan, ed. *Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. poloviny 19. století: sborník příspěvků z konference uspořádané ve dnech 23.-24. listopadu 2006 Národním archivem ve spolupráci s Archivem hlavního města Prahy*. Praha: Scriptorium, 2007.
- Лауерманова-Микшова 1940:** Lauermannová-Mikschová, Anna. *Lidé minulých dob: kniha lidských a básnických osudů*. Praha: Evropský literární klub, 1940.
- Лужицка 1929:** Lužická, Věnceslava. *Z mých pamětí*. Ml. Boleslav: K. Vačlena, 1929.
- Планска 2015:** Plánská, Božena. *Vztahy a jejich obraz v literatuře 19. a 20. století*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2015.

- Червинкова-Ригер 1887:** Červinková-Riegrová, Marie. *Ochrana chudé a opuštěné mládeže: rozhledy po lidumilství v Evropě*. V Praze: Ochrana opuštěných a zanedbaných dívek, 1887.
- Червинкова-Ригер 1892:** Červinková-Riegrová, Marie. *Marie Riegrová rodem Palacká: její život a skutky*. V Praze: Nákladem obce pražské, 1892.
- Червинкова-Ригер 1894:** Červinková-Riegrová, Marie. *Letní sen života: povídka*. Praha: Bursík a Kohout, 1894.
- Червинкова-Ригер 2009:** Červinková-Riegrová, Marie. *Zápisky*. Vojáček, Milan, ed. Praha: Národní archiv, 2009.

Превод от чешки: Жоржета Чолакова

**ЛИТЕРАТУРНОТО ПЪТУВАНЕ ДО ИТАЛИЯ
КАТО СРЕДСТВО ЗА ФОРМИРАНЕ НА ИДЕНТИЧНОСТТА
НА НЕЗАВИСИМАТА ЧЕХОСЛОВАШКА ДЪРЖАВА**

Нела Мълсова
Университетът в Храдец Кралове

**THE LITERARY ITALIAN JOURNEY AS A MEANS
OF FORMING OF IDENTITY OF INDEPENDENT
CZECHOSLOVAK STATE**

Nella Mlsová
University of Hradec Králové

The paper examines the Czech inter-war travelogue *Česká pouť do Itálie* (Czech Journey to Italy) by Rudolf Medek. It focuses on the changes in the representation of Italy, on the transformation of a fixed spatial network and the extension of stereotypical reasons for traveling to Italy. It shows how they are initiated by the history of Czech/Czechoslovak legions in Italy.

Key words: Czech literature; travel book; Italian journey; Czech/Czechoslovak legions

Пътуването до Италия има дълга европейска история, чиито корени възхождат още към Средновековието. Първоначално пътуванията има предимно религиозен характер¹. Друг важен граничен момент в историята на пътуванията до Италия е т. нар. Гранд тур, който вече принадлежи на Новото време и традиционно се свързва с Англия и с управлението на кралица Елизабет I. Насърчаването на познавателния интерес към Европейския континент противостои на доминиращата по онова време тенденция към опознаване на Новия свят, открит вследствие на презокеанските пътувания. За младежите с аристократично потекло, а

¹ В самото начало Италия не е била цел на пътуването, а само междинна точка в поклонническото пътуване по море до Йерусалим и Божи гроб. Това се променя, когато папата обявява 1300 г. за Света година и по тази причина в Рим се стичат огромни тълпи от поклонници. – Б. а.

по-късно и за децата на зараждащата се буржоазия „великото пътешествие“ се приема за съществен момент от тяхната подготовка за живота. Италия е сред най-желаните дестинации, дори може да се каже, че пребиваването в тази страна се е смятало за задължително.

По аналогичен начин и в Чехия първите пътувания до Италия са от епохата на Средновековието и засягат същите две доминиращи социални групи². Разбира се, броят на чешките писмени свидетелства за пребиваване в Италия с литературна цел нараства едва към края на XVIII и началото на XIX век. На този тематичен кръг принадлежи и текстът, с който се ражда новочешката проза – „Пътуване до Италия“ на възрожденеца Матей Милота Здирад Полак, публикуван най-напред с продължения в списание „Доброслав“ през 1820 – 1823 г. Самото заглавие е канонично за такъв тип произведения на италианска тема и в него може да се долови отзвукът на „Пътешествие в Италия“ от Гьоте, който е основополагащ за пътеписния жанр.

Още със самата си поява литературните пътеписи за Италия проявяват различни модификации, чиято специфика става осезаема посредством взаимното им съпоставяне особено като се приложи гледна точка, дистанцирана спрямо времето на тяхното възникване и фокусирана върху онези аспекти, които се повтарят при тематизацията на пътуването до Италия. За обозначаване на тези аспекти е уместно да се приложи таксономията на Манфред Белер, още повече че тя отчита основните тенденции, характеризиращи литературната репрезентация на Италия (Белер, Леерсен, съст. 2007: 194 – 200). Белер изхожда от немския, френския и английския пътеписен дискурс, но след като проучихме корпуса от съответните текстове в чешката литература, смятаме, че бихме могли да я ползваме и за целите на нашето изследване. Става въпрос за следните аспекти:

* Италия – земя с антични паметници (латинска литература, монументални антични руини и под.), земя на паметта;

* Италия – център на католическата църква, богата на поклоннически места, като Лорето, Асизи и преди всичко Рим;

* Италия – земя на изкуствата;

* Италия – земя с удивителна средиземноморска природа, селска и градска панорама и архитектура;

² Grand Tour – в чешки контекст е известен като „пътя на благородниците“ (kavalírská cesta). – Б. а. Тези пътувания из Европа са имали образователна цел и са давали възможност на младежи от високопоставени в обществото семейства да се запознаят с културни забележителности, а също и да се обучават в престижни университети най-често в Италия, Франция и Испания. – Б. пр.

* Италия – земя на хора със специфичен национален характер.

Заявената в заглавието на нашата статия проблематика ще осмислим през един текст, създаден след края на Първата световна война – пътеписа на писателя и армейски генерал Рудолф Медек (1890 – 1940) „Чешкият път до Италия“ (*Česká pouť do Itálie*), издаден през 1926 г.³ Медек пътува до Италия като почетен представител на Мемориала на съпротивата – институцията, създадена през март 1919 г. с идеята да изгради Дом на паметта, в който да бъдат съхранени спомени и документи, свързани с дейността на легионерите, чиято роля за изграждане на независима чехословашка държава е фундаментална. Официално Мемориалът е открит на 7 юли 1919 г. с Указ на Министерството на националната отбрана и е обявен като негов отдел. В съответствие с първоначалната идея за възникването му той развива архивна, музейна, издателска и пропагандаторска дейност. Не по-малко важно е и обстоятелството, че осигурява работа на бивши легионери. Както отбелязва Катя Коцоурек в своята монография за Рудолф Медек, през 20-те години Мемориалът на съпротивата се превръща в „люлка на националистическите идеи за войнска жертвоготовност“, а Медек „става обществен изразител на тези идеи“ (Коцоурек 2011: 128).

В качеството си на служител към Мемориала на съпротивата и представител на неговата мисия Медек пристига в Италия като пропагандатор на легионерската традиция и приемственост. Той е с десни убеждения, т.е. националист⁴, натрупал боен опит като легионер⁵.

³ Въпроса за начина, по който Медек представя Италия в посочения пътепис, подробно сме разгледали в монографията „До Италия?!“ (*Do Itálie!?*, 2015). В нея сме ползвали и таксономията на Белер. В настоящата статия акцентираме върху онези моменти от пътеписа на Медек, които имат отношение към заявената в заглавието тема. Изводите, до които достигахме в монографията, тук обогатяваме с нови знания (вж. напр. монографията на Далибор Ваха „Сърце, богато на живот“, 2017). – Б. а.

⁴ Пътеписът за Италия не е единственият разказ на Медек, който следва стъпките на чехословашките легионери. През 1922 г. по повод на петата годишнина от битката край Зборов той заминава като главен представител на Мемориала на съпротивата заедно с шестчленна делегация на бойното поле край Зборов, за да отдаде почит на загиналите. Делегацията е трябвало да проучи възможностите за издигане на паметник на незнайния воин и за пренасяне в Чехословакия на тленните останки на загиналите, за да станат те обект на поклонение. По този въпрос вж. по-подробно напр. Ваха 2017: 309 – 314. – Б. а.

⁵ Медек не е воювал в Италия, но се прославя като руски легионер. На 15 декември 1914 г. е мобилизиран и зачислен към 18-и пехотен полк и към школата за запасни офицери в Храдец Кралове. В края на ноември 1915 г. се озовава на фронта в полско-украинската област Галичина, а в края на същата година преминава със своята рота на руска страна в доброволен плен. В началото на 1916 г. се записва в Чешката

В Италия тръгва по дирите, „оставени в недалечното чешко минало“ (Медек 1926: 167) от битките, в които са участвали чешките, респективно чехословашките легионери. Спътник му е италианският легионер, капитан и историк Франтишек Беднаржик.⁶

Завещаното от Медек свидетелство за действията на легионерите в Италия изтъква заслугата, която те имат за създаването на независимата чехословашка държава и за формиращата се идентичност, и представя тяхното смело и самоотвержено поведение като пример за подражание. Медек иска да инкрустира героичните действия на легионерите в паметта на съвременниците си и да я съхрани за бъдещите поколения. Налице е един от стереотипните мотиви, при който пътуването до Италия извиква далечното минало посредством срещата с културни забележителности от времето на Античността и на Ренесанса, които отвеждат към корените на европейската цивилизация. Вре-

дружина – военно подразделение на руската армия, в което участват предимно чешки и словашки доброволци. Освен военния си дълг Медек изпълнява на фронта и ангажимента си да отразява събитията като журналист, проявявайки активна политическа позиция. Избран е за член на представителството на Чехословашкия национален съвет и като такъв редом с чехословашките легионери участва в битката край Зборов на 2 юни 1917 г. – Б. а. Чехословашкият национален съвет е създаден в Париж през 1916 г. по инициатива на Масарик, Бенеш и др. и представлява временното чехословашко правителство в емиграция до момента на обявяването през 1918 г. на независимата република Чехословакия. – Б. пр.

⁶ Франтишек Беднаржик (František Bednařík, 1892 – 1944) е мобилизиран на италианския фронт през лятото на 1915 г., а през април 1916 г. попада в плен. В началото на 1917 г. е в пленническия лагер в Санта Мария Капуа Ветере, където активно участва във формирането на т. нар. Чехословашки доброволчески корпус. Назначен е на служба в информационния отдел (Трета разузнавателна рота към щаба на Първа италианска армия). През октомври 1918 г. става заместник-командир на рота в 39-и стрелкови полк. През 1919 г. участва в битки на територията на Словакия. След това е назначен за архивар. В периода 1919 – 1929 г. завежда Италианския фонд към Военния архив в Прага, а от 1929 г. до 1939 г. е началник на Италианския отдел на архива в Мемориала на освобождението. По време на окупацията участва в съпротивата, през 1943 г. е заловен от Гестапо и измъчван в пражкия затвор „Панкрац“, където на следващата година умира (вж. Гебхарт, Шедиви 2003: 148). За участието на чехословашките легионери в Италия, както и за своята дейност Беднаржик публикува няколко текста: „Чехословашкият доброволчески корпус в Санта Мария К. В. и в Падула (17 ян. 1917 – 25 май 1918)“, „Рота „Астикко“: живот и дейност на чехословашката разузнавателна рота в Италия“ (съавтор: Д. Германо Пило), „Фотохроника на чехословашкото революционно движение в Италия 1915 – 1918, или изграждане и военни действия на чехословашката армия в Италия“, „Ян Чапек: „сокол“ за пример и пионер на чехословашкото съпротивително движение в Италия“, „Бржетислав Бартош, художник и самоотвержен пропагандатор на чехословашката съпротива в Италия“ и др. – Б. а.

мевият интервал между осъществяването на пътуването и неговата тематизация е твърде кратък.

Има и други важни обстоятелства, които се проектират в изображението на Италия. Рудолф Медек пристига в тази страна като образован мъж, който има съзнание за нейните забележителни исторически личности и художествени постижения, и в известен смисъл пътуването му придобива културно измерение, напомнящо традицията на Гранд тур. Освен това той е поет, вдъхновен от срещата с изкуството, с италианската природа, с хората, поради което разсъждава върху изразителността на своя изказ, върху естетическите аспекти на творчеството и ролята на изкуството в човешкия живот.

В определен смисъл това за него е мисловно пътуване във времето, пораждащо носталгичен спомен за отминалата младост в родния Храдец Кралове. Отключващ фактор представлява срещата с картините на Ботичели в галерия „Уфици“, които го връщат към студентските години, когато се запознава с картините на този художник в Музея за приложни изкуства. По повод на живописната композиция той сравнява някогашните си любовни преживявания с момичетата в картината на Ботичели „Пролет“ (Медек 1926: 125).

Авторовата представа за Италия следователно отразява неговите три лица, с които се самоопределя като войник, легионер и поет.

Необходимо е да отбележим още един фактор, който е многократно повтарян в текста и дори има водеща роля. В съответствие с мисията на своето пътуване той постоянно изтъква националната си принадлежност. Осъществяването на пътуването Медек заявява с патос, типичен за неговия подход към легионерската тема, намерението си да представи чешкия, респективно чехословашкия, образ на Италия (всъщност това е отбелязано и в самото заглавие на пътеписа):

Войник, легионер и поет, пътувам отскоро през твоите светли и прелестни горички, о, Италия, да, аз съм войник, легионер и поет от некая да е страна. Дойдох от чешката земя. Аз съм чешки войник, легионер и поет. Не мога да гледам на теб по друг начин освен с чешки очи. Не мога да те възприемам по друг начин освен с чешки сетива. Не мога да те разбирам по друг начин освен с чешката си душа. Казват впрочем, че няма специални чешки очи, чешки сетива, специална чешка душа. Може би... не знам... но се съмнявам! Защото от Бренеро моят път ме води другаде, а не там, където отиват немци, шведи, англичани, руснаци. Ето, аз намирам своя чешки път за Италия! Ето, тук намирам и следите на своите братя... Верона и за немеца е Верона, и за руснака е Верона.

(Медек 1926: 11)

От идеята за чехословакизма се заражда в годините на Първата световна война и идеята за независима чехословашка държава. Начинът, по който в целия пътепис Медек „си служи“ с понятието „чешки“, респективно „чехословашки“⁷, не ни дава основание да се съгласим с Катя Коцоурек, че Медек е застъпник на чехословакизма (Коцоурек 2011: 40 – 41), още по-малко спонтанен. Склонни сме по-скоро да приемем казаното от Далибор Ваха, че „идеята на чехословакизма не е централен въпрос в неговите разсъждения“, а „разбира чехословакизма като опора на чехословашката (национална) държава, откъдето произтича и неговото положително отношение към тази идея“ (Ваха 2017: 325 – 326).

За подобен тип литература такава открито заявена и многократно подчертавана национална мотивация е уникална, макар и да е естествена. Очевидно в този случай тя е обусловена от силно изразената националистическа позиция на Рудолф Медек, имплицитно възвеличаваща образа на собствената му страна и предначертаваща неговата визия за ценностите, конструиращи националната държава.

Наред с декларираната национална идентичност е тематизирана също така и топографията на посоката север – юг. Повествователят се самоопределя като „дете на Севера“ (Медек 1926: 197), а локализирайки своето родно място, казва: „Там, у нас, на север!“ (пак там: 124). Това не е единичен случай и го срещаме и при други автори. Многократно противопоставяните полюси на пръв поглед означават различния климат: хладния север срещу топлия и слънчев юг. Основната опозиция се разгръща в различни аспекти – природонаучен, антропологически, културен, исторически, психологически и т. н. Посочените атрибути и принадлежащите им характеристики се свързват и с други елементи, отнасящи се към родната и посетената страна – понякога думите север и юг функционират като синоними на родина и чужбина и на тях се приписват едновременно и положителни, и отрицателни стойности. Всички тези аспекти откриваме и при Медек. В неговия пътепис обаче опозицията север – юг придобива и друго измерение. Той интерпретира Първата световна война като битка между германския Север и романския Юг, а река Пиаве определя за граница между тези два свята. При така заявената позиция Медек дефинира

⁷ В пътеписа думата „чешки“ доминира над „чехословашки“. Струва ни се, че Медек я употребява по-скоро интуитивно, естествено. – Б. а.

своята идентичност като етническа – самоопределя се като славянин⁸ от Средна Европа:

Ние не сме нито германският Север, нито романският Юг. / И когато германският Север насила е хвърлял славянски войници срещу романския Юг, те е трябвало да протестират и със своя здрав дух и достойнство да се възпротивят. / А когато събитията на река Пиаве⁹ са били пагубни за славяните от Средна Европа, тогава е трябвало те да застанат на страната на Италия, която е воювала срещу техния враг.

(Медек 1926: 198)

Разграничаването на чехи и словаци от Австрия и солидаризирането им с Италия води до релативизиране на опозицията север – юг.

Във връзка с представянето на Италия като приятелска държава, на чиято страна по време на Първата световна война чешките легионери воюват срещу австрийското правителство, Медек подчертава факта, че Италия е първата държава в Европа, която през XIX век се бори, за да извоюва своята самостоятелност като национална държава. Нарича я „Италия на Гарибалди“, а мисълта, че стъпва именно на земята на Гарибалди, го изпълва с победоносно чувство (Медек 1926: 39). Въвежда мотива за червените ризи на четниците на Гарибалди като символ на Рисорджименто и прави исторически реминисценции, напомнящи личността на италианския карбонар Силвио Пелико, който е бил затворен от австрийската власт заедно с други революционере-

⁸ Медек е застъпник на панславизма. По време на войната той разбира идеята за славянска взаимност като контрапункт на имперските интереси на Австро-Унгария и като път към постигане на политическа еманципация. Тази негова ориентация е обусловена от русофилските му убеждения – Медек идеализира Русия като символ на славянството и вижда в нея опора и вдъхновение за постигане на националната независимост. Както отбелязва Катя Коцоурек, особено силно въздействие върху него оказва „съчетанието на възвишен религиозен идеал и патриотичен плам, вдъхновило някога старата Русия“ (Коцоурек 2011: 76). По тази причина трудно понася болшевишката революция и неговият панславизъм, както отбелязва Коцоурек, „се преоблича в друга политическа одежда в съответствие с превръщането на легиите в антиболшевишки бойни сили, водени от политическата воля за освобождаване на своята покровителка – старата Русия, от деспотизма“ (пак там). – Б. а.

⁹ По време на Първата световна война Италия първоначално е на страната на Германия и Австро-Унгария, но скоро преминава към Антантата. В резултат на тази промяна италианската армия влиза в сражение край река Пиаве с предишните си съюзници. Медек има предвид, че по това време в австро-унгарската армия са били мобилизирани и чешките поданици на империята. – Б. пр.

ри в бърненската крепост Шпилберк¹⁰. И мотивът за червените ризи на четниците на Гарибалди, и фигурата на Пелико придобиват чешки конотации¹¹.

Позитивното отношение на Медек към Италия предизвиква у него реакция против включването на чешки войници във военни действия срещу Италия, било в близкото, или далечното минало. Особено внимание той обръща на участието им в чужди армии, изпратени да потушат националноосвободителното движение на Италия в годините на Рисорджименто. Така например той влиза в полемика с патриотичното възхищение от действията на маршал Радецки и с неговия образ, създаден от Сватоплук Чех в поетическия цикъл „В сянката на липата“ (*Ve stínu lípy*, 1879), на „добряк, който обичал своите войници така както себе си“ (Медек 1926: 37). Същата „фалшива скромност“ той разпознава и във фигурата на Маринети:

Разговорът с легионерите от Трентино приличаше на разговор „под липата“: спомняха си за битки и военни епизоди, в които заедно бяха участвали. Най-голямото приключение от Световната война за тях беше, разбира се, пътят ни до Сибир. Напомняха ми на Маринети, когато по време на престоя му в Прага придружих до замъка Троя, където се намира музеят на Мемориала на съпротивата. Вождът на футуризма застана със страхопочитание пред картата на света, на която беше начертан нашият боен път през Сибир, а после – по земното кълбо. „Това е най-фантастичното историческо събитие“ – каза той с апломб, както се полага на един футурист. Може би беше прав.

(Медек 1926: 35)¹²

¹⁰ Силвио Пелико (1789 – 1854), италиански романтически поет, прозаик, драматург и критик, е сред най-известните имена на карбонари, затворени в Шпилберк. Арестуван е през 1820 г., след като разкрива своята принадлежност към движението на карбонарите, а през 1822 г. е осъден на смърт заедно с приятеля си Пиеро Марончели, но присъдата му е заменена с 15 години строг тъмничен затвор. В Шпилберк остава цели 8 години. През 1830 г. е помилван. След като напуска тъмницата, живее в Торино. С политика повече не се занимава, а работи като библиотекар на маркиза Ди Бароло. Ужасяващите преживявания в затвора Пелико увлекателно пресъздава в мемоарната си книга „Моите затвори“ (*Le Mie Prigioni*, 1832). – Б. а.

¹¹ Червените ризи, които са идентификационен знак на четниците на Гарибалди, стават униформа на чешкото физкултурно дружество „Сокол“, създадено през 1862 г., когато възниква неговата първа секция в Прага. Дружеството развива спортна дейност и заедно с това има за цел да подсили националното самосъзнание. – Б. а.

Всички посочени по-горе факти очертават траекторията на пътя из Италия. Наред със задължителните дестинации на религиозните поклонения и на Гранд тур, каквито са Венеция, Флоренция, Рим, Неапол и Сицилия, се появяват и нови места, свързани с историята на чехословашките легии на италианския фронт. Важно е да подчертаем, че в пътеписа на Медек са отбелязани всичко важни събития и личности, които са документирани в тогавашните публикации за дейността на чешките и словашките легионери в Италия. Дори някои градове, като Рим и Неапол, които са традиционни дестинации на пътуванията до Италия, тук са представени посредством легионерски реминисценции.

Поради невъзможността да дадем в този кратък текст детайлно описание на траекторията, ще изброим посетените места, следвайки хронологията на пътуването. Местата, свързани с историята на легионите, изписваме удебелено: **Роверето с крепостта Кастело, Верона, Бреша, Гарда – Дезенцано, Рива¹³, Арко, Тренто, Конеляно, Венеция, Равена, Болоня, Флоренция, Фиезоле, Рим, Падула¹⁴, Неапол, Капри, Помпей, Санта Мария Капуа Ветере, Казерта, Казаджове, Касино, Рим, Асизи.**

Предстои да удостоверим позицията на Медек чрез подбор от фрагменти, представящи Рим. Заглавието на първата част, посветена на него – „Вечният град“, веднага поражда очакване, че образът му ще се придържа към стереотипните представи за Рим като център на Античността и на католическото християнство. Това очакване е само отчасти оправдано, тъй като репрезентацията на Рим съдържа редица препратки за дейността на чешките легионери.

По-горе вече отбелязахме, че образът на Италия, който Медек изгражда, се отличава с това, че едновременно с „недалечното чешко минало“ на Италия регистрира актуалното чешко присъствие в тези земи. Такава е и картината в главата, посветена на Рим. По това време там има много чешки заселници. Нека отбележим, че Медек пребивава в Рим през май 1924 г., т.е. във времето, когато се е подготвял и па-

¹² В замъка Троя, който е най-представителната сграда на Мемориала на съпротивата, са били посрещани видни гости от страната и чужбина (Ваха 2017: 306 – 307). – Б. а.

¹³ Например Рива метафорично е наречен „градът на Щорх“. Алоис Щорх е легионер, който по време на войната попада в плен край град Рива и е бил обесен. – Б. а.

¹⁴ Пътьом се отбелязват и градчетата Пола и Сала Консила, където през 1917 и 1918 г. са се намирали лагерите с пленени чехословаци – вж. Медек 1926: 170. – Б. а.

рафирал Чехословашко-италианският политически договор под патронажа на тогавашния министър на външните работи Едвард Бенеш¹⁵.

Върхов момент в представянето на недалечното чешко, респ. чехословашко, минало е разказът на Медек за две сгради на площад „Венеция“. Едната е „Палацо Венеция“, където преди войната „гордо се е извисявало посолството на една мощна империя, в чиито граници е била земята на свети Вацлав“ (Медек 1926: 135), която днес носи гордо и красиво име“. Другата сграда е „Националният паметник на Виктор Емануил II“¹⁶ (Медек погрешно го нарича Виктор Емануил I) – „обединителя и освободителя на Италия, създателя на първата национална държава в Европа, последователно провела националната идея и окончателно реализирала концепцията за национално самоопределение“ (пак там). Двете сгради Медек асоциативно представя като символи на два противоположни момента от историята на чешката държавност. Освен това представата за чешката земя като продължител на светивацлавската традиция свидетелства за убежденията на Медек, че при изграждане на самостоятелната чехословашка държава трябва да се постигне интеграция на разнородни традиции. В този смисъл неговото разбиране се отграничава от това на официалната идеология, която еднозначно интерпретира възникването на самостоятелната държава като победа на реформационните сили над ретроградния католицизъм, служил за опора на монархията¹⁷.

Във връзка с „Националният паметник“ Медек припомня датата 24 май 1918 г. – деня, в който Италия празнува третата годишнина от преминаването си на страната на Антантата по време на войната и превръщането си в гарант на чешките легии. Цялото това събитие е представено на фона на тържествата, организирани по този повод в града. Постава се акцент върху неговия грандиозен характер – то се провежда на „поразително монументалното стълбище на гигантския музей“, а един до друг стоят „слабият и блед Щефаник“¹⁸ и едрият и

¹⁵ За историческия фон при сключване на този договор вж. Хоуска 2011: 46 – 65. – Б. а.

¹⁶ Виктор Емануил II е първият крал на обединена Италия. Неговата статуя е поставена пред музея. – Б. пр.

¹⁷ Това личи и в начина, по който Медек представя Ян Хус и Ян Непомуцки и който се разграничава от съществуващата тенденция те да бъдат противопоставяни – Ян Хус като идеолог на Реформацията и застъпник на независимостта и на чешката държавност, а Ян Непомуцки като представител и поддръжник на католицизма.

¹⁸ Милан Растислав Щефаник (1880 – 1919) – виден словашки политик. По време на Първата световна война е водеща фигура на словашкото национално движе-

червендалест Грациани¹⁹, министри и римски патриции, а до тях нашите (чешките – б. пр.) момчета в алпийски шапки²⁰, чиито наперени пера сякаш полагаха клетва пред Дос Алто²¹, Пиаве и пред останалите места...“ (Медек 1926: 135). Медек не пропуска да припомни близостта на Националния паметник до Капитолия, Римския форум, Амфитеатъра на Флавиите (Колизеума) и отбелязва разположението на базиликата „Свети Петър“ и Ватикана на отсрещния бряг. Представяйки „Националния паметник на Виктор Емануил II“ в контекста на античната и католическата културна история на града, Медек подчертава, че е бил построен от самите италианци, като по този начин не само го равнопоставя по стойност, но и отчита този факт като предимство, отразено в семантиката на неговото название. Отново се срещаме с тълкуване на Мемориала като израз на националната идеология на новото гражданско общество, възникнало вследствие на секуларизацията (Хойда, Покорни 1996: 16). Във връзка с това е уместно да обърнем внимание на отбелязаната от Медек противоположна локализация на „Националния паметник“ и Ватикана: в духа на съвременния чешки антиклерикализъм той критикува католическата църква заради нейния стремеж към материални блага и власт. Значението, което разказвачът отдава на Мемориала, не се препокрива с неговата естетическа оценка. Той не отделя внимание на архитектурното оформление на Мемориала, проявявайки солидарност с тогавашните критически отзиви, които се усъмняват в неговата успешна реализация²².

ние в емиграция и участник в създаването на Чехословашкия национален съвет и организирането на чехословашките легиони в Сърбия, Италия, Румъния, Русия. През 1918 – 1919 г. е военен министър на Чехословакия. – Б. пр.

¹⁹ Родолфо Грациани (1882 – 1955) – виден италиански военен деец, бъдещ генерал и министър на отбраната. – Б. пр.

²⁰ Алпийската шапка е била част от италианската военна униформа, но я използват и в чехословашките легии в Италия. – Б. пр.

²¹ Дос Алто – хълм край Тренто. През лятото на 1918 г. по време на Първата световна война стават решаващи сражения, в които под командването на Грациани вземат активно участие и чехословашките легионери. – Б. пр.

²² В първа глава – „Мюнхен“, повествователят описва пътуването през Германия до Италия, която заради прогерманската си по това време ориентация е представена негативно. Тук той прави и критични коментари за „Националния паметник“. Осъдителното си мнение за архитектурния дизайн на кметството на Мюнхен изразява, като го оприличава на „марципан, с който може да бъде сравнен единствено „Националният паметник на Виктор Емануил в Рим“ (Медек 1926: 18). Такъв тип метафорика, изразяваща негативната му оценка за Мемориала, той използва в случаите, когато го оприличава на сватбена торта, пишеща машина и др. под. – Б. а.

Мисията на Мемориала той проектира и върху образа на чехословашките легионери, като си служи с митична метафорика²³ в съответствие с амбицията да се конструира чехословашки етиологичен мит.

Изобилното чешко присъствие във Вечния град през месец май е представено като нещо естествено – сякаш е неделима част (и не само) от музейния инвентар на този град и възплъщава титулния смисъл, заявен към първата част на пътеписа, посветена на Рим. Миналото (дори далечното) и настоящето се преливат, релативизирайки времевия хоризонт:

Гореща вечер – прекалено гореща за пламенна прегръдка! И площадът на термите излъчва приятен хлад. И събужда носталгия у чеха в Рим. Толкова е приятно, че ти идва да подремнеш. Чешкият драматург Франтишек Завържел е седнал наблизо, пред кафенето, и дреме над тънъкостенна чаша бира, макар че по това време трябваше да е на Форума. Поне така ми беше казал преди час – че ще ходи на Форума. Е, какво пък, прости му, мили Боже! Той твърдеше, че и бира не пие. / Подминавам нашия молодец, а фонтанът „Аква Феличе“ пее още по-ентусиазирано и по-тържествено отпреди. Навярно защото точно до Гранд хотел пребивава чехословашкият министър д-р Бенеш. / Това са чехите, казано по-добре (или по-зле?) – чехословаците в Рим!

(Медек 1926: 138)

Иронизираният автостереотип на чеха – човека от север (и затова не понася горещината) и пияча на бира – е поставен редом до тематизираното празнично присъствие на чехословашкия министър на външните работи Едвард Бенеш.

Чешкото присъствие в Рим е разгърнато и в още една посока. Повествователят разглежда църквата „Санта Мария дела Витория“:

Над олтара ме гледаше Прага. / Храдчани... древни, наистина много древни! Карлов мост! И навсякъде – имперска армия. Над нея – хоругви, кръстове, знамена и едно с образа на Богородица. И червени прелати, и черни рицари – войската на Бюкоа²⁴. От очите на всички искри победа.

(Медек 1926: 139 – 140)

²³ „(...) героичен мит за това как на 24 май 1918 г. по улиците на Вечния град преминаха неизвестни войници, повечето от тях – синеоки и русокоси, говорещи някаква славянска реч – преминаха с поглед, излъчващ упорита вяра и непоколебима воля за свобода“ (Медек 1926: 136). – Б. а.

²⁴ Карл Бонавентура фон Бюкоа – главнокомандващ на имперската армия по време на Тридесетгодишната война и на войските, извоювали победа в битката при Била хора през 1620 г. Чешкото произношение на името е „буквоа“. – Б. пр.

Посещението на църквата, която след поражението, нанесено от католическите войски при битката на Била хора, бива посветена на Дева Мария Победителка²⁵ и изрисувана с фрески, изобразяващи битката и последиците от нея (напр. „Влизането на победилата на Била хора католическа войска в Прага“), ще предизвика у него размисли за характера и устойчивостта на чешката нация. Завръщането към миналото, проблематизиращо последиците от Била хора, кулминира в самосъжаление²⁶, което постепенно е заменено от оптимизъм за новата „най-красива земя на света“, „земята на надеждата“, „която не е само земя на настоящето или на миналото“ (Медек 1926: 141). И това е визия, родена от посещението на чехите в Рим:

Чехи в Рим! Едуард Бенеш, Ян Масарик, поетът Джузепе Мах, драматургът Франтишек Завържел, романистът Ярослав Мария, италианският легионер Франта Пес-Чейка, г-жа Ружена Пелантова – работничка и организаторка, проф. д-р Щокласа – учен, г-н Пенкава, наричан във Винохради Кобилска глава и честна дума, също учен, благотворителят д-р Сум, Ярослав Колман-Касий – поет и педант, Виктор Милер – аташе и денди, красавици от Пардубице и от Табор: този чешки свят, който насели Рим през онзи красив месец май, посветен на жената, която зачена Спасителя на света, – всички, всички ние сме деца на онзи народ, прокълнат народ, понесъл своето бремене, който въпреки външно и вътрешно протестиращия флегматичен национализъм е народ, търсещ своя чешки път към Бога.

(Медек 1926: 144)

²⁵ Прозвището Победителка е дадено на Дева Мария от католическата църква след нанесения погром над протестантското движение в Чехия. Битката при Била Хора през 1620 г. ознаменува не само началото на Контрареформацията, но и краха на чешката независимост, която ще бъде възстановена едва след края на Първата световна война и разпадането на Австро-Унгария. – Б. пр.

²⁶ „Кой от нееврейските народи е народ, който да е все така ненавиждан от света? Над кого най-много са се надсмивали? Кого са презирали най-много? / Всичко това е, защото е копнял да намери свой – чешки – духовен път към Бога“ (Медек 1926: 141). – Б. а.

ЛИТЕРАТУРА

- Беднаржик 1930:** Bednařík, František. *V boj!: obrázková kronika československého revolučního hnutí v Itálii 1915 – 1918*. Praha: Za Svobodu, 1930.
- Белер, Леерсен, съст. 2007:** Beller, Manfred; Leerssen, Joep (eds.). *Imagology: the Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey*. New York: Rodopi, 2007.
- Бурке 2006:** Burke, Peter. *Variety kulturních dějin*. Přel. Jiří Ogrocký. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006.
- Ваха 2012:** Vácha, Dalibor. Itálie očima legionářů: Italská zkušenost ruských dobrovolců. // Jitka Rauchová, Bohumil Jiroušek. *Věda, kultura a politika v československo-italských vztazích 1918 – 1951*. České Budějovice: Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích), s. 59 – 76.
- Ваха 2017:** Vácha, Dalibor. *Srdce tak bohaté na život: Rudolf Medek a jeho doba (1890 – 1940)*. Praha: Nakladatelství Epocha, 2017.
- Вълнас 1993:** Vlnas, Vít. *Jan Nepomucký, česká legenda*. Praha: Mladá fronta, 1993.
- Геххарт, Шедиви 2003:** Gebhart, Jan; Šedivý, Ivan. *Česká společnost za velkých válek 20. století: pokus o komparaci*. Praha: Karolinum, 2003.
- Заблудилова, Хофман 2008:** Zabloudilová, Jitka; Hofman, Petr. Mezi múzou a zbraní: příběh Rudolfa Medka. // *Literární archiv: sborník Památníku národního písemnictví 40*. Praha: Památník národního písemnictví, 2008, s. 83 – 99.
- Коцоурек 2011:** Kocourek, Katya. *Čechoslovákista Rudolf Medek: politický životopis*. Přel. Milan Kocourek. Praha: Mladá fronta, 2011.
- Кретши 1928:** Kretší, Jindřich. *Vznik a vývoj československé legie v Itálii*. Praha: J. Kretší, 1928.
- Логай 1922:** Logaj, Josef. *Československé legie v Itálii (1915 – 1918)*. Praha: Památník odboje, 1922.
- Медек 1926:** Medek, Rudolf. *Česká pout do Itálie*. Praha: Sfinx [B. Janda], 1926.
- Михъл 2009:** Michl, Jan. *Legionáři a Československo*. Praha: Naše vojsko, 2009.
- Мълсова 2015:** Mlsová, Nella. *Do Itálie!? K české cestopisné reprezentaci Itálie mezi válkami*. Liberec: Bor, 2015.
- Рак 2012:** Rak, Jiří. „Když otec Radecký nás k slávě ved’...“. // Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prahel (edd.). *Naše Itálie: stará i mladá Itálie v české kultuře 19. Století*. Sborník příspěvků z 31. ročníku

sympozia k problematice 19. století: Plzeň, 24. – 26. února 2011. Praha: Academia, 2012, s. 231 – 237.

Солдан 2007: Soldán, Ladislav. Třikrát do nejkrásnější země světa: nad cestopisy Rudolfa Medka. // *Literární archiv: sborník Památníku národního písemnictví* 39. Praha: Památník národního písemnictví, 2007, s. 203 – 214.

Хелан 2012: Helan, Pavel. Risorgimento a české země. // *Naše Itálie: stará i mladá Itálie v české kultuře 19. Století*. Sborník příspěvků z 31. Ročníku sympozia k problematice 19. Století: plzeň, 24 . – 26. Února 2011. Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prah (edd.). Praha: Academia, 2012, s. 240 – 251.

Хойда, Покорни 1996: Hojda, Zdeněk; Pokorný, Jiří. *Pomníky a zapomníky*. Praha – Litomyšl: Paseka, 1996.

Хоуска 2011: Houska, Ondřej. *Praha proti Římu: československo-italské vztahy v letech 1922 – 1929*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2011.

Превод от чешки: Жоржета Чолакова

МОГУЋНОСТИ ТУМАЧЕЊА АНДРИЋЕВИХ ДЈЕЛА У ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИСТИЧКОМ КЉУЧУ

Нина Говедар
Универзитет у Бањој Луци

POSSIBILITIES OF INTERPRETING ANDRIĆ'S LITERARY WORKS IN TERMS OF EXISTENTIALISM

Nina Govedar
University of Banja Luka

In this paper we will seek for the presence of motives and different literature treatment in Ivo Andrić's work, which we can interconnect with philosophy of existentialism and its most significant representatives (Heidegger, Kierkegaard, Sartre). We will deal with the concept of life and living, thematization of encountering death, and its semantics in the light of different approaches to the existentialism philosophy. Our aim is to prove that, though there is no evidence that Andrić knew and read existentialism philosophers, there are many connections between his work and existentialism.

Key words: existentialism, philosophy of existentialism, existence, nihilism, freedom, absurd, alienation

Проучаваоцима лика и дјела није непознато како се Иво Андрић још у најранијим данима свог умјетничког стварања, у оној фази када настају његови лирски записи у прози „Немири“ и „Ех Ponto“, упознао са дјелом утемељивача хришћанског егзистенцијализма, Сореном Кјеркегором. Остало је то забиљежено и у његовим свескама и у свједочењима његових познаника и биографа¹. Ипак, за разлику од Маркса, Гетеа или Горког, чија дјела у својим записима често помиње, којима посвећује читаве пасаже и есеје, о дјелу самог Кјеркегора па ни било ког другог егзистенцијалисте, у његовим биљешкама нема много ријечи. Тома Тасовац, цитирајући Кујунџића, наводи како у Андрићевој заоставштини нема трагова његовог познавања

¹ Види: Караулац 1980: 72–73.

Хајдегеровог дјела, али да је тешко претпоставити да тадашњи југословенски амбасадор у Берлину није био упознат са тада најистакнутијим филозофом у земљи и контроверзним ректором фрајбуршког универзитета (Тасовац 2010: 173 – 174). Не налазимо аутопоетичке рефлексије које би дале наслутити да је Иво Андрић био опредјељени егзистенцијалиста, нити да се посебно бавио проучавањем егзистенцијалистичке филозофије, а ипак, читајући његово дјело, не можемо а да не примијетимо² провијавање запитаности над смислом човјековог битисања типично за ову филозофску оријентацију.

У Андрићевом дјелу проналазимо назнаке егзистенцијалистичких промишљања која немају теоријско упориште, нити су експлицитна. Она су уткана у његова дјела, дио су карактера његових ликова, или их проналазимо између редова, у погледима, у прећутаним ријечима дијалога, у ономе што није изговорено, није написано и на концу, није уклесано у камену. Читање Андрића отвара нам велики асоцијативни оквир у којем паралелно стоје његово дјело и филозофска промишљања најзначајнијих егзистенцијалиста: Кјеркегора, Хајдегера, Сартра, Јасперса, Кафке...

Ови наговјештаји ишчитавају се из многих његових дјела, а нама су овдје у фокусу Андрићеве приповијетке и роман *Проклета авлија*. Немали број његових ликова има егзистенцијалистичке дилеме о сврси човјековог постојања и живота уопште. Када је у питању „Мустафа Маџар“, једна од најкомплекснијих Андрићевих приповједака, ослањање на Кјеркегорове ставове отвара један потпуно нови интерпретативни прозор, који може значајно да допуни и продуби наше разумијевање самог лика и његових поступака. Тихомир Брајовић у вези са проблемом Маџарове личности говори са аспекта еротске имагинације, односно извитопереног ероса који се трансформише у трауматично, подсвјесно (или несвјесно, невољно) „преваспитање“ ега

² Разматрајући Андрићеву позицију у југословенској и постјугословенској средини, Тома Тасовац узимајући у обзир однос аутора рада изложеног на симпозијуму о Андрићу, 1992. године у Бамбергу према овом писцу, коментарише оцјену рада дату од стране Душана Глишовића сљедећим ријечима: „У вези са једним од негативно оцењених реферата из Бамберга, а у нападу ксенофобичног сентиментализма, Глишовић изјављује да упркос *очигледним паралелама које се могу повући између Андрића и неких модерних филозофа, као што су Хегел и Кјеркегард*, те паралеле нису од пресудне важности, зато што „филозофску основу Андрићевог дела је срочила животна мудрост опстанка једног народа затеченог на тремеђи религијских интереса и раскрсници свих европских политичких и војних догађаја“ (Тасовац 2010: 170) – подвлачење наше.

(Брајовић 2015). Мустафа Маџар се не присјећа вољно ни плавих кримских дјечака, ни напастоване жене – те слике из прошлости га прогањају нежељено, мимо његове воље. Његова животна трансформација, која је зачудила Добојлије, али и све оне до којих је глас о Маџару стизао, јесте његово преобраћење од човјека школованог, посвећеног књигама и вјери до разбојника који не бира ни кад ни кога злоставља; до оног који једне ноћи без икаквог разлога и повода почиње да убија све што му се нађе на путу. При томе, Маџарева позната девиза је да је „свијет пун гада“. Шта једног оваквог, неприкосновеног мегданцију, војника, силецију, доводи до баналне и неочекиване смрти? И зашто се у тренутку када схвата да се омча стеже и да за њим јури народ који и не зна зашто га јури, зашто се у тим тренуцима неприкосновени Маџар не супротстави свјетини? Зашто као кукавица, као неко ко и не рукује оружјем, бјежи, свјестан да је бијег узалудан и да је зелена трава Чекрленке недостижна? Оно што је у вези са овом приповијетком специфично јесте чињеница да у њој не постоји она архетипска борба добра и зла. Не згража се Маџар на свијет око себе који је „пун гада“ зато што је он другачији од њега, напротив, његов одговор на зло које види и осјећа око себе јесте још више зла.

То је неспоразум двије човјекове крајности, његове интимае и његова активитета, онога што бисмо ми данас назвали нехармоничношћу друштвеног и индивидуалног бића. Управо због тог одсуства хармоније човјеков живот постаје тренутак, кратки спој неспоразума, тренутак сударања живота и смрти.

(Крњевић 1980: 41)

Он се сав манифестује у злу – злој нарави, ноћним морама, пессимизму и насилништву. Како Зоран Милутиновић наводи, Маџар је „лик радикалног зла“, његови поступци не представљају сами по себи ни средство ни циљ, они су „оспољавање негеча што Мустафа у себи носи, или нечега што он јесте“ (Милутиновић 2012: 18). Управо нас то наводи на траг егзистенцијализма и то Кјеркегоровског типа – шта је човјеков живот него слутња и зебња, избор и посљедице које он носи. Према Кјеркегоровој теорији, човјек јесте оно што чини, односно што он одабере да буде, не постоји пут који нам је предвиђен, не постоји бит која нам је унапријед дата – ми смо само оно што сами одлучимо да јесмо. Слобода човјекова огледа се у могућности његовог избора. Живот је сав саткан од стријепње и немира као посљедица избора које смо учинили, од доживљаја гријеха као

посљедице наших дјела. Током живота човјек неминовно доживљава супротности од којих је он сачињен – питање постојања (вјечности и пролазности), односа добра и зла, чињења и посљедица, а једина човјекова неминовност је смрт „Јер истинита вечност не лежи иза или-или, већ му претходи“ (Кјеркегор 1979: 38). Маџар је тога свјестан и зато готово да помирљиво пристаје на своју смрт и препушта јој се.

Повест о Мустафи Маџару представља, на тај начин, продужетак демитизације апсолута херојства, али деконструктивне у својој искључивости кад је једини излаз смрт.

(Вучковић 2011: 208)

Трагичност која се веже за Маџаров лик није у потпуности докучива. Она наизглед нема јасног разлога, већ представља скуп гријехова учињених у прошлости који се сада изнова, непризвани и непожељни, јављају у његовој свијести више као осјећај него као сјећање. Нејасни су и мутни, ништа у тим сликама које се сада актуелизују у Маџаревој свијести није конкретно ни до краја јасно. Духови прошлости опсједају његову свијест и муте му ум, али не изазивају кајање, већ само рационално резонување да је „свијет пун гада“, да његова тамна страна узима примат над свиме оним што у животу представља љубав, вјеру и наду, те да ни он сам не може бити другачији, или изван тога. Маџарева душевна растројеност, мучни снови који му муте и доживљај реалности, немају извор у недокучивим ходницима несвјесног. Узроци помућења његовог ума експлицитани су у самом тексту и, иако доживљени у магновењу, јасно су смјештени у контекст догађаја због којих је Мустафа Маџар данас онај и онакав какав јесте:

Неочекивано се, из ноћи у ноћ, појављиваху већ сасвим заборављени, безумно помршени, уломци прошлог живота. Оно што је било најгоре код тих снова, то је нека језива јасност и оштрина којом се истицао сваки поједини лик и покрет, као да сваки живи за себе и има неко нарочито значење.

(Андрић 1981а: 29 – 30)

Јасно је и да је Маџар свјестан да због тих поступака није ништа бољи ни гори од других, и баш као што филозофи егзистенцијализма тврде, у свом магновењу, он подноси посљедице до којих су његови поступци довели. Без изражене свијести о гријеху, без кајања због

учињеног. Слијед животних околности у његовом случају је такав, избори су донесени и са њиховим посљедицама се даље мора живјети – свјесно прихватајући мучност тог и таквог, живота на свијету који је – *пун гада*.

Са друге стране, феномен лика Мустафе Маџара можемо освијетлити и са позиције Хајдегерове филозофије, чиме нам се откључава још један значајан правац разумијевања његовог лика и понашања. Многи истраживачи пронашли су у приповијести о Мустафи Маџару причу о патолошки нарцисоидном лику који свој опстанак види у томе да буде сам, усамљен у својој моћи и величини, далеко изнад и испред свих. Зоран Милутиновић у његовом „приватном походу против ненаоружаних хришћана“, види жељу да докаже да је непобједив, да је способан да влада свима и да нема инстанце која је виша од њега – рекавши калуђерима да могу да баце фермане: и мулин и везиров и султанов, он показује да је моћнији од свих њих.

Не више султан, везир и сарајевски мула, с којима се Мустафа већ одмерио и обрачунао, него неко ко је и над њима, и ко гарантује постојање добра у свету. Калуђери, дакле, још нису побеђени, ево, призивају још једну вишу инстанцу као своју заштиту од Мустафе. Зато он онда пуца на њих и одлази 'као да бежи од њих'. Он бежи од неуспеха да му калуђери потврде то његово ново божанско биће, биће изван коегзистенције са другима и изнад заједничког људског света – јер они ево и даље мрмљају о неком богу који није Мустафа.

(Милутиновић 2012: 20)

Како Милутиновић наводи, Маџару постојање других људи смета јер му „одузима његово сопство“ (2012: 21), односно онемогућава његово постојање на самом врху љествице – потпуно самом, моћном и ничим угроженом. У понешто другачијем контексту, у свјетлу истраживања нарцистичког феномена, Брајовић долази до сличног закључка:

Отуд у њему има нечег заиста особеног, оличеног у непоправљивом индивидуализму, посебно онда кад се, по властитом признању, буде 'одвалио као стијена низа страну' и неповратно огрезао у зло. Андрићеву приповетку могуће је стога, у једној равни разумевања, читати и као повест Маџаровог крајњег неспоразума и конфликта са другима [...]

(Брајовић 2015: 97 – 98)

У кључу Хајдегерове филозофије ово нам отвара питање битка и тубитка. Наиме, Хајдегер наше постојање у свијету, које је, дакле, неопозиво условљено постајање свијета око нас (не можемо егзистирати мимо окружења којем припадамо, свијет око нас обликује оно што јесмо) назива *тубитком*, односно неком врстом надограђеног и комплекснијег облика битка – битка у свијету, неопозиву коегзистенцију унутар постојећег система. Према Хајдегеровом схватању, дакле, ово чему тежи Мустафа Маџар у супротности је са оним што човјек јесте – иако је његово постојање хипотетички могуће свести на сам битак, у феноменолошком смислу, човјек може да постоји само у коегзистенцији, у односу према ономе што је око њега. Стога, Маџарово инсистирање да поништи сопствени тубитак и да се сведе само на битак, и у приповиједи се показује неодрживим. Наизглед без конкретног разлога, условљено ескалацијом туђих односа према њему, Маџар страда не због својих звјерских поступања, већ због идеје да буде мимо свих других и изнад свих других.

Још један од Андрићевих ликова у коме препознајемо трагове егзистенцијалистичког осјећања свијета јесте Алија Ђерзелез. Његова специфична појава и глас који га прати нису у складу са оним ко је Алија Ђерзелез заиста. Након свих својих побједа и пораза, у тренутку кад у Јекатеринином крилу скине маску јунака, у његовом вапају и запитаности над смислом и сврхом живота у коме можеш да имаш све, али не и жељену жену, ишчитава се Ђерзелезово егзистенцијалистичко понирање у помиреност са патњом. Након што је остварио све докучиве циљеве, избојевао побједу у свим биткама које су му се нашле на путу, он схвата да суштина живота није у томе што је остварио, да суштина није у ономе што му је надхват руке, што се само пружа, већ управо у покушају, у жељењу, у тим вјечно пруженим рукама које дочаравају суштину. Много је тога речено и написано о трагизму Ђерзелезовог лика који условљава његова кад гротескна, а понекад збиљски трагичарска потреба за освајањем жене. Ипак, питање је до каквих закључака можемо доћи уколико посматрамо овај аспект Ђерзелезове личности издвојен од свега што је у вези с њим епско, с једне, и гротескно, с друге стране. Милослав Шутић, у лику Ђерзелеза препознаје константно преклапање „епске психологије“, онога архетипског у вези са овим Андрићевим јунаком, и елемената „лирске психологије“ који су „сконцентрисани у његовом доживљају жене“ (Шутић 2007: 120 – 121). Међутим, једнако као што управо тај архетипски слој Ђерзелезовог лика можемо посматрати извојено од његових слабости према женама (утолико уколико их не препознамо

као дио архетипа великог јунака), на исти начин је могуће тумачити овај „лирски“ сегмент Ђерзелезовог лика, који нам, заправо, открива много више о њему самом. Наиме, већина онога што сазнајемо о Ђерзелезу као чувеном јунаку проистиче из перспективе других, а тек се оцртава у његовом ставу и понашању. Са друге стране, оно што Ђерзелеза чини опипљивим, реалним и човјечним јесу управо његове слабости, односно оно што не може да оствари и за чиме само и константно тежи. И није овдје пресудно ни то што је у питању жеља за женом, ни то што је то нешто у чему Ђерзелез није добар као у мегдану – суштина живота је, вели Јасперс, управо у тој растрганости, у немогућности, у ономе што не можемо да остваримо, али томе ипак тежимо. Посљедња реченица у приповиједи управо нам показује константу Ђерзелезове тежње – и онда када је наизглед смирен и помирен са сопственом судбином, њему је јасно да мора и даље покушавати, да мора даље трагати:

Хтио је да продужи тај час без мисли и жеље, и да што боље отпочине, као човјек ком је дан само кратак одмор и коме ваља даље путовати.

(Андрић 1981б: 32)

То је Ђерзелезова гранична ситуација у кључу Јасперсове филозофије – оно што чини парадокс живота, што нас у њему одржава.

Свеобухватно је оно што се увек *само најављује* – у ономе што је предметно присутно и на хоризонтима – али што *никад* не постаје *предмет*. То није оно што се само по себи јавља, него је то оно у чему нам се све друго јавља.

(Јасперс 1973: 49)

Приповијетка у којој Андрић маестрално поставља питања егзистенције јесте прича о Аски и вуку. Читава параболоа о младој овци која иде у умјетничку школу, и коју, мимо читавог њеног рода, посебно занима балет даје нам увертиру у Хајдегерово схватање бића и битка. За разлику од Хамлетовог егзистенцијског „бити или не бити“, овдје се поставља питање „како бити?“. Дакле, шта је то што човјека чини човјеком, што нас издваја од свега другог што на свијету постоји, али не *егзистира*. Остваривање битка у контексту, у свијету, односно тубитак, једина је истинска реализација човјекове егзистенције. Егзистенцијална смрт, за разлику од онтолошке, може се окарактерисати као крај тубитка, односно, онога што ми

егзистенцијално јесмо. Изостављајући онтолошку раван у овом разматрању, јер нам није од интереса да интерпретирамо могућност „живота након живота, тј. смрти“, закључујемо да оно што Аску егзистенцијално издваја од осталих јесте њена игра.

Аскина игра није само игра за живот – њен лик није у потпуности персонификован кроз човјечији – између ње и вука, на примјер, не постоји могућност споразумијевања језиком. Њен покрет је тај који прича причу, њен покрет је тај који заводи вука, међутим, њена способност да буде нешто што остале овце нису, да дâ и покаже нешто другачије, то је оно што Хајдегер назива *ауентичном егзистенцијом*. Јер то што постојимо не значи нужно и да *јесмо*, односно да је наша егзистенција валидна. Одлика човјека наспрам других постојећих ствари и бића јесте могућност промишљања битка, односно онога што нас чини постојећим. Његова мисао је да човјек постоји само тако што се пита о истини и самог битка и истини онога што јесте – у Аскином случају, игра, која јој спасава живот, јесте оваплоћење суштине њеног постојања, односно онога што је њен спецификум као егзистирајуће личности. Чињеница да својом игром успије да спаси сопствени живот значи да Аска двоструко побјеђује – њена свијест о сопственом бићу испољава се упркос сусрету са могућом смрћу. Њена побједа само је двострука потврда остварености њеног бића у контексту умјетности унутар које се оно испољава. Код Хајдегера, најпотпуније наше разоткривање, па тако и сусрет са самим собом и освјештење онога што јесмо, дешава се управо у сусрету са смрћу. Његов став да је човјеков живот „путовање у смрт“, а да се тек у непосредном сусрету са њом испољавамо у својој суштини, у потпуности је у сагласју са закључком ког Андрић износи у приповиједи:

Ми и не знамо колике снаге и какве све могућности крије у себи свако живо створење. И не слутимо шта све умемо. Будемо и прођемо, а не сазнамо шта смо све могли бити и учинити. То се открива само у великим и изузетним тренуцима као што су ови у којима Аска игра игру за свој већ изгубљени живот.

(Андрић 1981в: 195)

Егзистенцијалистичка несигурност један је од основних мотива и романа *Проклета авлија*. Посматрано са аспекта егзистенцијалистичке филозофије, најзанимљивији лик у роману је свакако млади интелектуалац Тамил. Утонуо у сопствена истраживања, привучен историјским збитијима, он своју истину о свијету приповиједа кроз предање, кроз

причу о двојници браће, трансформишући у једном тренутку сопствено ја и сједињујући се са ликом младог Џем султана. Уколико Ћамилов лик посматрамо из угла Сартрове филозофије, препознаћемо у њему човјека који на свијет долази без изграђеног карактера и утабаног пута, глумца који на позорницу живота излази без унапријед наученог текста и од чије импровизације зависи како ће тај живот провести. За Сартра, живот је питање избора улога, при чему смо сами одговорни за све што чинимо, па самим тим и за посљедице – „Човјек је не само такав каквим себе појми него и такав какав себе хоће, и како себе појми након егзистенције, како себе хоће након тог полета наспрам егзистенције; човјек није ништа друго него оно што од себе чини“ (Сартр 1964: 10 – 11). Млади Ћамил, преузевши на себе улогу Џем султана бира живот који је већ живљен, бива да буде жртва у залог за истину, да истраје у својим увјерењима, јер живот сам по себи ионако нема неки вјечан смисао. Свако од нас обликује сопствени смисао живота својим избором. Ономе чему придајемо важност ми дајемо смисао животу. Након нас доћи ће неко други, суштина је неухватљива и несхватљива, а наш живот је само наш избор.

Са друге стране, Ћамила можемо посматрати и као пречицу којом се покушава стићи до онога што Сартр именује *есенцијом*. Његов став је да егзистенција претходи есенцији (Сартр 1964: 8 – 9), односно да бисмо дошли до суштине морамо да проживимо живот и то у складу са изборима које сами правимо. Тиме што прави избор да буде неко други, односно да преузме туђи живот, а самим тим и туђе одлуке и изборе („Исто тако није одмах ни приметио тренутак, тешки и одлучни тренутак, у ком је Ћамил јасно и први пут са посредног причања туђе судбине прешао на тон личне исповести и стао да говори у првом лицу“ – Андрић 1981г: 92), Ћамил потенцијално тражи пречицу ка достизању и схватању есенције – преузевши оквир туђе егзистенције смањује сопствену одговорност при доношењу избора, имајући двоструки его, бива корак ближи ономе што је спознаја суштине.

У приповиједи „Злостављање“ препознајемо назнаке примјене филозофије егзистенцијализма на идеју о типичном понашању полова. Симон де Бовоар један је од пионира филозофије којом се руши представа о традиционалној подјели полова: мушкарцу као *трансцендентном* и жени као *иманентној*. Њен став је да женин живот ни на који начин не смије бити у власти мушкарца, односно да она сама мора преузети одговорност за сопствени живот како би у коначници дошла до спознаје суштине. Аница, жена Андрије Зелковића, угледног привредника који је у очима варошана по свему био добра прили-

ка, након двије и по године брака, одлучује се да напусти мужа јер не може више да поднесе његову егоцентричност, себелубље и потпуно игнорисање ње као животног и емотивног партнера. Схватајући да је њена улога у браку само да „буде ту“, да постоји како би он у друштву могао да говори о „својој жени“ и да слуша његове бескрајне монологе о томе како би *он* радио да су различите ствари у његовој моћи, она резонује управо да је њен живот у потпуности у власти њеног супруга: „Један човек, поготову једна жена, мора у одбрани својих права и своје личности да се ослони на друге људе и на своје право онакво какво је формулисано у законима, или бар у схватањима и навикама друштва. А на шта она може да се пожали у овом привидно савршеном браку? [...] Како да то учини, кад ни сама пред собом не уме да се изрази, кад ни овде међу четири зида, пред самим овим кукавцем, не налази снаге да се одбрани и заштити“ (Андрић 1981б: 131). Све што она као емотивно и мислеће биће јесте мора да нестане и да се потаре да би до изражаја дошло оно што он јесте. Стога, Аница једини излаз види у томе да супруга напусти, и макар у потпуној сиротињи и одбачена и од породице и од свијета, преузме сопствени живот у своје руке. Дајући себи напокон могућност избора, она прави корак ка егзистенцијално смисленом битисању, у коме њено ја може да постоји независно од супруга, да доноси своје одлуке, прави своје изборе и у коначници оствари *свој* живот.

Многи се још Андрићеви јунаци својим карактером и поступцима надовезују на основне постулате егзистенцијалистичке филозофије. Они су углавном ти који перципирају да је суштина живота у нашим рукама, односно да без самосвјесног доношења одлука у животу ни нема правог постојања. Неки од Андрићевих јунака на том „путу ка смрти“ одустају раније, помирили са својим изборима и посљедицама које због њих трпе, неки се боре до посљедњег даха и посљедњег атома снаге, живе само свој живот, бивају другачији и, нужно, бољи од других и тиме се спасавају, односно дају садржај и смисао сопственом животу. Они трећи, пак, остају запитани над смислом битисања, не дајући себи шансу да препознају избор који би им потенцијално донио сатисфакцију. Такав је несрећни Алија Ђерзелез, подвојен у двострукој иманенцији: ономе што он заиста јесте и ономе што он за друге представља. Та врста егзистенције за другога, због другога, и према узусима другога, из егзистенцијалистичког угла гледишта, не води ка спознању животне суштине, а трагање за суштином, једини је истински циљ наших живота. Све остало је пролазност, парадокс и апсурд живљења.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1981а:** Andrić, I. *Nemirna godina*. Sabrana djela Ive Andrića, knjiga peta. Sarajevo: Svjetlost, 1981.
- Андрић 1981б:** Andrić, I. *Znakovi*. Sabrana djela Ive Andrića, knjiga osma. Sarajevo: Svjetlost, 1981.
- Андрић 1981в:** Andrić, I. *Deca*. Sabrana djela Ive Andrića, knjiga deveta. Sarajevo: Svjetlost, 1981.
- Андрић 1981г:** Andrić, I. *Prokleta avlija*. Sabrana djela Ive Andrića, knjiga četvrta. Sarajevo: Svjetlost, 1981.
- Брајовић 2015:** Brajović, T. *Groznica i podvig: ogledi o erotskoj imaginaciji u književnom delu Ive Andrića*. Beograd: Geopoetika, 2015.
- Вучковић 2011:** Vučković, R. *Velika sinteza o Ivi Andriću*. [Vučković, R. *Velika sinteza o Ivi Andriću*.] Beograd: Алтера, 2011.
- Јасперс 1973:** Jaspers, K. *Filozofija egzistencije*. Beograd: BIGZ, 1973.
- Караулац 1980:** Karaulac, M. *Rani Andrić*. Beograd: Prosveta, 1980.
- Кјеркегор 1979:** Kjerkegor, S. *Ili-ili*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1979.
- Крњевић 1980:** Krnjević, V. *Pristupi*. Beograd: Prosveta, 1980.
- Милутиновић 2012:** Milutinović, Z. 'Niti mogu da rastumačim, niti da zaboravim': Andrić, I. *zlo i moralistička kritika*. // *Međunarodni naučni skup Ivo Andrić – 50 godina kasnije: zbornik radova*. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 2012, 17 – 26.
- Сартр 1964:** Sartre, J. P. *Egzistencijalizam je humanizam*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1964.
- Тасовац 2010:** Tasovac, T. *Негација као присуство одсуства у делима Иве Андрића*. [Tasovac, T. *Negacija kao prisustvo odsustva u delima Ive Andrića*.] // *Свеске Задужбине Иве Андрића*. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2010, № 16, 161 – 224.
- Шутић 2007:** Šutić, M. *Златно јагње: у видокругу Андрићеве естетике*. [Šutić, M. *Zlatno jagnje: u vidokrugu Andrićeve estetike*.] Београд: Чигоја штампа, 2007.

**НАРАТОЛОШКИ ПРИСТУП КАРАКТЕРИЗАЦИЈИ ЛИКОВА
У РОМАНИМА „ПРОКЛЕТА АВЛИЈА“
И „ОМЕР-ПАША ЛАТАС“ ИВЕ АНДРИЋА
И „ПРЕЛОМНО ВРЕМЕ“ АНТОНА ДОНЧЕВА**

Дарка Хербез
Пловдивски универзитет „Паусиј Хилендарски“

**NARRATOLOGICAL ANALYSIS OF THE CHARACTERS IN THE
NOVELS “OMERPASHA LATAS” AND “DAMNED YARD” BY
IVO ANDRIC AND „TIME OF PARTING“ BY ANTON DONCHEV**

Darka Herbez
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this paper we tried to apply the approach of narrative perspective and characterize the heroes in the novels “Omerpasha Latas” and “Damned Yard” by Ivo Andric and “Time of Parting” by Anton Donchev. In the characterization of the heroes we mostly used the classification of Mike Bal, but we also employed other theoretical frameworks. Using the contrastive method of analysis, we outline the relationship between Serbian and Bulgarian literature.

Key words: naratology, characters, serbian literature, bulgarian literature. Ivo Andric, Anton Donchev

1. Увод

У оквиру овог рада фокусирали смо се на карактеризацију ликова са наратолошке тачке гледишта у дјелима „Омер-паша Латас“ и „Проклета авлија“ Иве Андрића и „Преломно време“ Антона Дончева. Да бисмо приступили теми овог рада, неопходно је дати неколико уводних напомена о појму карактеризација ликова. По основном одређењу под карактеризацијом обухватамо поступке „помоћу којих су изграђени и представљени ликови, односно карактери у књижевном дјелу“ (Поповић 2007: 329). У Наратолошком речнику Џералда Принса под ликом се подразумејева „егзистент обдарен антропоморфним цртама и укључен у антропоморфне радње; актер са антропоморфним атрибутима“ (Принс 2003: 96). У поменутом рјеч-

нику налазимо да ликови могу бити главни и споредни, динамични и статични, досљедни и недосљедни, плошни (једноставни) или рељефни (сложени). Ликови се могу разликовати и на основу говора и осјећања, систематизовати по саглашавању одређеној улози или типу, могу представљати неки дјелокруг радње (јунак или противник) или се могу разликовати по конкретизовању одређених актаната (пошиљалац, прималац, субјект, објект) (Принс 2003: 96). Још је Аристотел сматрао да је радња важнија од лика, а Владимир Проп направио је типологију ликова која је била одређена радњом коју врше у тексту. Портер Абот нас подсећа на различита мишљења теоретичара о предности карактера и радње. Аристотел је давао предност радњи, Лесли Стивен сматрао је да је циљ радње откривање карактера, а Хенри Џејмс тврдио је да је радња неодвојива од карактера (2009: 210). У Речнику књижевних термина разликују се директна, индиректна и комбинована карактеризација. Према другачијим мјерилима класификације, разликујемо спољашњу, унутрашњу, статичку и динамичку карактеризацију. Издваја се и когномија, тј. називање јунака према њиховим особинама (Поповић 2007: 329). Поступци карактеризације су промјенљиве природе и често су узајамно повезани различити типови карактеризације. Иако још није утврђен универзални модел и типологизација ликова, ми ћемо се за потребе овог рада у највећој мјери служити моделом теоретичарке Мике Бал.

Мике Бал под ликом подразумеујева „актера са разликовним карактеристикама које, све заједно, креирају ефекат лика“ (2000: 95). Она наглашава да је први проблем који се појављује приликом објашњавања ефекта лика превелика сличност између лика у дјелу и људског бића. Други проблем до којег долази јесте дијелење ликова у групе. При томе истиче класичну подјелу на рељефне и скициране ликове, гдје су први комплексни ликови који се мијењају у току приче, а други стабилни, стереотипни ликови. Као трећи проблем наводи се утицај стварности на причу (2000: 96). Ова теоретичарка истиче и четири принципа који обликују слику о лику: понављање, акумулацију, односе према осталим ликовима и трансформацију (2000: 102). У начине карактеризације спада и аналогија, која означава различитост или сличност елемената који је творе. Мике Бал напомиње да опис лика понекад може бити кофронтан са функцијом ликова у серији догађаја, а долази и до закључка да се може направити подјела ликова на основу наглашености са којом су квалификовани (2000: 105 – 108).

2. Наратолошки приступ карактеризацији ликова у романима „Омер-паша Латас“, „Проклета авлија“ и „Преломно време“

На самом почетку рада осврнућемо се на лик Омер-паше Латаса. Он је историјска личност и самим тим носи одређену „тежину“, јер читаоци већ имају неку представу о лику. „Дио стварности у оквиру кога информације упућују на лик, обрадићемо као критеријум“ (Бал 2000: 98). Под критеријумом се подразумевају подаци који се могу назвати заједничким. Обично се такви ликови понашају по моделу који о њима имамо из других извора. Сама та извантекстуална ситуација, односно подаци које већ имамо о лику, доводи до његове предвидљивости. Мике Бал прави разлику између историјских и легендарних ликова. Она истиче да легендарни ликови имају сталне атрибуте, па се не може одступити од тих сталних особина. Међутим, историјски ликови пружају шире могућности и писцу је дозвољено да им додаје и непознате особине (2000: 99). Љубомир Долежел сматра да ликови који одговарају стварним и историјским личностима не реферирају на „стварног човјека“ него на његовог „парњака“ (2008: 34). За лик Омер-паше Латаса Иво Андрић се послужио моделом из стварног живота. Из историје је позната оштра „владавина“ Омер-паше Латаса за вријеме његовог боравка у Босни и Херцеговини, па је та карактерна особина доминантна и у Андрићевој интерпретацији овог лика. То се јасно види већ у првом поглављу романа, гдје је описана сцена уласка Омер-паше Латаса у Сарајево. „Он и не долази да као власт влада и управља, него да ратује и кажњава“ (Андрић 1981: 6). Мике Бал овакве ликове назива референцијалним ликовима зато што се понашају по моделу који имамо о њима (2000: 99). Важно је поменути да приликом анализе неког лика визуелне елементе доводимо у везу са карактерним особинама: „Сад, кад је стајао, могло се боље видети његово лице, његова још прилично црна и за турског официра необично дуга коса, која је бујно навирала испод загаситоцрвеног феса, везивала се са проседом кратком брадом и стварала оквир за његово правилно лице маслинасте боје у коме су много места заузимале очи. Игра тих очију привлачила је сву пажњу слушаца и мењала израз сераскеровог лица, и то не увек у складу са оним што је говорио. Те очи су биле мрке, пуне неког шумског мрака и хлада, час смеђе, паметне и помало тужне, час кадифасте, бадемасто извијене, могло би се рећи: готово женски лепе, да се из њих није повремено јављао неочекиван зелен и опасан сјај“ (Андрић 1981: 124). Није случајно издвојен опис Омеровог лица и његове промјенљивости. Наиме, Омер-пашу Латаса могли бисмо посматрати као лик синоним са Карађозом из романа „Проклета авлија“ и Караибрахимом из романа „Прелом-

но време“. „Уколико је више ликова означено истим осама и истим вредностима (позитивно или негативно), они би се могли видети као ликови синоними: ликови са истим садржајем“ (Бал 2000: 104). Карактер сва три лика уско је повезан са њиховим физичким изгледом, као што су неоспорно слични и њихови карактери. У опису Карађоза Андрић пише: „Лево око било је редовно готово потпуно затворено, али се између састављених трепавица осећао пажљив и као сечиво оштар поглед. А десно око било је широм отворено, крупно. Оно је живело само за себе и кретало се као неки рефлектор; могло је да изиђе до невероватне мере из своје дупље и да се исто тако брзо повуче у њу. Оно је нападало, изазивало, збуњивало жртву, прикивало у месту и продирало у најскровитије кутове њених мисли, нада и планова. Од тога је цело лице, наказно разроко, добивало час страшан час смешан изглед гротескне маске“ (Андрић 1981: 30). Готово је немогуће не примијетити аналогију између ликова Омер-паше Латаса, Карађоза и Караибрахима. Антон Дончев има готово идентичан опис Караибрахима: „Караибрахим је имао скупљене, проницљиве очи, једно уже од другог, као да нешто стално нишани“ (Дончев 1988: 15).

У романима „Преломно време“ и „Омер-паша Латас“ описане су идентичне историјске околности, тј. живот под османском владавином. И Омер-паша Латас и Караибрахим су потурчењаци који су у Елиндењу и Сарајево дошли послом: један да заведе ред у Босни и Херцеговини, други да потурчи Родопе. Осим тога, и Омер-паша Латас и Караибрахим су необично сурови и упорни у својој намјери да изврше посао због којег су дошли. Тако Караибрахим наглашава да је дошао да сврши један задатак, а код Омера увиђамо готово идентичне ријечи: „Ја ћу свршити све оно због чега сам послан овамо“ (Андрић 1981: 18).

Везу између физичког изгледа и карактерних особина запажамо приликом анализе и других ликова из ова три романа. За почетак ћемо издвојити лик Заима, „омаленог и погнутог човека бојажљивог изгледа, који говори тихо али сигурно и одушевљено, а говори увек о себи и казује све само у крупним потезима“ (Андрић 1981: 19). Овдје је примијењен тип комбиноване карактеризације, тј. директне и индиректне. Заим сам говори о себи, али о њему много сазнајемо и из односа других ликова према њему. Заим је у роману окарактерисан својим говором. Он је вјечити фалсификатор чија се прича своди на бројне жене и његова успјешна освајања истих. Он готово ритуално понавља своје лажи, па је у питању представљање лика путем уобичајене радње. Сања Мацура нас подсјећа да је „могуће разликовати извршење неуобичајене радње, извршење уобичајене радње (њено

понављање), неизвршавање уобичајене радње, неизвршавање очекиване радње, те размишљање које претходи њеном чињењу или нечињењу“ (Мацура 2012: 103). О Заимовом приповиједању свједочи нам сљедеће: „Прича увек о истој ствари и толико је увеличава и умножава да би требало бар 150 година живота да један човек све то доживи“ (Андрић 1967: 4). Код Заима запажамо физичку трансформацију, па овај лик спада у динамичне ликове. „Он је блед, зеленкаст и црн у лицу, као да болује од жутице“ (Андрић 1981: 107). Мике Бал истиче да често постоји веза између стања у којем се лик налази и његовог просторног окружења (аналогија пејзажом) (2000: 105), што се може примијенити на лик Заима и разорно дјеловање затвора на његове затворенике. Расположење јунака често кореспондира са пејзажом око њих и јасно се види погубно дјеловање босанског пејзажа и у физичком и у психолошком смислу. „Али да, овде би и овчица божија постала рис, тигар. У Влашкој бар само злостављају жене, а овде их убијају. То им је све што знају. Заиста велика храброст и слава. То само овде може да се доживи. Само овде! Овде и ваздух трује човека и гони га у очајање и лудило“ (Андрић 1981: 219). Аналогија пејзажом очигледна је и у поглављу „Војска“, гдје пејзаж добија контуре женског тијела и рађа дивљачки нагон код војника. Поред тога, примјери аналогије пејзажом присутни су и у роману „Преломно време“. У одломку „Војска“ уочљиво је да су војници одређени једном особином, тј. својом страшћу према пићу. „За пиће су радили и живели и гинули, о њему су мислили, сањали и говорили, њиме се хранили и њим дисали; са пићем су марширали и биваковали, одлазили и враћали се, разговарали и ћутали, певали и плакали, у њему им је била псовка и молитва, нежност и огорчење“ (Андрић 1981: 25).

Заим помало подсећа на лик Реуфа из романа „Омер-паша Латас“. Будући да Реуф означава мушкарца који не може да изађе на крај са женама, није тешко запазити карактеризацију именом. Као и Заим, Реуф сваки разговор скреће на тему о женама: „Сваки и најобичнији разговор он је често настојао да скрене на ту тему, и говорећи о њој налазио увек смелу шалу и неку сочну „мушку“ реч. А кад би мало попио, то су биле скарадне досетке и еротичне анегдоте, или неке нејасне исповести које треба да пруже доказ његовог сталног интереса за женски пол и његове мушкости коју му је, у ствари, природа потпуно ускратила“ (Андрић 1981: 269).

И у роману „Преломно време“ имамо још два лика који посједују везу између физичког изгледа и карактерних особина. Наиме, ради се о Шабану Шебилу-Једноруком и Сулфикар Софти-

Дебелом. Опис Шабана Шебила итекако подсјећа на опис Заима: „Чалма му је била пожутела, око му је било жуто, жута брада, жути зуби. Сигурно је патио од неке жуте болести. И она се сигурно звала жутица. И цела му је кожа била жута као неки стари пергамент по коме су биле исписане тајне“ (Дончев 1988: 43). Писац Сулфикар Софту описује на сљедећи начин: „Он је био дебео као да је био сав набијен од неких лопти. Некоме је пало на ум да наниже лопте и направи човека. Једна лопта – глава. Две мале црне лоптице – очи. Једна црвена лоптица – носић. Тачно до главе, без врата, велика лопта – трбух, који је прогутао груди и леђа. Прсти као ђердан од лоптица, по једна за сваки зглоб. Превртљивац, лицемер, крволук“ (Дончев 1988: 45). Запажамо да су ови ликови представљени индиректно, тј. описом спољашњег изгледа. Поступак којим се служи Антон Дончев неодољиво подсјећа на поступак Иве Андрића. Оба писца кроз физички изглед јунака снажно представљају њихове карактерне особине.

Као што смо већ рекли, један од принципа у обликовању ликова јесте и трансформација. Трансформација се запажа у грађењу многих ликова из ових романа. За почетак ћемо се осврнути на грађење Карађозовог и Омеровог лика. Карађоз се од дјетета које је обећавало претворио у преступника, а Омер се одрекао породице, имена и религије. Обје личности карактерише потрага за идентитетом. Карађоз је лик који живи под маском и који зна савршено да манипулише тим идентитетом: „То лице могло је да стеже и растеже, мења и преображава, од израза крајњег гнушања и страшне патње до дубоког разумевања и искреног саучешћа“ (Андрић 1981: 20). Готову идентичну способност уочавамо и код Омера: „Код тих речи, изговорених неочекивано танким гласом, сераскерово лице нагло се измени. Најпре се згрчи у ружну гримасу, па се онда нагло опусти, доби неки загонетан, обећењачки израз, и разли се у монголску маску у којој од његових крупних очију није остало ништа до две црне косе пруге. Све је то трајало само део секунде. Као варљив блесак расплинула се и та маска, а испод ње се опет указало право Омер-пашино лице, мирно и правилно, са убилачки повијеним и састављеним обрвама изнад огромних осенчених очију, из којих је на махове избијала нека хладна, брза ватра и гранитнозеленим сјајем преливала образе, браду и бркове“ (Андрић 1981: 24). Осим тога, само име Карађоз алудира на глумачку манипулацију и он посједује вјештину претварања. У овом случају имамо епинимију, тј. мотивацију надимка карактером особе. У питању је аналогија именом која доприноси карактеризацији лика. Карађоз је личност из турског позоришта сјенки. Сам положај управ-

ника већ је покушај успостављања идентитета. Међутим, Карађоза затвореници доживљавају својим и јасно је да ни у овом случају идентитет није успостављен. Могуће су само маске, привид идентитета, а то је далеко од реалности. Он до краја остаје негдје између душе преступника закона и маске чувара закона. Омерова потрага за идентитетом најбоље се види у поглављу „Аудијенција“ када Латас одбацује фес и крсти се на православан начин. Слободан В. Владушић истиче да је Омер лик без идентитета те да „не трпи притисак идентитета, већ се њима служи као маскама, од потребе до потребе“ (2012: 57).

Потрага за идентитетом и сопством карактерише и лик Ћамила, што се види у његовој идентификацији са Џем султаном. Није тешко уочити аналогije у карактерима Ћамила и Џем султана: поријекло, мијешана крв, вишеструка даровитост и неприлагођеност. Ћамила бисмо могли посматрати и као лик синоним са фра Петром. Обојица су неправедно смјештени у затвор и обојицу карактерише љубав према књизи. Међутим, они би се могли окарактерисати и као антиподи: „циклотимичност Петрова, што подразумева отвореност, спокојност, емоционалну стабилност, реалност у животу, супротстављена је схизотимији Ћамиловој која подразумева уздржаност, ћутљивост, бојажљивост, неуротичарску емоционалност, незрелост“ (Џацић 1973: 371). Петар Џацић истиче богату типологију Андрићевих карактера која је одређена биофизичким склопом ликова. Ћамилов изглед, дат из Петрове перспективе, говори нам о вези физичког изгледа са унутрашњим промјенама и својствима. „Лице тог човека било је ново изненађење. Лице младића, меко, мало подбуло, бело и бледо оним собним бледилом, друкчије од свега што се овде могло очекивати обрасло у риђу, пахуљасту браду од десетак дана и оборене, нешто светлије бркове. Исицали су се велики, болеснички и попут убоја тамни колутути, из којих су, сјајне од влаге и ватре, гледале модре очи“ (Андрић 1981: 46). Џацић указује да „собно бледило указује на кабинетску формацију Ћамилову, и на његово интровертно друговање са књигама. Колутови попут убоја тамни – на његову детерминисаност човека који се повукао после „примљеног ударца“. Његове закржљале секундарне одлике, на његову фиксираност на мајку. Влага и ватра у његовим модрим очима откривају нам његову шизофрену страст идентификације“ (Џацић 1973: 370). У изградњи овог лика писац се послужио принципом трансформације. Трансформација је физичке природе и најављивала је долазећи тренутак када ће из Ћамила проговорити друга личност. О томе свједоче сљедеће реченице: „Младић је био приметно смршао, као исцеђен. Тамни колутови око очију јачи, а

лице ситније, са неким танким и лепршавим осмехом који као да га обасјава однекуд споља и даје му израз лаке збуњености. Одело на њему мало згужвано, брада већа и запуштена, а сав човек још више и на неки нов начин уздржан и бојажљив“ (Андрић, 1981: 74). Иста ова потрага за идентитетом карактерише и Абдулаха, некадашњег Слава у роману „Преломно време“. „Венецијанац је уједно лик у роману са највише имена – Венецијанац, Млечанин, Абдулах, Слав – чиме се, још једном, указује на проблем његовог идентитета, који, иако преображен у нову вјеру, још увијек није формиран и то се поготово односи на његов етички суд. Иза њега, како каже, нема трага, „траг је био пресечен“, али, у додиру са родопским Бугарима, са њиховим црквама и њиховим молитвама, и у судару са турским нечовјечним злочинима, Абдулах ће поново постати Слав“ (Шмуља, Дакић 2016: 83). Дакле, Венецијанац доживљава трансформацију. Док је у самом почетку све посматрао турским очима, на крају романа Венецијанац доживљава промјену и већ стаје на страну бугарског народа, тј. доживљава преображај. Будући да је његов лик одређен једном особином, запажамо статичку карактеризацију. Наиме, Венецијанца карактерише стална жеља да преживи: „А Абдулах није имао ни прошлости ни будућности. Абдулах није имао ни циља. Или, имао је само један циљ – да остане жив“ (Дончев 1988: 44).

Осман, Карас и Костаке су ликови који су такође обиљежени принципом трансформације. Осман помјера памећу због сусрета са лијепом дјевојком и неуспјешним трагањем за њом, Костаке због љепоте убија недостижну дјевојку и себе, а Карас не успјева да утоли своју мучну жудњу за Саидом и последице тога пада у очајање. Запажамо да су ови ликови доживјели трансформацију психолошке природе која их води до кобног исхода. Принцип трансформације запажамо и у лику Саиде, која се од лијепе пијанисткиње претвара у несрећну алкохоличарку. „Већ после прве године брака, Саида ханума је почела нагло да се мења. Те промене, које су испрва могли да примете само они који су живели у њеној близини, биле су неочекиване и несхватљиве“ (Андрић 1981: 118).

У овим романима готово сви ликови робују некој страсти, дакле окарактерисани су неком особином. Ахметага је приказан као лик који сво богатство види у опијености јелом и пићем. Та чулна страст дала је специфичну боју и његовом говору, па је он лик окарактерисан и говором. Судове о другим људима изражавао је чулима: „Губи се, бљутав си ми и горака“ (Андрић 1981: 101). „Ахметагина специфична врста сензуалности само је једна форма чисто материјалне перцепције

света која обједињава целу Омерпашину разнолику пратњу“ (Пантић 2009: 330). Он посједује вјештину претварања која нас подсећа на Карађоза: „Кавеџибаша је могао, кад треба, не само да удесетостручи своје снаге него и да мења своје особине и способности. Он такорећи није ни имао својих личних и устаљених навика и особина: оне су се појављивале и мењале према сераскеровим потребама и ћудима, и Ахметага је, већ према потреби, могао да буде или да изгледа тврдица и дарезљив, и речит и нем; час љубазан и предусретљив, час оштар и груб и сурово бездушан, час неук и туп, час оштроуман и добро обавештен о свакој ствари, па и о таквој о којој дотада није никад ни чуо, само ако је то служба тражила“ (Андрић 1981: 98). У истом роману Хајрудин-паша окарактерисан је једном особином, тј. страшћу да суди. „То је рођено да заповеда и суди. Само тако уме да живи, једино тако и може да постоји, снагом воље и способношћу да је наметне другима“ (Андрић 1981: 110).

Идрис-ефендија и Јунус-ефендија такође робују својим страсти-ма. С обзиром на то да су обиљежени једном особином током цијелог романа, ови ликови спадају у статичке ликове. Код Идрис-ефендије, који је Ахметагин антипод, запажамо сталан, готово неурачунљив, страх од глади и сиромаштва. Он сваку нормалну активност сматра расипањем. „Тај на први поглед нормалан и трезвен чиновник био је душевно болестан, поремећен и оптерећен човек; укорак га је пратила тешка манија, страх од глади и сиромаштва, и нездрава похлепа коју сва блага и имања овог света не би могла зајазити. И тај страх, који је био потпуно неоснован, јер је Идрис-ефендија добро плаћен чиновник, ожењен богатом наследницом, односио се на све помало, али нарочито – на јело и одећу и предмете свакодневне употребе“ (Андрић 1981: 212). Јусуф-ефендија робује жељи да оштроумљем надмудри све око себе што му је положај судије дозвољавао. Овај лик, колико год да је у послу био вјешт, у личном и породичном животу био је шепртља. Аналогију запажамо и у лику Ђулфије из романа „Преломно време“. „Сама пружи руку и поче да гура један за другим ситне колаче у своја румена устанца“ (Дончев 1988: 62). Наиме, овај лик је одређен једном страшћу, тј. неодрљивом потребом за јелом.

У роману „Проклета авлија“ Хаим нам се открива као личност која не може да се одупре својој потреби за причањем. „И видело се да говори више због себе, што не може друкчије, него због оног што говори и оних којима говори“ (Андрић 1981: 34). Као лик синоним могли бисмо навести Саћир Софру из романа „Омер-паша Латас“. И овај Андрићев јунак обиљежен је једном особином, тј. необјашњивом

страшћу за причањем. „По дућанима и баштама ишао је Мула Саћир Софра, седео са угледнијим грађанима, испијао кафе, објашњавао им дубоким гласом и свечаним пророчким тоном догађаје и знамења садашњих и минулих времена, и наговештавао понешто од будућности. Он, право говорећи, није никад ништа друго ни радио“ (Андрић 1981: 60). Готово је немогуће не примијетити да Хаим посједује способност уживљавања у ликове о којима говори, он постаје око које све види, а такву особину увиђамо и код Саћир Софре. Могли бисмо рећи да и Хаимова физичка и психолошка трансформација кореспондира са окружењем у којем се налази. „Хаим је био још мршавији, увек једнако необријан, са црвеним и сузним очима, као да је дуго седео крај неког димљивог огњишта“ (Андрић 1981: 116). Трансформација психолошке природе изражена је кроз његову сумњичавост и неповјерљивост према свима око себе.

Фра Петра можемо посматрати као прототип митског казивача који нам преноси мудрост старине. Однос према предањима је принцип поетике Иве Андрића. Овог лика, који је у дјело уведен индиректном карактеризацијом, одликују способност слушања и добродушност. Будући да помно слуша исповијести осталих ликова, можемо рећи да он обједињује све приче. „Између ликова Андрићевог романа постоје разне скривене паралеле, често обојене контрастима као што су Карађозово инсистирање на признању, такође некој врсти исповести, у односу на фра Петрову спремност да саслуша и спонтаност са којом му се други обраћају“ (Јерков 1999: 213). Фра Петра бисмо могли упоредити са попом Алигорком из романа „Преломно време“. Наиме, оба лика одликују се истом особином, тј. способношћу слушања људи којима су окружени.

У галерији ових ликова не можемо заобићи Мусхин-ефендију. Овом лику смо посветили посебну пажњу у једном ранијем раду (Хербез 2012: 104). Запажамо да „лик познатији као Ефет-ефендија или господин Да-да припада групи ликова који су обрађени још у старогрчким комедијама“ (Хербез 2012:104). Мит о Деметри и њеној кћерки Кори указује нам на спасилачку улогу смијеха. Обреди везани за смијех били су дио људске историје и неки су се сачували и до данас. Мусхинов посао је био да потврђује и ласка људима у својој околини, обрћући сва лоша догађања у правцу смијеха и оптимизма. Дакле, овај лик понавља одређењу радњу, те запажамо принцип понављања. „Он је доследно и одлучно свакој и најмањој појави давао најповољније могуће тумачење. И радио је то – мора се признати – са великом истрајношћу и вештином, са неком врстом наивне и задивљујуће безоч-

ности. С временом, сав се био претворио у оличени оптимизам, у бучни или дискретни аплауз који неопходно иде иза сваког мишљења које се појави пред њим“ (Андрић 1981: 231). Постоји прича да је на султановом двору постојао нарочит службеник чија је дужност била да стално иде за султаном и потврђује његове ријечи. Ту источњачку легенду Андрић је транспоновео у причу о Мусхин-ефендији. Запажамо карактеризацију именом Ефет-ефендије, гдје писац претвара „свесно функцију звања и у функцију надимка“ (Цалић 1982: 198). Наиме, ријеч евет је у рјечнику турцизама на крају романа објашњена као неко ко све потврђује. Име Мусхин такође ствара везу између карактера и значења имена. Ово име значи добротинитељ и тако се успоставља веза између Мусхиновог задатка и његових особина. Писац нас упознаје са физичким изгледом лика путем спољашње карактеризације, као што нам и објашњава однос осталих ликова према њему: „Сви су били начисто о том шта значи Мусхин као човек и шта вреди његово занимање, али сви су га примали таквог какав је. Неки су чак били склони да га сматрају потребним, готово неопходним у овом Конаку у којем се толики међу собом сукобљавају, вређају и оговарају“ (Андрић 1981: 232). Мусхин-ефендија је језички окарактерисан, а посебан дио његовог сиромашног говора чини смијех који га прати. „Његов смех је у њему, узидан, као нека справа чегрталка, и кад год хоће да појача свој оптимистички говор – а то је после сваке пете или шесте речи – он покрене тај механизам. Тада из њега нешто прво зашкрипи, затим сипљиво зашишти, па загрохоће, и наоколо се разлегне његов карактеристични смех“ (Андрић 1981: 232). У грађењу овог лика писац је користио трансформацију, дакле он спада у динамичке ликове. Наиме, Мусхин од комичне постаје трагикомична фигура: „На први поглед није се много променио. Угојио се, али је још покретљив. Његов оптимизам је увек исти, а изражава се још чешће, живље и гласније него икад, али је Мусхин у суштини својој прозукнуо и убуђавио, постао слеп и неосетљив за стварност око себе, улудо аутоматичан. Некад смешна, он је сада био и жалосна појава“ (Андрић 1981: 233).

3. Закључна разматрања

С обзиром на то да још увијек није утврђена универзална теорија ликова, није тешко закључити да приступање анализи ликова није лак задатак. Неријетко се дешава да се приликом анализе текст опире уклапању у неке теоријске оквире. У овом раду осврнули смо се на више теорија ликова, а највише смо се ослањали модел теоретичарке Мике Бал. На основу анализираних грађе увидјели смо да су се

оба писца служила сљедећим принципима: понављањем, аналогijом, трансформацијом и односима са другим ликовима у дјелима. Писци су градили ликове директним и индиректним путем. Детаљном анализом запазили смо ликове синониме, ликове окарактерисане особинама, изгледом, говором или именом. На крају, не треба заборавити да ликови умногоме зависе од читаоца. Упркос томе што читалац понекад тога није ни свјестан, његова стварност и окружење из којег потиче неријетко утичу на сами текст.

На крају овог рада парафразираћемо Петра Џацића који запажа да је карактерна типологија одређена интеракцијом спољних и унутарњих фактора посебно уочљив слој у романима Иве Андрића. С правим правом можемо рећи да исто умијеће одликује и Антона Дончева. У овој раду смо, служећи се моделом који нам пружа наратологија, покушали то и да потврдимо.

ЛИТЕРАТУРА

- Абот 2009:** Абот, П. *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Андрић 1981:** Андрић, И. *Проклета авлија*. Сарајево: Свјетлост, 1981.
- Андрић 1981:** Андрић, И. *Омер-паша Латас*. Сарајево: Просвета, 1981.
- Бал 2000:** Бал, М. *Наратологија*. Београд: Народна књига, 2000.
- Владушић 2012:** Владушић, С. Ћамил и Омер-паша Латас – два типа хибридног идентитета код Андрића // *Иво Андрић у српској и европској књижевности*. Београд, 2012, 49 – 59.
- Дончев 1988:** Дончев, А. *Време преломно*. Београд: Експортпрес, 1988.
- Долежел 2008:** Долежел, Љ. *Хетерокосмика – фикција и могући светови*. Београд: Службени гласник, 2008.
- Јерков 1999:** Јерков, А. Неизрецива мисао о смрти и неизменљиво у Проклетој авлији. // *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд, 1999, 185.
- Мацура 2012:** Мацура, С. *Наративни лавиринт-Улазак*, Бања Лука: НУБ Републике Српске, 2012.
- Пантић 2009:** Пантић, М. Омер-паша Латас. // *Свеске Задужбине Иве Андрића*. Београд, 2009, бр. 26, стр. 330.
- Поповић 2007:** Поповић, Т. *Речник књижевних термина*. Београд: ЛОГОС АРТ, 2007.

- Хербез 2012:** Хербез, Д. Легендарни и митолошки слој у роману Омер-паша Латас Иве Андрића. // *Научни трудове на Пловдивския университет „Паусий Хилендарски“*. Т. 50, кн. 1, сб. Б, 2012 – Филологија, 96 – 108.
- Цалић 1982:** Цалић, В. Порекло идеје о Евет-ефендији и њена уметничка транспозиција у роману Омер-паша Латас. // *Свеске задужбине Иве Андрића*, Београд, 1982, 176.
- Цацић 1973:** Цацић, П. *Критике и огледи*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- Шмуља, Дакић 2016:** Шмуља, С., Дакић, Г. Преломно време Антона Дончева у контексту српске књижевности. // *Philologia mediana*. Ниш, 2016, 8, 1 – 16.

СЕМИОТИЧКА ВРЕДНОСТ ЉУДСКИХ НАДИМАКА У РОМАНУ *СЕМОЉ ЉУДИ* МИРА ВУКСАНОВИЋА¹

Јелена Павловић
Универзитет у Крагујевцу

SEMIOTIC VALUE OF HUMAN NICKNAMES IN THE NOVEL *SEMOLJ LJUDI* BY MIRO VUKSANOVIĆ

Jelena Pavlović
University of Kragujevac

The aim of this paper is to study the most prominent characteristics of people's nicknames as semiotic signs in the novel "Semolj ljudi" by Miro Vukasinović. Prototypically, a nickname represents the evaluation of the people given by a traditional community. We can note down four levels of meaning in the novel: (a) meaning in the isolated world of Semolj mountain; (b) meaning in territory beyond Semolj; (c) universal meaning; (d) meta-poetic meaning. In some cases the signifier is negated, and the linguistic sign is reduced to its form, which is represented on the phonetic/phonological or the morphological level. Each nickname is an open text susceptible to reinterpretations.

Key words: nickname, semiotics, literary onomastics, *Semolj ljudi*

1. Увод

1.1. Циљ рада

Циљ рада је проучавање најважнијих семиотичких аспеката људских надимака у роману *Семољ људи* Мира Вуксановића. Роман је део *Семољ трилогије*, коју чине и романи *Семољ гора* („азбучни роман у 878 прича о ријечима“, 2000, 2001) и *Семољ земља* („азбучни роман о 909 планинских назива“, 2005, 2006). Роман носи поднаслов „азбучни роман у 919 прича о надимцима“ и први пут је објављен

¹ Рад је рађен у оквиру пројекта *Динамика структура савременог српског језика*, ОИ 178014, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2008. Ми ћемо се користити издањем из 2011, објављеним у оквиру едиције *Одабрани романи Мира Вуксановића*.

1.2. Досадашња проучавања књижевног опуса Мира Вуксановића

Књижевни опус Мира Вуксановића био је предмет бројних осврта и истраживања, како са књижевног, тако и са лингвистичког аспекта. Библиографија од 240 радова посвећених аутору налази се на крају књиге *Семољ људи* (Вуксановић 2011: 594 – 621). Поред тога, у књизи се налазе и изводи из литературе (Одломци 2011: 521 – 585). Издвајају се и радови са Округлог стола „Књижевно дело Мира Вуксановића“, одржаног у Билећи (Босна и Херцеговина) 18. септембра 2015. године. Реферати са округлог стола штампани су у току 2016. године у две књиге (в. Зборник 2016, Копривица 2016). Друга књига Драгана Копривице посвећена је роману *Семољ људи* и носи назив *Семољски рефрени: О роману „Семољ људи“*.

1.3. Поетика Мира Вуксановића

О значају романа *Семољ трилогије* за српску књижевност и културу сведоче речи Милке Ивић, изречене поводом романа *Семољ гора*: „[д]окумент за културну историју, и ризница за науку, и бисер у књижевном стварању“ (Одломци 2011: 522). Поетички поступак Мира Вуксановића Михајло Пантић зове „*дуплим дном*“ – први слој приповедања је „митски, атемпоралан, вечан“, док други слој носи „цео низ асоцијација и алузија на нашу непосредну стварност“ (Одломци 2011: 532 – 533). Ново Вуковић истиче да се у роману *Семољ гора*, што се преноси и на друге романе трилогије, налазе „два неименована саговорника, један који је остао у завичају и други који је отишао у свијет“ (Одломци 2011: 521). Модел *романа-речника* и фрагментисаност приповедања, по речима Жељка Сладојевића, ослања се на „домишљање и склапање дијалошки конципираног мозаика микронаративних модела“ (Одломци 2011: 528).

Проучаваоци дела Мира Вуксановића највише скрећу пажњу на његов језик. Јован Делић као две најважније одлике језика аутора издваја: „враћање у живот заборављене лексике“ и „испитивање моћи синтаксе“ (Делић 2016: 29). У центру Вуксановићеве поетске филологије, како истиче Предраг Пипер, налазе се његови ставови о језику (Пипер 2016: 93).

1.4. Роман *Семољ људи*

Књига *Семољ људи*, за разлику од прве две књиге трилогије написане на ијекавском изговору, написана је екавским наречјем (Одломци 2016: 539). Предмет књиге су надимци који „означавају неке од наглашенијих, увеличаних или деформисаних особина које одређују суштину карактера описаних личности“ (Марко Недић, Одломци 2011: 540).

Као и остала три романа трилогије, и роман *Семољ људи* одиграва се на: „духовном, менталитетском, географском простору, *Семољ горе*, локалитету који се [...] само у полазним основама подударна са стварним крајем у Црној Гори“ (Копривица 2016: 6). У роману се издвајају три слоја: (а) први, површински слој трагања за значењима надимака; (б) други слој опсервација о догађајима у спољном свету и о историјским догађајима; (в) трећи слој посвећен самом књижевном стварању (Копривица 2016: 8 – 15).

Драган Копривица разликује три функције надимака у роману: (а) Надимци са позитивном конотацијом добијени из милоште (има их најмање); (б) Надимци који служе да окарактеришу неку особу; (в) Надимци са негативном конотацијом, којима се, с моралне позиције традиционалне заједнице, осуђују њени припадници (Копривица 2016: 8 – 11).

1.5. Наша досадашња проучавања опуса Мира Вуксановића

Наша досадашња проучавања дела Мира Вуксановића везана су за роман *Семољ земља* и за испитивање процеса именовања и семиотичке вредности микротопонима. Ова истраживања објављена су у три рада: (а) *Вишезначност микротопонима у роману Семољ земља Мира Вуксановића* (Павловић 2014); (б) *Кретање кроз поетску планину Мира Вуксановића (Језичка структура романа Семољ земља Мира Вуксановића)* (Павловић 2016а); (в) *Проучавање процеса именовања у роману Семољ земља Мира Вуксановића* (Павловић 2016б).

2. Теоријско-методолошке основе рада

2.1. Однос имена и надимака

Антропоними служе за именовање и они су семантички празни (Гортан Премк 2004: 21 – 22). С друге стране, имена осликавају менталну слику света народа који их даје (Шимуновић 2009: 21). Ми у раду прихватимо теорију именовања Саула Крипкеа, који имена схва-

та као круте означитеље који имају фиксирану референцу у свим могућим световима (Водановић 2006: 227 – 228, Крипке 2001).

Надимци имају афективно значење, које је на њих пренесено преко мотивне речи и творбених форманата. Даје их заједница и служе да идентификују особу по неким карактеристикама. Док је име обавезно, надимак настаје као део спонтаног живота заједнице. Надимци представљају најкреативнији, најинвентивнији део антропонимијског система, али су истовремено и његов најнестабилнији део подложен честим променама (Шимуновић 2009: 191 – 193).

Надимци имају неколико функција, између осталих: улогу диференцијације и квалификације чланова заједнице, улогу инструмента друштвене солидарности, улогу инструмента друштвене контроле, улогу одржавања идентитета у оквиру групе итд. (Холанд 1990: 255 – 269).

2.2. Улога личног имена у књижевности

Основни задатак *ономастичке стилистике* јесте проучавање личног имена као стилема (Кирфел 2006: 496). Антропоними као стилеми одржавају како стил самога писца, тако и индивидуална обележја књижевних јунака (Пецо 1995: 121). Борис Успенски истиче да различито именовање, како у свакодневном говору, тако и у књижевности открива став именоватеља према ономе ко је именован. Различите варијанте имена исте личности служе као средства промене перспективе (Успенски 1979: 32 – 48).

Кроз различито именовање сваки појединац за заједницу постаје *отворено дело*: „suštastveno otvoreno za virtuelno beskrajn niz mogućih čitanja, od kojih svako oživljava djelo po ličnoj perspektivi, ličnom ukusu, ličnom izvođenju“ (Еко 1965: 57, курзив у оригиналу).

2.3. Надимци у роману *Семољ људи* – радна дефиниција

Као и роман *Семољ земља* (Зборник 2016: 257 – 290) и роман *Семољ људи* посматрамо као затворен свет у коме, слично руској икони (Успенски 1979: 279 – 371), долази до преплитања различитих временских и просторних перспектива. Преплићу се унутрашњи и спољашњи свет, реално и митско, прошлост и садашњост.

Полазимо од схватања да је име немотивисана ознака са референцијалним значењем. За разлику од њега, надимак је мотивисан:

Док се име према својој прототипичној функцији везује за референцијалност, надимци су нужно мотивисани и одражавају одређену интенцију именоватеља према ономе који је именован. Надимци су одраз у огледалу њиховог носитеља, откривају начин на који је неко перципиран у друштву. Надимак је отворено дело пријемчиво за нове реинтерпретације.

Драган Копривица скреће пажњу на метапоетичко одређење имена и надимака које даје Миро Вуксановић у одредници *Превукуша* (Копривица 2016: 8):

- Мислиш да је и она Превијојла?
- Име јој каже. Одаје је.
- Није име но надимак.
- *Имена су случајна, а надимци нису.*

(Вуксановић 2011: 396, *Превукуша*, исти цитат и у Копривица 2016: 8).

3. Анализа

3.1. Прототипична одредница

Најбројнија група људских надимака у делу су она са негативном конотацијом: „Надимак је тако најчешће вид моралне казне друштвене средине, мјера предострожности, жиг, који се носи доживотно као знак распознавања, пријекно потребан у свим патријархалним срединама“ (Копривица 2016: 10). Именоватељ у роману је традиционална заједница. Надимак у својој прототипичној форми представља оцену заједнице о својим члановима. Примери (1а) и (1б) то илуструју:

(1а) Аџаип (25²) (негативна оцена жене):

Не би јој чељаде љешник из руке. Он ње би стрекнула чета војника. Нема шијоње који пред њом не устукне када је изнебуха сретне. Сваки јој се с пута уклони и покрије се ушима. (...) И камен огријеши кад на њега стане. Божји Аџаип.

(1б) Аџгиљ (25):

² Број поред назива одреднице означава страницу у књизи. Библиографски подаци о извору дати су на крају рада.

А да ли је доиста некеме нужно опричавати Ацгиља ако је барем једном овакво име прочитао или наглас изговорио и зар није свакоме јасно **да се под Ацгиљом крије мало, сметено и неуредно чељаде?**

Цак би на главу требало, од срамоте, свакоме ко је с Ацгиљом у најближем роду, ко је од њега дошао, ко се по њему казује.

Негативно именовање често је мотивисано физичком слабошћу, која носи изразито негативне конотације у традиционалној заједници. Негативно именовање може да се пренесе са онога који га носи на цели род, или, чак, на особу која је у контакту са оним који носи негативни надимак (чак и на онога ко је само погледа). Такав трансфер значења налазимо у одредници *Ацгиљ*: *онај ко носи надимак* → *онај ко је с њим у роду* → *његови потомци* → *писац који говори о њему*. На тај начин се табу надимка преноси и на сам чин писања о њему. У одредници *Ацаип* негативно значење се преноси на камен по коме носи-лац надимка хода.

У примеру (1в) негативан став колектива проговара кроз говор мајке. Мајка, као представник старије генерације, изражава негативан став према жени као еротској жељи мушкарца. Ако применимо теорију отвореног дела Умберта Ека, надимак *Баксузница* отвара читање жене као сирене из грчке митологије, која песмом заводи мушкарце и одводи их у смрт:

(1в) Баксузница (28 – 29) (негативна оцена жене коју изговара мајка):

Сачекај да ти нешто рекнем... Кад идеш низ сировачку валу, редовно иди с ону страну воде, рудијем главицама, испод ластава (...) Немој, случајно, преко моста, немој обртати главу габелским луговима. Ако тудије насочиш, заскочиће те гука од жене што се поваздан снује око пута (...) Никога нема кога је пресрела да није отишао од урока, да му није злу сутуку потурила. Ако мислиш да у школу стигнеш и да ти све иде наопслу – размини на сваки начин Баксузницу.

Одредница (1г) писана је екавски, из перспективе писца, који прихвата став традиционалне заједнице. Истиче се негативан став према женама, а као мана се истиче говорљивост, псовање, слобода са речима. Долази до метафоричког трансфера значења, речи се изједначавају са балама, а карактерна мана се преноси на физички ниво, што је и мотивација за настанак надимка. По принципу отвореног дела, евоцира се библијски текст и жена се изједначава са змијом:

(1г) Балуса (29)

Сикне јој свака с језика као да су змије под непцима. (...) Свака редња је псовање, по адету какав се није примао у планинама и господским кућама. Кад сукне, без узмака, нешто јој се отвори (...), као у сваком вражијем послу, па јој лине бала преко уста (...). **По балама су јој рекли да је Балуса, а она свакога поганим речима погађала. Светила се што је кажњена и викала је да није Балуса, да су јој придигли ману, хеј и хај.**

3.2. Проблематизовање става заједнице

Став заједнице проблематизује се у мањем броју примера. Таква је одредница *Алезина*, у којој се запажа дисхармонија између пишчевог става и става традиционалне заједнице. Носилац надимка одбија надимак дат од стране заједнице:

(2) Алезина (17):

Тако су ме прозвали чим сам проговорио и почео да трчим по точилима испод греде, као по равнини, зато што сам увек спреман да одем упреко, у међе, у скривалицу, да се затурим и не дођем на заказано место. (...) **Придижу, увеличавају, по обичају, јер друго и не чине откако су се испод црногорица населили. Нико с њима не уме у брукање, у грдњу, без тега на речима.**

3.3. Нивои значења у роману

Разликују се четири основна нивоа значења у роману:

- (а) Значење у затвореном, митском свету Семоља (примери у тачкама 3.1. и 3.2.);
- (б) Значење у реалном свету ван Семоља (Београд, Нови Сад итд.);
- (в) Универзално значење у процесу претварања целог света у Семољ кроз чин умирања;
- (г) Метапоетско значење у коме се цели свет претвара у писање, у књигу.

3.3.1. Спољашњи свет

У свету ван Семоља разликују се два типа значења:

- (а) Трајност значења – једна индивидуа може имати исти надимак и у свету Семоља и ван њега:

(3а) Алавук (14):

Око подне је ушао у мали бирцуз (...) **београдски** (...) Судове испразнио. Појео и попио. И руке олизао. Као прави **семољски Алавук** када га западне у месту где је тек дошао.

(3б) Аламуња (15):

Заборавио је да је све променио – и град, и одело, и наречје, и бркове, и ход, **али да је остао иста Аламуња као што је увек био.**

(б) Промена значења – једна индивидуа има два надимка, једно у Семољу, и једно ван њега:

(3в) Блек (50):

онамо Блечић,
у Београду
Блек.

Овде спадају и примери кад неко из Семоља даје негативан надимак некоме из спољашњег света. У одредници *Вакмајстор* Бошко Семољанин даје овај надимак својој снахи:

(3г) Вакмајстор (61 – 62):

И памти се да је Бошко Семољанин, свекар, пошто је дошао под управу своје незапослене снахе, код које се сместио после женине смрти, која његовог сина не слуша, прегазила га давно (...) памти се да је њу Бошко Семољанин (...) назвао Вакмајстор *при коме ће сваки швапски вакмајстор бити заборављен.*

3.3.2. Цели свет је Семољ

Као што је већ напоменуто, цело трокњиже прати технику коришћену приликом израде икона. Пример за ово је одредница *Бестрагница*. У њој је описана опклада двојице мађарских војника одговорних за стрељање Јевреја у Новом Саду. Ова одредница уводи Семољ ван Семоља, који је свет смрти и страдања:

(4а) Бестрагница (42 – 43):

Када су се враћали са злочиначких отвора, двојица, младих, дошли су код напуштене јаме, мале. (...) Кладили су се да ли би могла јеврејска девојчица, скривена у кући док су јој одводили родитеље и старијег брата,

који су завршили под ледом, да ли би девојчица могла проћи кроз јамицу у леду. Отишли су по њу, донели је, а опкладу је добио онај што је рекао да девојчица може проћи кроз рупицу, у воду, под лед.

Девојчицу је семољски песник, у својој елегији, у новосадском листу, назвао Бестрагница.

Асоцијативно/хронолошки ређа се низ одредница које сведоче о страдању жена у рату. Кроз сваки надимак се читава различит ниво страдања жене (*Бестрагница* – страдање недужне јеврејске девојчице; *Бечока* – страдање баке која чека ту девојчицу; *Бикача* – страдање девојке која ноћи проводи код непријатељских војника). Са перспективе жртве прелази се на перспективу целата у одредници *Билмез*, којом се затвара круг страдања и круг универзалног Семоља:

(46) Билмез (45):

Не знам да ли најпре да кажем какав је Билмез (...) да поновим како је Билмез добио друго име по турском називу за јуруке, за насилнике који се нису дали сносити (...) Како да опишем младог човека који је *напуњен злом*, како су о њему свуда говорили где је са својом јединицом доспео? Да ли, уместо тумачења именице на њему и описивања Билмеза, да кажем истину, да је Билмез онај хортијевски војник који је добио опкладу док су мерили отвор у дунавском леду (...).

3.3.3. Метапоетско значење

Након нестанка Семоља, имена остају као једино сећање. У одредници *Авизанка* срећемо трансфер позитивног значења од женске особе, преко надимка, на сам запис:

(5) Авизанка (7):

Жена: Авизанка је млада, авизана, а то каже да је вешта, окретна, смотрена, паметнија од својих врсница, да се не отима прича.

(...)

Реч: Зна се да без ње не би било овако ушишкано свако *писмено*.

То је стара реч за слово.

Запис: Није добро исту исше пута на кратком растојању изговарати, а још мање писати.

3.4. Свођење надимака на форму

У неким примерима надимци се своде само на форму, на означитељ, док се означено³ редукује. До редукције означитеља може доћи на различитим нивоима:

(а) Означитељ се потпуно брише, презентује се само форма:

(6а) Богобитина (51):

Бо
го
би
ти
на.

Одредница се раставља на слоге. Вертикална линеарна форма имитира форму планине. Секундарно се преко форме може учитати и значење (*Бо(г) би ти на*).

(б) Кроз игру речима форма се изједначава са садржајем:

(6б) Бокуљак (51):

Каљукоб.
Акљукоб.
Љакукоб.
Уљаккоб.
Куљакоб.
Окуљакб.

Све тако, али никако не може бити бокат, бокуљаст, округао, трбуљаст, и редом, као када је Бокуљак.

У завршном делу одреднице истиче се да је игра речима узалудна и да само првобитна форма одговара садржини.

3.4.1. Морфолошки ниво – однос означеног и означитеља

Код неких одредница, нагласак је на морфолошком нивоу, што може да се реализује кроз образовање парадигми, како на нивоу корена речи, тако и на нивоу творбених морфема:

³ О означеном и означитељу, в. Де Сосир 1996.

(а) Парадигма на нивоу корена:

(7а) Гајар (83 – 84):

Гајар, Гајца, Гајун, Гајко, Гајунак, Гајдурина, Гајкан, Гајдаш, Гајдарчина, Гајић, Гајица, Гајиша, Гајица, Гајанче, Гајкун, Гајарчина, Гајгерац, Гајдара, Гајдариле, Гајкација, Гајдарин, Гајокиле, Гавеша, Гада, Гавро, Гадиша, Гајокапа, Гагулица (...) И сваки пут тако свога Гаврила успављивала.

(б) Парадигма на нивоу морфема:

(7б) Бенгиљ (39):

- Знам тај тип речи.
- По чему?
- По завршетку, по наставку.
- Кажи две.
- Кипиљ (врх од оне женске ствари).
- И још.
- Фитиљ.
- Није потребна напомена.
- Тако и Бенгиљ.
- Како?
- Бенгав, шанатан, ћопав...
- Не дирамо физичке мане.
- Омакло ми се. Хтео сам рећи да је *бенг* добило *иљ* исто као кипиљ и фитиљ. Толико му је доста.

Одредница *бенгиљ* заснована је на принципима народне етимологије. То се још боље види у одредницама где се реч раставља на морфеме да би се дошло до њеног „суштинског“ значења:

(7в) Бороглавиле (51):

На почетку је *бор*. Или *Боро*. Потом је *глава*. После главе (...) дођу *виле*. *Бор* је зимзелен. *Боро* је висок (...) *Глава* каже да је реч добро смишљена. А *виле* су да све досад (овде) написано окренемо, на сунцу, да се суши, па да га после саденемо.

(7г) Бицмилет (47):

Назвао га је Бицмилет. Тако да је од милета, од другог народа, да је милетан, да се милетише (...) и да је биц (што вели: нешто без правог знака).

3.4.2. Фонетски/фонолошки ниво

Овај ниво илуструје одредница *Брљов* (53), у којој фонеме *љ/њ* уносе разлику у значењу између надимка *Брљов* и зоонима *Брњов*. Одредница почиње негацијом: Није Брњов. То је пас. Брњаст. Има брњицу, колац и вериге. У следећем кораку, изједначава се, преко метафоричког трансфера, човек са животињом: Брљов је. Брљив, не зна шта је шупље. Шлами док прича (...) Преврће корито. Глође оглодано. Тера децу када види да се око корита играју. Уједа. На крају саме одреднице, негира се почетна негација, и брише се дистинкција коју уносе две фонеме: Може Брњов (...) бити као Брљов. И обрнуто.

4. Закључак

У раду смо се осврнули на основне семиотичке одлике надимака у роману Мира Вуксановића *Семољ људи*. Због ограниченог простора, презентовали смо само најважније закључке истраживања. У роману се издвајају четири нивоа значења људских надимака: (а) прототипично значење у свету Семоља, које се најчешће манифестује кроз надимак као осуду традиционалног колектива; (б) значење надимака у спољашњем свету; (в) универзално значење надимака најчешће манифестовано кроз страдање; (г) свођење надимака само на реч, на текст. Код одређених примера, нагласак није на означеном, већ на означитељу, што се може манифестовати на фонетско/фонолошком и на морфолошком нивоу. Концепција романа, који је композиционо сличан руској икони, дозвољава да се истовремено ухвате и позитивни и негативни аспекти надимака, њихова форма и њихова садржина, свет Семоља, али и свет ван њега. Такође, следећи теорију отвореног дела Умберта Ека, надимци су отворени стално за нову интерпретацију, док остају непрестано везани за своје базично значење које добијају у затвореном митском свету Семоља.

ИЗВОР

Вуксановић 2011: Вуксановић, М. *Семољ људи. Азбучни роман у 919 прича о надимцима*. [Vuksanović, M. *Semolj ljudi. Azbučni roman u 919 priča o nadimcima*.] Београд: Београдска књига, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

- Водановић 2006:** Vodanović, V. Imenovanje. // *Folia onomastica croatica*. 2006, № 15, 217 – 240.
- Гортан Премк 2004:** Гортан Премк, Д. *Полисемија и организација лексичког система у српском језику*. [Gortan Premk, D. Polisemija i organizacija leksičkog sistema u srpskome jeziku.] Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- Делић 2016:** Делић, Ј. Точило испод Семолј горе. [Delić, J. Тоčilo ispod Semolj gore.] // *Књижевно дело Мира Вуксановића* I. Нови Сад: Академска књига, 2016, 25 – 36.
- Де Сосир 1996:** De Sosir, F. *Kurs opšte lingvistike*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1996.
- Еко 1965:** Еко, У. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.
- Зборник 2016:** *Књижевно дело Мира Вуксановића*. Зборник радова с Округлог стола Билећа, 18.IX.2015. I. [Književno delo Mira Vuksanovića. Zbornik radova s Okruglog stola Bileća, 18.IX.2015. I.] Нови Сад: Академска књига, 2016.
- Кирфел 2006:** Kirfel, S. Лична имена као лексичка особина у новијој српској прози на примеру романа *Уклета земља* Светислава Басаре. [Kirfel, S. Lična imena kao leksička osobina u novijoj srpskoj prozi na primeru romana *Ukleta zemlja* Svetislava Basare.] // *Научни састанак слависта у Вукове дане. Реч – морфолошки, синтаксички, семантички и формални аспекти у српском језику*. 2006, № 35/1, 495 – 508.
- Копривица 2016:** Копривица, Д. *Семолјски рефрени*. О роману „Семолј људи“. Округли сто о делу Мира Вуксановића Билећа, 18. IX 2015. II. [Koprivica, D. Semoljski refreni. O romanu „Semolj ljudi“. Okrugli sto o delu Mira Vuksanovića Bileća, 18.IX.2015. II.] Нови Сад: Академска књига, 2016.
- Крипке 2001:** Kripke, S. *Naming and Necessity*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 2011.
- Недић 2016:** Недић, М. Семолјска трилогија Мира Вуксановића. [Nedić, M. Semoljska trilogija Mira Vuksanovića.] // *Књижевно дело Мира Вуксановића*. I. Нови Сад: Академска књига, 2016, 125 – 151.
- Одломци 2011:** О романима *Семолј гора*, *Семолј земља* и *Семолј људи* (Одломци). [O romanima *Semolj gora*, *Semolj zemlja* i *Semolj ljudi* (Odlomci).] // М. Вуксановић, *Семолј људи*. Београд: Београдска књига, 2011, 519 – 585.

- Пецо 1995:** Пецо, А. Антропоним као стилем. [Peco, A. Antroponim kao stilem.] // *Научни састанак слависта у Вукове дане. Стилистички аспекти проучавања српског језика*. 1995, № 23/2, 117 – 125.
- Пипер 2016:** Пипер, П. О поетској филологији Мира Вуксановића. [Piper, P. O poetskoj filologiji Mira Vuksanovića.] // *Књижевно дело Мира Вуксановића*. I. Нови Сад: Академска књига, 2016, 79 – 105.
- Павловић 2014:** Павловић, Ј. Вишезначност микропонима у роману *Семољ земља* Мира Вуксановића. [Pavlović, J. Višeznačnost mikroponima u romanu *Semolj zemlja* Mira Vuksanovića.] // *Српски језик, књижевност, уметност. Зборник радова са VIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу* (25. – 26.X.2013). Књига I. Вишезначност у језику. Ур. Милош Ковачевић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2014, 147 – 159.
- Павловић 2016а:** Павловић, Ј. Кретање кроз поетску планину Мира Вуксановића (Језичка структура романа *Семољ земља* Мира Вуксановића). [Pavlović, J. Kretanje kroz poetsku planinu Mira Vuksanovića (Jezička struktura romana *Semolj zemlja* Mira Vuksanovića).] // *Књижевно дело Мира Вуксановића*. I. Нови Сад: Академска књига, 2016, 257 – 290.
- Павловић 2016б:** Павловић, Ј. Проучавање процеса именовања у роману *Семољ земља* Мира Вуксановића. [Pavlović, J. Proučavanje procesa imenovanja u romanu *Semolj zemlja* Mira Vuksanovića.] // *Годишњак за српски језик*. 2016. № XXVII/14, 183 – 194.
- Холанд 1990:** Holland, T. The Many Faces of Nicknames. // *Names*. 1990. № 38/4, 255 – 272.
- Успенски 1979:** Uspenski, B. *Poetika kompozicije, Semiotika ikone*. Beograd: Nolit, 1979.
- Шимуновић 2009:** Šimunović, P. *Uvod u hrvatsko imenoslovlje*, Zagreb: Golden Marketing – Tehnička knjiga, 2009.

JULIAN PRZYBOŚ I POLSKO-SŁOWIAŃSKIE ZWIĄZKI LITERACKIE

Agnieszka Kwiatkowska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

JULIAN PRZYBOŚ AND POLISH-SLAVONIC LITERARY TIES

Agnieszka Kwiatkowska
Adam Mickiewicz University in Poznan

Julian Przyboś is an outstanding 20th-century Polish poet. He made his debut in the interwar period. During that time, he became a member of the Cracow Avant-garde, collaborated with Tadeusz Peiper and Władysław Strzemiński. He followed the avant-garde program *City, Mass, Machine*; he praised human work; he was a nature enthusiast (born in a peasant family, he admired the dormant vitality of nature). He was held in high esteem after the Second World War. Although he didn't abide by the rules of socialist realism, he was held in respect by the communist authorities. Julian Przyboś's Slavic contacts call for a thorough examination. We know which poems he translated and into which languages his poetry was rendered. He most definitely chose those poems, which he wanted to translate himself. Did he have any control over the translation of a particular poem of his? He had voluminous correspondence with other poets and translators that remains scattered and kept in different archives awaiting to be analyzed. Perhaps this research will not only show the poet, but also the Polish-Slavonic literary ties in a new light.

Key words: Przyboś, awangarda, powidok, Polish-Slavonic literary ties

Julian Przyboś to wybitny polski poeta dwudziestego wieku. Debiutował w dwudziestoleciu międzywojennym. Związał się wówczas z ugrupowaniem Awangardy Krakowskiej, współpracował z Tadeuszem Peiperem i Władysławem Strzemińskim. Realizował awangardowy program skodyfikowany w słynnym manifeście Peipera „Miasto, Masa, Maszyna” – podziwiał urbanizację, pełen życia tłum przelewający się ulicami miasta, postęp technologiczny. Gloryfikował ludzką pracę – trud

tokarzy, bagażowych, sprzątaczek, rolników. Był wielkim miłośnikiem przyrody – urodzony w chłopskiej rodzinie cenił witalizm drzemiący w naturze. W latach 50. i 60. cieszył się wielkim uznaniem, a jego pozycja w świecie kultury była niezwykle wysoka. Był ceniony przez władze komunistyczne, choć nie uległ dyktatowi artystycznemu realizmu socjalistycznego. Jego opinie i recenzje w dużym stopniu kształtowały odbiór literatury. Chętnie podejmował rolę mentora, doradzającego młodszym poetom.

Wydarzenia drugiej wojny światowej, wyzwolenie, powojenna rzeczywistość, m. in. kształtowanie redakcji „Odrodzenia” – pisma kulturalno-literackiego, które wychodziło w pierwszych latach po wojnie, wywołały znaczący przełom w poglądach i zainteresowaniach Przybosia. Wielki zwolennik literatury zachodnioeuropejskiej, zwłaszcza francuskiej awangardy, zwrócił się ku dokonaniom literackim narodów słowiańskich, szukając w nich wspólnoty doświadczeń i jednorodności postaw wobec nowego kształtu Europy.

Wpływ na to miała nie tylko polityczna koniunktura – w komunistycznej Polsce zainteresowanie literaturą zachodnioeuropejską nie było dobrze widziane, ale Przyboś przecież nie podporządkował się tendencjom narzucanym przez system (pozostał zwolennikiem polskiej sztuki awangardowej – Malewicza, Strzemińskiego, Kobro; krytykował ograniczenia realizmu socjalistycznego).

Związki Przybosia ze słowiańszczyzną, z szeroko pojętą literaturą i kulturą narodów słowiańskich, mają różnorodny charakter. Są wyrazem lingwistycznych zainteresowań poety, który – wykształcony polonistycznie – porównywał poszczególne języki. Badał niemal organoleptycznie denotację słów, ich przystawalność do desygnatów, można powiedzieć, że szukał słów, które można postrzegać jako ikony a nie symbole (odwołując się do typologii Peirce’a), które poprzez swój kształt graficzny czy dźwiękowy przypominają to, do czego się odnoszą.

Taki lingwistyczny charakter mają m. in. *Wiersze i obrazki* – tom poezji Przybosia ilustrowany przez jego córeczkę Utę, wówczas kilkuletnią. Poeta, zafascynowany sztuką słowotwórczą i językiem dziecka wydobyl z niego te formy, które mają poetycką wartość. Pisał:

Wiersze zrodziły się ze zwyczajnych radości ojcowskich i z niezwyczajnego, uważnego słuchania jej języka: od niemowlęcego gaworzenia do zadanych sobie dla zabawy lekcji – niemalże lingwistycznych... Przerabialiśmy je wesoło w parku, nazywając we właściwych językach rośliny i zwierzęta. Naturalnie te przygodne lekcje

zdarzały się później, kiedy Uta poszła do szkoły i zaczęła się uczyć francuskiego i rosyjskiego, a na wakacjach posłyszała wokół siebie mówiony bułgarski.

(Przyboś i Przyboś 1970: 5)

Poetyckie oddźwięki ćwiczeń lingwistycznych można odnaleźć w wierszu *Lekcja* (Przyboś i Przyboś 1970: 48), gdzie ojciec i córka szukają najbardziej odpowiedniej nazwy dla wiewiórki. Okazuje się, że „najskoczniej” brzmi jej bułgarska nazwa „káterica”.

Bułgarskie słowo zbudowane z czterech otwartych sylab, obdarzone akcentem inicjalnym, łatwo można odczytać tak, aby poprzez swoją rytmiczność kojarzyło się z serią wiewiórczych skoków. Przyboś i Uta zapewne zetknęli się z nim podczas wakacji w Sozopolu, gdzie przebywali całą rodziną na przełomie lipca i sierpnia 1967 roku (Duk 1976: 530). Wcześniej wyliczone w wierszu nazwy – francuska, łacińska i angielska – ze względu na nietypowe dla polskiego ucha układy samogłosek kojarzą się raczej z przeciskaniem, przemykaniem, przywołują na myśl zwinność (a nie skoczność) wiewiórki.

Wiersze i teksty publicystyczne Przybosia często są inkrustowane obcojęzycznymi zwrotami zasłyszczanymi podczas różnorodnych wypraw. Poeta wybiera słowa, które zdają się jak najszczelniej przylegać do rzeczywistości.

Po pobycie w Jugosławii (w marcu 1965 roku) w wierszu *Motyl* Przyboś przywołał na przykład serbską nazwę niewysokich, żółtych lub fioletowych kwiatów „šeboj-vihojle” – brzmienie tych słów kojarzyło mu się z szumem delikatnego wiatru, jaki towarzyszył całej wyprawie. Polska nazwa „lak pachnący” (łac. *Cheiranthus cheiri*) w ogóle nie pojawia się w wierszu, nie wiemy nawet czy poeta ją znał, nazywając charakterystyczną dla śródziemnomorskiego regionu roślinę zaczerpniętymi z lokalnego języka słowami, które zachwyciły go swoim brzmieniem. Pisał:

w bukietach kwiatów żółtych i fioletowych
o serbskiej nazwie (cicho poruszanej wiatrem)
„šeboj-vihojle”
długa jaszczurka wiła swoją zielen

Motyl z tomu *Kwiat nieznany*
(Przyboś 1994: 256)

Refleksja dotycząca brzmienia wyrazów, lingwistyczna i foniczna wrażliwość od dawna już towarzyszyła poecie. W 1960 roku w reportażu z

podróży do Jugosławii zachwycał się kołyszącą melodyjnością serbskiego zwrotu „kola za spavanje“ oznaczającego wagon sypialny. Jeszcze wcześniej, w 1946, po powrocie z oficjalnej wizyty w Czechosłowacji z filologiczną erudycją komentował tytuł książki Pawła Eisnera, *Kościół i twierdza (Chrám a tvrz) Kniha o češtiniě* (Praha 1946), popisując się historycznojęzykową wiedzą o sonantycznym r i jego pozostałościach w polszczyźnie. (Przyboś 1945: 1)

Słowiańskie zainteresowania Juliana Przybosia są widoczne także w doborze tekstów przez niego tłumaczonych. Po fali przekładów poezji francuskiej Jeana Arpa, Jeana Follaina, Julesa Supervielle'a, powojennych tłumaczeń Paula Eluarda, poezji Johanna Goethego i Reinera Marii Rilkego i fascynacji Włodzimierzem Majakowskim, Przyboś wziął na swój warsztat wybrane wiersze z poezji bułgarskiej, serbsko-chorwackiej czy słoweńskiej. Wybierał pojedyncze utwory nie tylko wybitnych, ale i zupełnie w Polsce nieznanymi poetów, w których coś go urzekło: wyjątkowa metafora, sposób postrzegania cielesności, odczucie przestrzeni. Można odnieść wrażenie, że sięgał po teksty podobne do własnych.

Preferencje Przybosia-tłumacza wyraźnie rysują się w przekładzie wiersza bułgarskiego poety Pyrwana Stefanowa *Architektura*. Przetłumaczony tekst Przyboś oddał do druku w lutym 1968 r. Utwór łączy w sobie tak bliski Przybosowi zachwyty gotycką architekturą z tonacją erotyku, a przedstawienie katedry staje się pretekstem do opisu i gloryfikacji kobiecego ciała. Kochanka wnosi światło do ciemnego wnętrza, rozświetla świat i sprawia, że oblubieniec patrzy tylko na nią:

Pod tymi sklepieniami z kamieni i mrozu
zwna na łańcuchach
ciężka zamiast kandelabrow ciemność.

Idziesz, niesiesz świat,
blask twojej twarzy gasi kandelabry.

P. Stefanow, *Architektura*. Przeł. J. Przyboś
(Przyboś 1994: 362)

Sklepienia z kamieni i mrozu z wiersza Stefanowa, przytłaczające człowieka niezmierną ciemnością nieuchronnie przywodzą na myśl „mury z odrąbanych skał” (z wiersza Przybosia *Notre Dame*), wobec których bohater liryczny doznaje poczucia własnej znikomości i wątpi: „Co znaczą ja żywy o krok od filarów”. Mroczną przestrzeń katedry przedstawioną w

wierszu Stefanowa ożywia jednak nadejście ukochanej. Jej kroki przydają życia schodom, wypełniają przestrzeń dźwiękiem, a jej uroda przewyższa piękno architektonicznych budowli. Podmiot liryczny powiada:

Wysoko,
nad światem
podkreślonym twoimi krokami
wznosi się tylko
architektura twojego ciała.

P. Stefanow, *Architektura*

Lekkie kroki nadchodzącej bądź oddalającej się kochanki bywały też istotnym elementem erotyków Przybosia:

Krokiem tak zalotnie lekkim,
jakbyś wiodła ptaszka na promieniu,
szłaś przede mną – przed sobą, przed wszystkim!

– zwraca się do ukochanej podmiot liryczny wiersza *Do ciebie o mnie* (z tomu *Miejsce na ziemi*, 1945). Jej ciało zestawiane jednak bywa nie z elementami architektury, ale natury. Erotyki pojawiły się dopiero w późniejszych tomach Przybosia, kiedy młody awangardzista zarzucił już fascynację miastem i jego budowlami na rzecz natury, odkrywanej na nowo w rodzinnej Gwoźnicy. Architekturze ciała z wiersza bułgarskiego poety odpowiadają więc somatyczne krajobrazy – źródło głowy, pagórki piersi, łono jak oaza na pustyni w połączeniu z linią nóg przypominające rzeczną deltę. Już w wierszu *Świt* (z tomu *Sponad* opublikowanego w 1930 roku) podmiot liryczny mówi:

Z linii piersi spływam do gęstwiny tulących się linii,
do łona,
które miękkie puch, jak wieczór wśród oazy, ściemnia
i rozwarte biodra – biodrom pragnącym wyściela
na opuszony sen ud.
[...]

I nim
świt
odsłoni twe nogi –
Od kolan ciało jak delta odpływa
do stóp uwiecznionych Ziemią.

J. Przyboś, *Świt*

Przestrzenna metaforyka powiązana z erotyzmem, obraz bliskości i więzi międzyludzkich wpisanych w świat, w otaczającą rzeczywistość, przenikających uniwersum kosmosu to cechy, które od dawna już pojawiały się w poezji Przybosia. W liryku z *okna brzoza* (z tomu *W głąb las*, 1932) czułość dwojga kochanków panerotycznie przenika cały świat, objawia się w brzozie głąskanej wiatrem, w burzowym połączeniu nieba i ziemi. Podobne widzenie bliskości poeta eksponuje w wierszach tłumaczonych.

W *Balladzie o nas* serbskochoorwackiego poety Miroslava Antića w przekładzie Juliana Przybosia czytamy: Jeśli odejdiesz, szeroka szara stopa miejskiego nieba przygniecie moją zwichrzoną głowę (Mrislav Antić, *Ballada o nas*). W wierszu Dušana Matića *Tylko śpiewa ukryty płomień* podmiot liryczny pyta: Którędy błądzi teraz tamta ścieżka / skoro deszcz kazał nam wtedy zawrócić. W przełożonym ze słoweńskiego wierszu *Wieczór* Cirila Zlobeca metaforą bliskości staje się krąg światła zakreślony przez domową lampę: „Świat cały zbiegł się / w małym kręgu światła, / który stworzyła zapalona lampa“ (Przyboś 1994: 360-375).

Jak widać Przyboś nie jest tu tłumaczem-zdrajcą, nie dopasowuje poetyki przekładanych utworów do swoich upodobań i manier, raczej wybiera do tłumaczenia utwory sobie bliskie, których twórcy w podobny jak on sam sposób postrzegają rzeczywistość.

Często pretekstem do podjęcia pracy translatorskiej stawała się zresztą zażyła znajomość z innymi poetami. Przyboś miał wiele okazji, aby poznać pisarzy reprezentujących inne narody słowiańskie, jako przedstawiciel Związku Literatów Polskich uczestniczył w rozlicznych delegacjach, nawiązywał kontakty podczas pracy w dyplomacji i wakacyjnych wyjazdów. Poznawał różnych poetów i z zaciekawieniem przyglądał się ich twórczości. Jeśli spodobał mu się któryś ze starannie przeglądanych tomików, sprzyjało to pogłębieniu prywatnych relacji z autorem i niekiedy przyczyniało się do podjęcia pracy przekładowej.

Swoje pierwsze spotkanie z poetami czeskimi i słowackimi Przyboś opisał na łamach „Odrodzenia” w artykule zatytułowanym *U czeskich i słowackich poetów* (Przyboś 1946: 1). Polsko-czeskie relacje, trudne w dwudziestoleciu międzywojennym, po II wojnie światowej uległy wielkiemu ożywieniu, a w pierwszych latach powojennych przeszło połowa polskich kontaktów zagranicznych dotyczyła Czechosłowacji. Oficjalna wizyta pisarzy polskich w Czechosłowacji miała miejsce jesienią 1946 r. Prócz Przybosia uczestniczyli w niej m. in. Zofia Nałkowska i Jerzy Andrzejewski.

Przyboś poznał wtedy Jaroslava Seiferta, Vítězslava Nezvala, Vladimira Holana, wyrobił sobie opinię o ich twórczości, zachwycił się wartościami deklamatorycznymi języka czeskiego (urzekł go akcent inicjalny oraz iloczasy, które dla polskiego ucha brzmią podniosłe i kojarzą się z dostojną staropolszczyzną) oraz zaprzyjaźnił się z Františkem Halasem.

Odrzucał co prawda dawne wiersze czeskiego poety – smutne, melancholijne, zanurzone w baudelairowskich nastrojach, ale spodobała mu się jego nowa, bardziej zaangażowana poezja. Z wielkim uznaniem Przybosia spotkały się też przekłady polskich utworów romantycznych, jakich dokonał Halas. Zachwycała się nimi cała Polska, fragmenty *Dziadów* w przekładzie Halasa drukowane były w polskich czasopismach, Pola Gojawiczyńska donosiła o wspólnym głośnym czytaniu tych tłumaczeń w środowisku polskich pisarzy, chwalili Julian Tuwim i Mieczysław Jastrun, a Przyboś komentował: „to arcydzieło przekładu”.

W liście do Halasa z 1948 roku pisał:

Nie wiem, jak najserdeczniej podziękować Ci za przekłady *Dziadów*, Konrada Wallenroda i Grażyny, które wczoraj otrzymałem. Czytam – i podziw mój i zdumienie nie mają granic. To, czego dokonałeś, to naprawdę arcydzieło przekładu. [...] Czytając Mickiewicza po czesku, ma się wrażenie, że ten poeta nigdy po polsku nie pisał.

(Halas 1970: 134)

Pochwały nie są przesadzone, choć genialny przekład Halasa daleki jest od inkulturacji i sugerowanej w liście przezroczyści. Polski charakter *Dziadów* podkreślają m. in. polskojęzyczne zwroty, które pozostały nieprzetłumaczone. Więźniowie polityczni podejmują polski okrzyk „Jezus, Maryja”, a wywożony na Syberię gimnazjalista wykrzykuje „Jeszcze Polska nie zginęła” – te słowa-symbole, znaki polskiej religijności i tożsamości narodowej w czeskim tekście pozostają zrozumiałym i rozpoznawalnym znakiem polskości.

Większą część korespondencji, poświadczającej wielką zażyłość między Przybosiem a Halasem opublikował Jacek Baluch. W domowym archiwum poety znajduje się jeszcze kopia listu, jaki Przyboś napisał do Libuszy Halasovej kilka lat po śmierci czeskiego poety (na pewno po 1953 roku). Przyboś wspominał w nim swoje ostatnie spotkanie z Halasem i relacjonował jego refleksje dotyczące sytuacji kultury:

Ostatnie moje spotkanie z Halasem miało miejsce w Pradze w czasie pogrzebu prezydenta Benesza. Przejeżdżałem wtedy samochodem ze

Szwajcarii do Polski i zatrzymałem się u Hałasa. Hałas był wtedy w bardzo czarnym nastroju. Potępiał namiętnie stalinizm jako degenerację komunizmu i przeczuwał jeszcze cięższe lata nie tylko dla literatury i sztuki.

(List przechowywany przez żonę poety)

Zacieśnieniu relacji z poetami słowiańskimi paradoksalnie sprzyjała rzeczywistość polityczna powojennej Europy. Poeci czescy, słowaccy, serbscy, chorwaccy, bułgarscy, polscy borykali się z podobnymi problemami, opresjami i zależnościami, które nie zawsze budziły zrozumienie na Zachodzie.

Zapiski przechowywane w domowym archiwum Przybosia pełne są nazwisk i adresów ludzi kultury – poetów, moderatorów życia kulturalnego, właścicieli galerii artystycznych, przedstawicieli ośrodków polonijnych, które przeplatają się z adresami kwater czy notatkami dotyczącymi tras wycieczkowych.

Słowiańskie kontakty Juliana Przybosia wymagają gruntownego badania. Wiemy, jakie wiersze tłumaczył i na jakie języki była tłumaczona jego poezja. Na pewno wybierał wiersze, które sam chciał przekładać. Czy miał także wpływ na to, które z jego liryków trafią na warsztat tłumacza? Na przeanalizowanie czeka obszerna korespondencja, jaką prowadził z innymi poetami i tłumaczami, pozostająca w rozproszeniu, przechowywana w różnych archiwach. Być może badania te rzucą nowe światło nie tylko na osobę poety, ale i na polsko-słowiańskie związki literackie.

LITERATURA

Duk 1976: Duk, J. *Kalendarium*. Warszawa: PWN, 1976.

Przyboś 1994: Przyboś, Julian. *Utwory poetyckie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994.

Przyboś 1946: Przyboś, Julian. U czeskich i słowackich poetów. // *Odrodzenie*, 1946, № 12, 1 – 2.

Przyboś i Przyboś 1970: Przyboś, J. i Przyboś, U. *Wiersze i obrazki*. Warszawa: Czytelnik. 1970.

**АТЕНТАТ СРЕЩУ КУЛТУРАТА:
МИЛАН КНИЖАК И ЧЕШКАТА РОК ПОЕЗИЯ
ОТ КРАЯ НА 60-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК**

Александра Александрова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

**ATTACK ON CULTURE: MILAN KNÍŽÁK AND THE CZECH
ROCK POETRY FROM THE END OF THE 1960s**

Aleksandra Aleksandrova
St. Kliment Ohridski University of Sofia

This article examines the concept of proto-underground in the Czech counter-culture during the 1960s. This term is comparatively new – it is used by František Stárek Čuñas in 2012. The vision of the proto-underground is mainly represented through the multi-genred art of the complex and controversial figure Milan Knížák. He is not only a founder of the proto-underground rock band *Aktual*, but also the author of their lyrics which are non-conformist, rebellious, self-ironic, and self-destructive. Knížák is also the founder and ideologist of the eponymous union of artists which is a forerunner of the real underground in the 70s.

Key words: Protounderground, Czech Underground, rock poetry, Milan Knížák, counterculture, 1960s, Aktual, stage performance, delirium, nonconformism

През последните години проблемът за чешкия ъндърграунд като специфична част от алтернативното културно пространство преди 1989 г. в Чехословакия е проблем, който се радва на засилен изследователски интерес. За това свидетелстват десетките монографии, антологии и биографии, както и тематичните научни конференции. Интересът на чехите (и не само) към чешкия ъндърграунд като културен и социален феномен обаче сякаш е концентрирано насочен към десетилетието на 70-те и това е обяснимо. Именно 70-те години са периодът, в който се създава същинският чешки културен ъндърграунд със своите знакови представители като психеделичната рок група „The Plastic People of the Universe“, както и периодът на най-интензивно манифес-

тиране на поетиката и идеите на това субкултурно пространство. Ъндърграунд творците като Иван Мартин Ироус и Егон Бонди, но и дисидентът и един от идеолозите на „Харта 77“ Вацлав Хавел успяват да превърнат ъндърграунда в митологема, която циркулира в обществените и научните среди и днес, и именно това е една от причините 70-те години да са винаги на фокус, осъществявайки най-тихия атентат срещу казионната култура, който обаче получава най-широка гласност сред тогавашното общество.

Настоящият текст няма да се занимава с проблематиката на 70-те години, а с по-малко разглежданото предходно десетилетие на 60-те, за което отскоро в изследванията битува терминът протоъндърграунд. Именно този термин ще бъде използван, когато се говори за рок поезията от края на десетилетието и за една от знаковите фигури – Милан Книжак.

Шейсетте години за чешката култура означават период на либерализация и на придобиване на нецялостна, но осезаема суверенност на определени сфери на изкуството спрямо конюнктурата на социалистическия реализъм. Затова през това десетилетие става възможно публикуването на забранени през 50-те г. текстове, кинематографията процъфтява, чехите получават първия си „Оскар“, абстракцията и експериментът все по-малко биват коментирани като упадъчни и вредни. Шейсетте години са наричани „златното десетилетие“ на чешката култура, именно защото диапазонът между черното и бялото не е толкова категоричен, а се появява и сиво, както и други цветове.

В това цветно десетилетие западноевропейските и американските културни модели все по-неудържимо завладяват умовете на младите чехи, а ефектът на културната и социалната либерализация, кулминирали в Пражката пролет, се налага да бъде потиснат през 1968 г. чрез танковете на страните от Варшавския договор. Именно тогава се ражда творческият гений на многожанровото изкуство на един от предходниците на същинския чешки ъндърграунд – Милан Книжак, чието име свързваме с подготвителния етап на чешкия ъндърграунд – протоъндърграунда.

Терминът „протоъндърграунд“ е на изследователя и рок музикант Франтишек Старек Чуняс. Употребен е за първи път през 2012 г. и набира все по-голяма популярност, защото запълва празнина в хронологията и терминологизацията на ъндърграунда в чешка среда.

Ф. Чуняс хронологично позиционира протоъндърграунда между 1962 и 1970 г. (в статията си „Протоъндърграунд“ той посочва като крайна година 1973-та), изтъквайки, че никое явление, в това число и

ъндърграундът през 70-те години в Чехословакия, не се появява от нищото (Чуняс 2016б: 3 – 4). Той е свързан най-вече с рокендрол музиката, която в Чехословакия е наричана „биг бийт“ и която се свързва с революционните нагласи на младото поколение. Идеята за разграничаване от властта придобива особена яркост още в средата на 60-те, дългите коси се превръщат в символ на бунта, по радиото пускат The Rolling Stones и The Beatles, лавинообразно младежите сформират аматьорски рок групи. По сведенията на Франтишек Чуняс между 1966 и 1969 г. само в Прага има над 500 групи. Започват яростни преследвания на дългосите. Този период предоставя плодородна почва за покълването на ъндърграунд идеите, узрели в средата на 70-те години, но като цяло ъндърграундът е до голяма степен външно привнесен от актуалните в този период хипи комуни, от бийтпоколението и не на последно място – от рокендрол музиката. Идеолог, модификатор и мотор на това субкултурно пространство на протоъндърграунда е Милан Книжак.

Сценичният пърформанс е това, с което някои групи, сред които е рок групата „Aktual“, се различават от останалите алтернативни аматьорски банди и по този начин започват обособяването на едно самотно субкултурно пространство, назовано с новия термин „протоъндърграунд“. Прекрива се границата между сцената и публиката, има по-интензивно взаимодействие между зрителя и изпълнителя и открито се проявява свободомислието. Психеделията, атрактивните и провокативни костюми, пиротехническите ефекти, употребата на нетрадиционни инструменти, хаосът, наркотичният и алкохолният делириум – всичко това оразличава протоъндърграунд рок групите „Hells Bells“, „The Primitives“ и „Aktual“ от биг бийт бандите. Най-голямата разлика в сравнение с морето от аматьорски рок групи обаче идва именно от песенните **текстове**, които нетрадиционно започват да се пишат на чешки и нарушават всякакви поетически и естетически закони. Те са алегорично-саркастични, жлъчни, бунтарски, някои са пропити с естетиката на грозното, други – с естетиката на ужаса, а има и текстове, директно адресирани към и иронизиращи руснаците (особено около 1968 г.).

Вълната на нравствено, естетическо и социално неподчинение няма как да бъде спряна чрез арести или чрез например масовото подстригване на над 4000 дългоси мъже през 1966 г. Според Ф. Чуняс основната разлика между протоъндърграунда и същинския ъндърграунд са **физическите прояви на несъгласие** спрямо режима, възпитателната и образователната система, т.е. дългата коса, слушането на англо-американски рок групи или носенето на дънки са просто физическа

проява на неподчинение (Чуняс 2016б: 4). Протоъндърграундът е шумен, експанзивен, див, докато ъндърграундът, сформиран около ядрото на „The Plastic People“ – Иван Ироус – Егон Бонди, е по-притворен, вярващ в своята самодостатъчност, социално тих (или поне е такъв в началото си, докато не се превръща в инструмент на дисидентите). Ако, както гласи текстът на песента на протоъндърграунд групата „Aktual“ „Атентат срещу културата“, младите рок изпълнители трябва да изгорят книгите и да изравнят театрите със земята, то при ъндърграунда битува усещането за весело гето, за една аполитична и неконформна среда, а основната цел е да се обособи и съхрани едно свободно пространство, където всеки желае само и единствено да има достатъчната свобода, за да твори посвоему, където идеята за пряка конфронтация с властта или обществото е напълно елиминирана.

Единственият представител на протоъндърграунда, който се приближава до идеите, изповядвани от същинския ъндърграунд, е **Милан Книжак**, когото наричат „Книгата“ (Чуняс 2016б: 5). Благодарение на него тази общност на неконтролируеми дългокоси бива идейно обединена чрез някои от неговите манифести, като „Призив към дългокосите“, „Манифест АУ“ (1962 – 1964) и по-късния „Авангардът като терор“ (1975). Книжак призовава да не се примиряват с несправедливото отношение, а да продължават още по-здро да се борят с преградите на безсмислието, защото очевидно това общество е болно. Освен това Книжак ги приканва да проявяват своето инакомислие не само чрез дългата коса, но и като си шият сами дрехите, като реагират необичайно, като действат безкомпромисно, защото животът не трябва да бъде вегетация (Чуняс 2016б: 6).

Съществен принос на Милан Книжак е **въвеждането на чешкия език** в рок музиката в период, за който може да се каже, че английският език е задължителен атрибут на рока, белег е на модерност, на авангардност, символ на бунта. М. Книжак не може да се примири с примитивното звуково наподобяване на английския език сред музикантите, които не го владеят (Маховец, ред. 2003: 10).

Фигурата на този чешки интелектуалец е изключително сложна, противоречива и многопластова. В някои отношения може да се каже, че той е „ренесансов тип“. Роден през 1940 г., Милан Книжак е артист в пълния смисъл на думата – музикант, поет, скулптор, художник, график, моден дизайнер, архитект; занимава се с теория и педагогика на изкуствата, а през 90-те години става ректор на Художествената академия в Прага. Без дори да има висше образование, Книжак получава академичната длъжност „професор“ и благодарение на него стартира

обучението на докторанти в Художестведната академия в Прага, където преподава до 2015 г., когато е на 75 г.

През 60-те години той е провокатор, новатор и експериментатор в различни сфери на изкуствата. Въпреки че вниманието му не се задържа върху никоя от специалностите, които започва да изучава, той още съвсем млад демонстрира добро познаване на културата на Запада. Като човек, който от малък се занимава с музика, той още в тийнейджърските си години пише текстове и композира дисхармоничен джаз, само че няма своя група (Маховец, ред. 2003: 11). Автор е на идеята за деструктурирана музика, състояща се в надраскването и начупването на грамофонни плочи и слушането им в такъв вид. Това е авангарден жест, с който вътрешната структура на изкуството трябва да се разруши, за да се преподреди и да придобие ново значение¹.

През 1967 г. негови познати от градчето Марианске лазне го молят за съдействие – сформирали са група, но нямат барабанист, певец и репертоар (Маховец, ред. 2003: 9). Така той се превръща във фронтмен, барабанист, текстописец, идеолог и мотор на новосформиралата се група, която за краткия период на своето съществуване до 1973 г. е осъществила едва осем концерта, никой от които не е заснет или записан.

Името на групата идва естествено – „Aktual“, след колебания дали да бъде „Децата на болшевизма“, „Йезуити“, или „Апостоли“ (Маховец, ред. 2003: 11). Но защо точно „Aktual“? От 1963 г. Милан Книжак се превръща в един от основателите на едноименното алтернативно творческо общество, единствен критерий за допускане до което е инакомислието и желанието за другост (Книжак 1996: 436). Именно това общество манифестира най-ярко идеите на протоъндърграунда.

Общността „AKTUAL“ обединява интелектуалци, творци и хора, които намират убежище в нея, за да проявяват онези свои качества, оставащи иначе скрити и потиснати. **А-общността**, както я нарича Книжак накратко, не е затворена или стройна структура, дори напротив – тя е отворена към всички желаещи да се присъединят, разроена, дори неконтролируема. Членовете ѝ са принудени да се срещат в частни домове в Прага, а по-късно в селцето Красна. Характерно за тях е, че всички те са с различен социален статут и с индивидуално отношение към света, обединени от един-единствен фактор – **желанието за другост**. Именно затова тяхното обединение в хомогенна общност има мимолетни успехи и като цяло е невъзможно.

¹ <http://www.milanknizak.com/> (14.01.2019)

В една от програмните си статии от 70-те години, посветени на А-общността, Милан Книжак пише, че тя е нетотална, тъй като не изисква от своите членове присъствие. Всеки може да напусне по всяко време. Освен това няма вътрешни правила, а по-скоро **ядро на импулс** (Книжак 1996: 437), което се сменя в зависимост от това кои идеи стават актуални в определен момент. Характерна за членовете на „AKTUAL“ е взаимопомощта, но най-вече идеята, че силните трябва да помагат на по-слабите. Тук обаче не става въпрос за някакъв ярък алтруизъм, а по-скоро за особен тип индивидуализъм, който бива обуславян от способността за решаване на общностни проблеми, които са по-значими от личните. Общностният дискурс определя още една черта на тази група – аскетизма, който обаче бива разбран по особено специфичен начин, а именно като фанатична служба на идеята за тоталност на живота, която тоталност трябва да се търси с всички средства, в това число наркотици, алкохол, сексуално разкрепостяване. Физическото отстъпва по значимост пред духовното, основно е стремлението към разкриване на същността на битието.

Творческата общност „AKTUAL“ експанзивно цели да се разрасне, като стига дори до **ексхибиционизъм** като личностна манифестация с цел привличане на общественото влияние. Засиленият интерес, разбира се, има негативен аспект, привличайки неподходящи и конформистки настроени хора. Затова в средата на 60-те „AKTUAL“ се видоизменя. Аскетичният месианизъм (Книжак 1996: 440) отстъпва пред стремежа за търсене на собствено място в този социум, значими стават конкретните взаимоотношения, т.е. проявява се особен тип индивидуализъм и егоцентризм. Общото между всички, принадлежащи към „AKTUAL“, е **отричането на цялото останало общество**, с което тази група поставя основите на бъдещия ъндърграунд.

Спонтанни улични ритуали, провокативни улични артпърформанси, модни ревюта, разговори, празненства, конфликти и разрешаване на конфликти, използване на всяка удобна ситуация за демонстрация, бягство от себе си и към себе си, превръщането на живота в игра, използване на всеки жест, дума и действие като внушение, **като анонимен месианизъм** – всичко това заляга в основата на идеите на творческата общност „AKTUAL“. Със своето инакомислие, със затворения си, но същевременно отворен характер, с неприемането на социалното статукво и политическата конюнктура, със стремежа за експанзивно самозаявяване, с употребата на делириума като средство за достигане на различни психосъстояния тази общност се приближава до идеите на американските битници от 50-те и на хипитата, чиито

комуни точно през 60-те достигат своя пик отвъд океана. Освен това „AKTUAL“ се превръща в ядро на протоъндърграунда.

Общността „AKTUAL“ обаче не е директно свързана с дейността на едноименната **рок група „Aktual“**, която, както казахме, съществува от 1967 до 1973 г. Характерно за рок групата е изпълняването само и единствено на авторска музика, създадена от Милан Книжак. Той прокарва идеята за употреба на нетипични за рок музиката от 60-те години звуци на цигулка, сирени, бормащини, мотоциклети, домакински съдове, парчета желязо, счупени музикални инструменти, камбани, развалени усилватели, но запазва китарното ядро (Маховец, ред. 2003: 14). Тези средства за музициране, както отбелязва самият Книжак, не са само за звуков цвят, а се превръщат в равностойни музикални инструменти (Маховец, ред. 2003: 15). В един от своите ретроспективни програмни текстове от 1972 г. – „Групата „Aktual“, М. Книжак обяснява, че в началото не е притежавал познания относно световната рокендрол музика и затова неговите композиции са напълно независими, своеволни, без да се съобразява с възможностите и изискванията на тогавашната рок продукция (Маховец, ред. 2003: 9).

Музиката на „Aktual“ е почти неслушаема, на нея не може да се танцува. Високите децибели, дисонансът, симултанното звучене на няколко различни полифонични мелодии в съчетание с неконтролираното аматьорско изпълнение, както и съвсем опростената музикална структура от два, а понякога само един акорд придават особен автентичен вид на тази протоъндърграунд музика (Маховец, ред. 2003: 15). Песните са монотонни и ясни, същевременно диви и агресивни. Някои от тях са тенденциозно фалшиви, инструментите обикновено не се акордират, пеенето е целенасочено фалшиво.

Рок текстовете на М. Книжак смесват хумор, пародия, темите за смъртоносните сънища и за тъмните желаниа (Маховец, ред. 2003: 10). Повечето от тях са кратки и метафорични, езикът им е опростен, ритмиката е тромава, така че да може първо да се автопародират, а след това да пародират темата, към която са насочени. Авторът самоопределя някои от своите текстове като мъчително трагични, с което са и трагично смешни (Маховец, ред. 2003: 15). Те функционират като провокация. Затова членовете на групата са зорко следени от Държавна сигурност, а групата за шестте си години живот реализира само осем концерта (не всичките са довършени) и повечето са пред съвсем затворен кръг приятели. Именно тази специфика на пърформансите ги приближава до идеите на ъндърграунда и съответно ги превръща в протоъндърграунд.

Сред заглавията на рок текстовете на Милан Книжак между 1965 и 1968 г. срещаме следните: „Атентат срещу културата“, „Апостоли“, „Искам 3-метрова коса“, „Червен белег“, „Обичам теб и Ленин“, „Наркоманска любовна песен“, „Признание“, „Убий за мира“, „Обичайте демократизацията“, „Месия болшевик“, „Станете прасета“, „Атомни гъби“, „Деца на болшевизма“, „Спрете всички войни“, „Руснаци, прибирайте се“ и мн. др. Не само в заглавията, но и в самите текстове императивната форма е силно застъпена и затова текстовете звучат призивно, обединяващо, лозунгово. Под маската на апелативността и привидната войнственост обаче прозира пластът на хуманистична настройка към света.

В текста „Атентат срещу културата“ лирическият говорител апелира да се събуди (т.е. да се вдигне от мъртвите) отец Кониаш (йезуитски книжовник от 17. век) и да се запалят хиляди книги, да се унищожат картините, булдозерите да изравнят театрите, всичко, което има някаква цена, да се изхвърли, да се събудят всички идиоти, да се избие интелигенцията и да се осъществи атентат срещу културата. Текстът, който се превръща в манифестен за чешкото рок поколение от втората половина на 60-те години, е само привидно войнствено настроен. Целият този призив за външно унищожаване на културните артефакти всъщност е много по-дълбок призив за осмисляне на актуалната културна ситуация, подложена – от една страна – на външното обуславяне от англо-американските модели, а от друга – на вътрешния контрол на конюнктурата. Вътрешното деструктуриране и осмисляне са необходим критерий за развитието на тази нова култура, а появата на името на йезуита може да функционира разнопосочно. Ако се върнем към функцията на йезуитите при изграждането на чешкото културно съзнание през 17. век, то бихме могли да го определим като двойко, тъй като йезуитите, колкото спомагат за създаването на различни културни и образователни институции, толкова и ограничават и елиминират чешката идентичност. Следователно Кониаш би могъл да изпълнява именно ролята на разрушител на културната парадигма.

В текста „Апостоли“ се програмира идеята за младите рок музиканти като апостоли, чийто неотлъчен атрибут е епитетът „луди“. Текстът е написан в „ние“ форма, което му придава особено ярък автоироничен характер. „Ние ще спасим света“, „ние ще унищожим стените“, „ние ще разпънем на кръст света“ – това са някои от целите и обещанията, които тези апостоли заявяват. Само че самоиронично и контрастно на библейската просветителска функция на апостолите функционира представата за тези субекти като „ние – преобърнатите

хитлеристи“, „ние – вандалите“, „ние – оглупелите кретени“, „ние – алкохолиците и наркоманите“, която ще се затвърди в ироничното и лайтмотивно рефреново повторение на реторичното питане „как как как да станеш птица“, т.е. как да полети духът на тази нова култура, как да разчупи оковите на статуквото, как да се извиси над старото изкуство. Единият възможен вариант е чрез алкохол и наркотици.

Самоиронията е характерна за по-голямата част от тези текстове. В „Деца на болшеvizма“ например функцията на традиционния за пролетариата възглас „ура!“ е преобърната, маргинализирана и почти унищожена в припева: „ура ура ура, някой пикае“, а привидното възпяване на митологизираните фигури на Ленин и Сталин, както и твърдения като „нашата кръв е по-червена“, „ще паднем в името на Сталин“ са всъщност гротескно-хумористични.

В текстовете се появява отявено **богоборчество** и идеята за атеизма е особено ярко заявена: „трябва да сме атеисти, бог е красив мит“. На мястото на вярата идва **любовта**: „Спрете всички войни и оставете хората да обичат“. Хуманистично-пацифистките внушения на автора прозират в много голяма част от текстовете и приближават идеите за мир и любов на протоъндърграунда към хипи движението. Дори и в този случай обаче пацифизмът е осмян чрез текстове като „**Against hippies**“ (заглавието „Срещу хипитата“ е на английски, но текстът на песента е на чешки).

Като цяло обаче проблемът за любовта и интимните взаимоотношения между двата пола остава второстепенен. Твърде малко текстове са свързани с него или представят по някакъв начин фигурата на жената. В песента „**Обичам теб и Ленин**“ този мотив се повтаря във всеки стих и представлява почти цялото произведение. Тук лирическият аз твърди, че обича жената заради косата, смеха, нежността и мечтите ѝ. Еротичната любов обаче е принижена и negliжирана от любовта към Ленин и към неговите мустаци, плешивото му теме, неговата революция и неговия свят. В представата на лирическият аз емоционалната привързаност отстъпва пред физическото преживяване и пред наркоманския екстаз, сексът е отречен и на негово място идва наркотикът декс.

Протоъндърграундът като културен и социален феномен от 60-те години бележи подготвителния етап на специфичния същински чешки ъндърграунд от 70-те години. Редица митове, с които самите ъндърграунд творци боравят, са закодирани още с творчеството на рок групата „Aktual“ и с влиятелната фигура на Милан Книжак. Атенатът срещу културата, който има своите корени още през 50-те, се проявява

мощно през 60-те, а през следващото десетилетие е възприет буквално от групата „The Plastic People of the Universe“ и Иван Ироус, които демонстративно палят книгите на Бохумил Храбал на Кампа в Прага. Без този подготвителен етап същинският чешки ъндърграунд би бил невъзможен, затова заслужава по-голямо изследователско внимание.

ЛИТЕРАТУРА

Книжак 1996: Knížák, M. *1995 – 1964*. Brno: Vetus Via, 1996.

Книжак 2001а: Knížák, M. Manifest AU [1962 – 1964]. // *Alternativní kultura*. Ed. J. Alan. Praha: Lidové noviny, 2016, 532.

Книжак 2001б: Knížák, M. A-společenství 1963 – 71 [1973]. // *Alternativní kultura*. Ed. J. Alan. Praha: Lidové noviny, 2016, 537.

Книжак 2001в: Knížák, M. Avantgarda jako teror [1975]. // *Alternativní kultura*. Ed. J. Alan. Praha: Lidové noviny, 2016, 542.

Маховец, ред. 2003: Machovec, M., Riedel, J. *Milan Knížák. Písňe kapely Aktual*. Praha: Maťa, 2003.

Чуняс 2016а: Čuňas, F. S. Protounderground. // *Reflexe undergroundu*. Ed. L. Kudrna. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2016, 30 – 34.

Чуняс 2016б: Čuňas, F. S., Kudrna, L. (Proto)underground. Několik poznámek k vývoji podzemního hnutí. // *Pamět a dějiny*, 2016, č. 4, 3 – 15. <http://www.milanknizak.com/> (14.01.2019)

**PŘIPOUTANÝ BALÓN A ANDÍLEK ANEB PANNA
Z BAMBERGU. FILMOVÁ TVORBA BINKY ŽELJAZKOVÉ
A MARRANA GOSOVA V ČESKOSLOVENSKÉ RECEPCI**

Jakub Mikulecký
Slovanský ústav AV ČR

**THE TIED UP BALLOON AND ANGEL BABY.
BINKA ZHELYAZKOVA AND MARRAN GOSOV'S FILMS
IN CZECHOSLOVAK RECEPTION**

Jakub Mikulecký
Institute of Slavonic Studies of the CAS

The following paper focuses on Binka Zhelyazkova's film *The Tied Up Balloon* and Marran Gosov's *Angel Baby* released in Czechoslovakia in 1968. The analysis of their reception in Czechoslovak press could refer to the general atmosphere at the time of the political and cultural liberalization during the Prague Spring. The analysis also could be a probe into the process of the so called normalization – a restrictive period following the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia in August 1968.

Key words: Bulgarian cinema, Binka Zhelyazkova, Marran Gosov, Prague Spring 1968

Jádrem tohoto příspěvku jsou dvě historické sondy do československé recepce dvou filmů (*Připoutaný balón a Andílek, aneb panna z Bambergu*), které byly v Československu reflektovány během roku 1968 a krátce po něm. Vytyčení právě těchto dvou reprezentativních vzorků – filmů dvou bulharských režisérů, z nichž každý působil a tvořil na jiné straně železné opony, umožní jednak poukázat na některé obecnější tendence kulturně-politických procesů spjatých s rokem 1968, které v českém a slovenském diskurzu zpravidla označujeme jako pražské jaro a normalizace, jednak umožní lépe porozumět některým axiomům v české a slovenské recepci bulharské poválečné kinematografie. Československé

recepti bulharských filmů v poválečném období zatím badatelé zabývající se česko-bulharskými vztahy nevěnovali pozornost v míře, kterou by si téma zaslouhovalo. Příčinou je mimo jiné nepochybně i to, že český a slovenský periodický tisk reflektující přítomnost bulharské kinematografie na stříbrných plátnech československých kin se mnohdy podřizoval dobovému ideologickému úzu. Kromě toho bývala často bulharská kinematografie filmovou kritikou a publicistikou upořádována a někdy dokonce přehlížena.

Historie poválečné bulharské účasti na MFF v Karlových Varech se píše od roku 1947, v roce 1949 získává film Bonča Karastojanova *Dlouhá cesta cigarety* (*Дългият път на цигарата*) cenu za nejlepší krátký film podle osnovy, v roce 1951 byl oceněn Cenou boje za svobodu také bulharský film *Poplach* (*Тревога*) Zachariho Žandova. Začátek padesátých let se nesl ve znamení propagandy stalinismu a bulharští filmoví tvůrci nezůstávali pozadu – uveďme např. film *Děkujeme ti, soudruhu Staline* od režiséra Rumena Grigorova (1952). Duch první poloviny 50. let vyzařoval také z životopisného filmu o básníku Nikolovi Vapcarovovi *Píseň o člověku* (*Песен за човека*) režiséra Borislava Šaralieva.

Při studiu dobového tisku se čtenář nevyhne ani těžko pochopitelným momentům. V roce 1954 získal v Karlových Varech Cenu boje za svobodu snímek Zachariho Žandova *Záříjoví hrdinové* (*Септемврийци*), anonymní redaktor bratislavské *Smeny* však ve své zprávě ze dne 27. července 1954 slovenské čtenáře informuje, že výše zmíněné ocenění bylo přisouzeno snímku *Októbroví hrdinovia* – jakoby se Záříjové povstání z roku 1923 muselo podřítit mytologému VŘSR. V roce 1956 Bulharsko reprezentoval film *Dimitrovgradci* (*Димитровградци*) a o rok později se duch Georgiho Dimitrova opět vznesl nad sálem karlovarských kin, když byl uveden životopisný snímek o bulharském komunistickém vůdci *Před tváří světa* (*Урокът на историята*), film vznikl v sovětsko-bulharské koprodukcí a vzhledem k tomu, že byl uveden rok po XX. sjezdu KSSS, tedy po Chruščovově kritice kultu osobnosti, snímek nemohl působit příliš aktuálně, v té době totiž začínal proces destalinizace a limitovaného uvolňování politického, společenského a kulturního života.

Svěží vánek přinesla do bulharské kinematografie prezentované v Karlových varech však až šedesátá léta. V roce 1960 byl uveden film *Za tichého večera* (*В тиха вечер*) Borislava Šaralieva a o dva roky později potom úspěšný snímek Rangela Vălčanova *Slunce a stín* (*Слънцето и*

сняжката), který vzbudil na stránkách československých periodik značnou pozornost. Živě se např. polemizovalo o možných vlivech Alaina Resnais (z filmu *Hirošima, má láska*) nebo Michelangela Antoniniho. Film kromě toho získal medaili za experimentální dílo a cenu Fipresci¹. Pozitivní ohlasy vzbudilo v Karlových Varech v roce 1966 rovněž drama Vála Radeva *Car a generál (Цар и генерал)*, film získal cenu za mužský herecký výkon. O dva roky později, tedy v bouřlivém roce 1968, bulharský film na MFF v Karlových Varech chyběl.

Zcela bez bulharské účasti však festival na pozadí pražského jara nezůstal – do hlavní soutěže byla totiž přihlášena lechtivá západoněmecká komedie *Andílek, aneb panna z Bambergu* režiséra Marrana Gosova – bulharského emigranta Cvetana Marangozova. Tematicky byly filmy pro festival v roce 1968 vybírány „s důrazem na problematiku existenčních, morálních či citových vztahů současné mladé generace“ (Jiříšně 2014: 17). 16. ročník festivalu tedy probíhal jednak v horké atmosféře radikalizujících se studentských hnutí (v SRN, Francii, USA, Jugoslávii) a probíhajícího vietnamského konfliktu, zároveň však také v uvolněném ovzduší pokračujícího pražského jara. Na výrazně zpolitizovaném festivalu vypukl spor o americký nezávislý snímek *V Severním Vietnamu*, od kterého se sice veřejně distancovala americká delegace, avšak tzv. pokrokové síly mu naopak vyjádřily plnou podporu (Jiříšně 2014: 21). Na pozadí těchto zpolitizovaných témat působila západoněmecká komedie v režii Cvetana Marangozova poněkud odlehčeným dojmem, což možná zklamalo očekávání festivalové kritiky a publika, které vzhledem k nedávným událostem v SRN (masové demonstrace proti vládě a Springerově mediálnímu monopolu, atentát na Rudiho Dutschkeho) očekávalo radikálnější angažovanost, takto je film reflektován na stránkách deníku *Práce* z 12. června 1968.

„Střídavě oblačno i zataženo.

Západoněmecký film *Andílek nebo Panna z Bambergu* (režisér Marran Gosov), je veselohra o dívce, která přijede z malého městečka do Mnichova, protože jí v devatenácti letech tíží panenství. Po mnoha příhodách konečně svého cíle dosáhne. Film má místy veselé scény, má živé barvy, ale o životě mládeže říká jen banality a sám ‚problém‘ není

¹ Zkratka z francouzského Fédération Internationale de la Presse Cinématographique – Mezinárodní federace filmových kritiků.

přece jenom tak závažný, aby stačil udržet divákovo napětí. Jako zábavný film v kinech se jistě dobře uplatní, festivalu však neřekl nic.“

Zdá se, že Marangozovův film zaujal především půvabem hlavní představitelky Gily von Weitershausen, v dobových zprávách a anotacích se v souvislosti s filmem objevují označení jako „úsmevné a rozkošné dielko“ (slovenský deník Pravda z 12. 6. 1968) či „veselohra s poněkud lascivním námětem, přesto však nijak nevybočující z mezí vkusu“ (Mladá fronta z 11. 6. 1968). Z bezprostředních červnových ohlasů na 16. MFF v Karlových Varech je zřejmé, že Marangozovův film ani nenadchl, ani neurazil a v konkurenci Menzlova *Rozmarného léta*, Pavlovićova *Až budu mrtev* (Kad budem mrtav i beo) a Brooksova angažovaného dramatu *Chladnokrevně* (In Cold Blood) byl festivalovou kritikou odsunut na druhou kolej. Do distribuce se film dostal v prosinci 1969, tedy v době, kdy už se v Československu pomalu ale jistě začínala rozbíhat normalizační mašinerie. S počátkem distribuce se film *Andílek aneb Panna z Bambergu* znovu dostal na stránky filmových časopisů a zábavných a společenských magazínů. Některé reflexe z doby začínající normalizace jsou psány ještě v podobném duchu jako festivalová kritika, přičemž komentují zejména výraznou erotizaci filmové poetiky: „[...] Sex přirozeně ve filmu převažuje – to je dáno již jeho námětem – a jeho traktování se na některých místech blíží až k spodní hranici vkusu.“² Filmový přehled z prosince 1969 dokonce neopomíjí zmínku o pohnutém osudu Cvetana Marangozova – otevřeně píše o jeho zatčení z politických důvodů v Bulharsku, o publikačním zákazu a následné emigraci do SRN. Podobně jako v případě Filmového přehledu, také časopis Kino se ještě v lednu 1970 o filmu vyjadřuje dle názoru autora těchto řádků objektivně, tedy bez strojeného ideologického balastu a obrozeného socrealistického monopolu na opravdové zobrazování skutečnosti. Nepodepsaný autor či autorka recenze v časopise Kino si dobře uvědomuje, že *Andílek* je „nenáročnou, ale přitom vtipnou filmovou podívanou, splňující nároky na slušně a moderně dělanou oddechovou veselohru.“³

Výraznou normalizační dikci najdeme až v recenzi otištěné v zábavném magazínu Ahoj na sobotu z ledna 1970, autor recenze se pohoršuje zejména nad neopravdovostí a karikaturizací, s jakou je západoněmecká mládež ve filmu zobrazena, neopomíná zmínit ani to, že

² Filmový přehled č. 47 – 5. XII. 1969.

³ *Košilaty andílek*. Kino 1970/1.

erotizace filmu má primárně komerční aspekt: „[...]Například je docela jasné, že patří do kategorie těch filmů, které jsou bez zábrán v líčení těch nejchoulostivějších a nejintimnějších scén. Na tom ostatně vybudovala své nemalé úspěchy – hlavně finanční – celá ‚erotická vlna‘, která nedávno tak vehementně zaplavila západoněmecká kina.“⁴

Na rozdíl od jiných recenzí na *Andílka* obsahuje ta z Ahoj na sobotu značnou dávku stupňované averze z důvodů zpravidla neestetických. Apolitická oddechová veselohra je najednou traktována jako jakási nepovedená sonda do vyprázdněného života západní mládeže. Za pozornost stojí také autorovo zobecněné konstatování o „těžkopádnosti německé komedie“ jako celku, *Andílek* dle jeho názoru nejvíce postrádá „opravdovost“, recenze budí dojem, jako by západoněmecký film postrádal špetku opravdového socialistického realismu: „A tady jsme u toho, co mě u ‚Andílka‘ popudilo rozhodně víc, než občasná necudná rozvernost. To předstírání ‚opravdového‘ zájmu o ‚opravdový‘ život mladých lidí. Ješitný donchuán Tim, potrhlý vynálezce Gustl, malíř protestních plakátů, kterému se říká Hrabě – tihle obyvatelé ‚kolektivního‘[...] bytu, to jsou jen karikatury. Navíc nápadně příbuzné šaržím, kterými byla a je tradičně zabydlena vždy trochu těžkopádná německá komedie.“⁵

Nově se etablující normalizační úzus začátku sedmdesátých let vyjadřuje především politování nad obrazem západoněmecké mládeže, nad její znučenou zhýralostí, o které zřejmě v socialistickém Československu nemůže být řeči, recenze také zohledňuje výchovný aspekt filmu, na který zřejmě nepomyslel ani režisér Marran Gosov. I když recenze místy filmu přiznává jistou zábavnost, přeci jen převažuje smutek a politování: „[...]občas je nám trochu smutno nad těmi mladými děvčaty, nahodile a zjevně z nudy se milujícími s kdekým – což je podáváno jako věc samozřejmá. Nu, což – výchovné poslání tohoto filmu je tedy sice ‚na kozu‘, ale rozhodně neupřeme představitelce Káti, Gile von Weitershausenové, že jí to sluší právě tak oblečené, jako více či docela svlečené; ale proto ještě záležitost z tohoto filmu dělat nebudeme.“⁶

Jak už bylo řečeno, zástupce bulharského filmu na karlovarském festivalu v roce 1968 chyběl, do distribuce se však 12. července 1968 dostal pozoruhodný snímek Binky Željazkovové podle předlohy a scénáře

⁴ Týdeník Ahoj na sobotu, 1970/1.

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž.

Jordana Radičkova – *Připoutaný balón* (Привързаният балон). Ve své vlasti byl film opatrně stažen z kin (de facto zakázán) bezprostředně po premiéře v roce 1967 a Željzkovové bylo umožněno vrátit se k filmové režii až v roce 1972 (Bahun 2014: 83). Zatímco v Bulharsku se *Připoutaný balón* stal později trezorovým filmem, na montrealském festivalu v roce 1967 získal velmi pozitivní ohlasy, tak tomu bylo také v Československu v létě 1968, kde film v atmosféře kulminujícího reformního procesu vzbudil u náročné filmové kritiky nemalý zájem. V české a slovenské recepci *Připoutaného balónu* lze vyzorovat některé nuance související s politickým vývojem pražského jara, budeme-li si tedy všimnout zejména diachronních aspektů. Filmový přehled z 12. června podává v zásadě povrchní dějový popis filmu, kromě toho přináší jen krátké medailonky scenáristy Radičkova a režisérky Željzkovové. O mnoho zajímavější jsou však recenze z Lidové demokracie a slovenského deníku Práca z 11. 7., respektive 20. 7. 1968, tedy z období po oficiálním přijetí zákona o zrušení cenzury v Československu, k čemuž došlo 26. června 1968. Obě „necenzurované“ recenze totiž směřují k výrazné politizaci předmětu, otevřeně naráží na cenzuru a ideologicky motivované zákazy těch filmů, které se staví byť jen náznakem kriticky k vládnoucímu režimu.

„[...]Binka Željzkovová, jejíž debut ...a bili jsme mladí se filmovými kvalitami přiřadil k tomu nejlepšímu, co v socialistických kinematografiích vzniklo na přelomu padesátých a šedesátých let. Željzkovová se pak na řadu let odmlčela. Až loni dokončila svůj třetí film (druhý film pro příliš kritický tón nebyl nikdy uveden)⁷ PŘIPOUTANÝ BALÓN, který jen potvrzuje trestuhodnost umlčování talentů takového formátu, jakým je lyrický, poetický talent Željzkovové.“⁸

V podobném duchu je psána i krátká recenze ve slovenském deníku Práca, kde zaujme především použití slovního spojení „avantgardní proud bulharské kinematografie“, kam autor či autorka řadí kromě Željzkovové také režiséra Rangela Vălčanova, dále je zde *Připoutaný balón* označen za jedno z nejzajímavějších děl bulharské kinematografie posledních let. Za „nejen kuriozitu“ je v recenzi považován fakt, že zatímco v zahraničí byl

⁷ Autor či autorka recenze má nejspíš na mysli první film, který Željzkovová natočila ve spolupráci se svým manželem Christem Ganevem. Jde o snímek *Život ubíhá pomalu* (Животът си тече тихо) z roku 1957, jehož promítání bylo cenzurou zastaveno a snímek strávil ve filmovém trezoru celkem 31 let.

⁸ Lidová demokracie 11. VII. 1968.

film kritikou i diváky přijat velmi pozitivně, doma v Bulharsku byl takřka okamžitě stažen z distribuce. Obecně rozšířené praktiky uplatňované pro potlačení umělecké tvorby, která se vymyká ideologickým mantinelům socialistického realismu a dovoluje si traktovat choulostivou tematickou látku jinak než podle oficiálně přijatého úzu, jsou v recenzi označeny za „nejen kuriózní“, avšak mezi řádky recenze prosvítá palimpsest odkazující kromě kuriozity také k substantivům nesvoboda, umlčování a cenzura, která v Československu v letních měsících roku 1968 de facto i de iure již neexistuje – i když jen nakrátko. „Nielen kurióznou je skutočnosť, že toto dielo zožína oveľa väčší úspech v zahraničí (vlani bolo s úspechom uvedené na festivale v Montreali), ako doma, kde bolo dokonca stiahnuté z repertoáru z dôvodov naskrze mimoestetických...“⁹

Nahlížíme-li v zásadě velmi pozitivní reflexe *Připoutaného balónu* v kontextu roku 1968, nelze nezmínit naopak poněkud přezíravý postoj k bulharské kinematografii jako celku. Kromě Željzkovové a často skloňovaného Rangela Vălčanova totiž z celkové dikce článků v diskurzu filmové kritiky šedesátých let vyzařuje vůči mladé balkánské kinematografii jistý despekt: „Z Bulharska již delší dobu k nám nepřišel žádný pozoruhodný film, ačkoliv před deseti lety tato jedna z nejmladších kinematografií (8–10 filmů ročně) prožívala podobné umělecké vzepětí jako kinematografie polská.“¹⁰ Nebo: „Bulhaři nás svými filmy moc nepřekvapili; zatím se mi zdá, že je možné mluvit jen o jedné opravdu zralé osobnosti – Rangelu Vălčanovi [...]“¹¹ *Připoutaný balón* toto nepřívětivé paradigma nepochybně změnil, jak se lze např. dočíst v královehradecké *Pochodni*: „[...]naš divák, který si často zvykl (a mnohdy se ani nedivím) ignorovat tyto kinematografie, by se měl pomalu začít učit rozlišovat. Snad to bude stát častěji za to.“¹²

Na recepci obou filmů je příznačná diachronická diverzifikace, která se přímo odvíjí od politického vývoje kolem pražského jara. V případě *Andílka* od Cvetana Marangozova pozorujeme klíčovou proměnu paradigmatu právě na začátku roku 1970, kdy normalizační stranické vedení v čele s Gustávem Husákem rozhodlo o konci tvůrčího svazu FITES¹³, jedné

⁹ Práca 20. VII. 1968.

¹⁰ Lidová demokracie 11. VII. 1968.

¹¹ Pochodeň, Hr. Králové – 9. VIII. 1968.

¹² Tamtéž.

¹³ Svaz československých filmových a televizních umělců, jeden ze složek KOO TS (Koordinační výbor tvůrčích svazů). KOO TS byl ustanoven 6. května, měl bránit

z bašt podporovatelů a zastánců reformního procesu, tento administrativní akt bývá považován za symbolický konec přechodného období roku 1969, které barrandovský scénárista Lubor Dohnal nazval přímo „rájem na zemi“ (Hulík 2011: 21), a za začátek tvrdé normalizace. Lednová negativní, zideologizovaná a protizápadně orientovaná recenze z Ahoj na sobotu tedy ve své podstatě dokonale zrcadlí politický vývoj v zemi.

Také publicistická reflexe *Připoutaného balónu* poukazuje na výrazné zpolitizování filmové tvorby, tentokrát však v opačném gardu. Zejména výše citované statě z Lidové demokracie a slovenského deníku Práca, psané v období od 26. června do 26. září 1968¹⁴ výtečně zrcadlí dobový politický diskurz, kdy v Československu de iure neexistovala cenzura.¹⁵ Štěpán Hulík v této souvislosti píše: „Ostatně právě novináři se v nových poměrech rychle zorientovali a téměř okamžitě začali plnit po léta jim odpíranou roli.“ (Hulík 2011: 21) Najednou jsme svědky toho, že zatímco před oficiálním přijetím zákona o zrušení cenzury je zájem kritiků upřen převážně na umělecký aspekt filmového díla, červencové statě dělají z filmu a také z osobnosti režisérky takřka politikum. Zdůrazňován je především zákaz nejen *Připoutaného balónu*, ale i jiného režisérčina filmu *Život ubíhá potichu* (Животът си тече тихо) doma v Bulharsku, otevřeně se píše o absurditě umlčování talentů takového formátu, jakým je Binka Željazkovová, čímž fakticky ideově útočí na režim Todora Živkova, který zcela v duchu brežněvismu sankcionuje ty umělce, kteří se v té době odmítají podčinit oficiálnímu ideologickému úzu. Tehdy ještě autoři svobodně vyznívajících článků ve všeobecné reformní euforii nemohli tušit, že tou dobou jsou již v plném proudu přípravy na Operaci Dunaj a že právě Todor Živkov patří mezi nejagilnější zastánce vojenského řešení „československé kontrarevoluce“.

reformní proud a jednotně vystupovat proti ministerstvu kultury a orgánům Národní fronty. KOO TS sehrál důležitou roli při zveřejnění textu *Dva tisíce slov*, jednoho z klíčových dokumentů pražského jara.

¹⁴ Dne 13. září 1968 byl Národním shromážděním přijat Zákon o některých přechodných opatřeních v oblasti tisku a ostatních hromadných informačních prostředků, zákon nabyl účinnosti 26. září. Zákon obnovoval cenzurní dohled, který měl být napříště daleko přísnější, než byl ten před červnovým zrušením cenzury (Hulík 2011: 31).

¹⁵ Fakticky však cenzura v Československu přestala být uplatňována už od března 1968.

LITERATURA

- Bahun 2014:** Bahun, S. – Haynes, J. *Cinema, state socialism and society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917–1989 : re-visions*. London: Routledge, 2014.
- Hulík 2011:** Hulík Š. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011.
- Jiříšně 2014:** Jiříšně, J. Iluzorní obrodný proces karlovarského filmového festivalu. XVI. Mezinárodní festival Karlovy Vary (1968) v reflexi dobového tisku. // *Illuminace* roč. 26, č. 1 (2014), s. 9–38. Praha: Národní filmový archív 2014.

**ВЛАСТ, БЕЗСИЛИЕ, НАСИЛИЕ
В ПЕДАГОГИЧЕСКИТЕ УПОТРЕБИ НА ЛИТЕРАТУРАТА**

*Адриана Дамянова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

**POWER, IMPOTENCE, VIOLENCE IN EDUCATIONAL USES
OF LITERATURE**

*Adriana Damyanova
St. Kliment Ohridski University of Sofia*

The following paper integrates Foucault's concept of power and Ricoeur's, Derrida's, De Man's visions on literature and reading. Thus, it aims to identify literature as *object of knowledge* constituted within the field of literary educational discourse deeds as well as to explore some dynamic relationships between structural elements of this object, such as *author, extra-textual world, text, reader*. The most attractive among them seems to be the *author* – this *authority*, whose *death* was never believed in the Bulgarian secondary school and whose *resurrections* seem so unexpected and disturbing from time to time...

Key words: literature, education, power, impotence, violence

Несигурното в литературната комуникация и двусмисленото, несводимото към някаква теза в големите произведения на изкуството, не е временна слабост, от която бихме могли да се надяваме да ги освободим, а цената, която трябва да платим, за да имаме литература, т.е. един завладяващ език, който да ни въведе в чужди перспективи, вместо да ни утвърждава в нашите собствени.

*Морис Мерло-Понти,
Индиректният език и гласовете на мълчанието*

Твърдението, че училището е област на упражняване на власт – такава, каквато френският мислител М. Фуко я описва, едва ли има нужда от пространно обосноваване. Независимо от далеч по-

популярното (понеже е твърде удобно!) схващане на властта като локализирана/централизирана в някаква институция, която я налага върху лишени от правото на нейното упражняване „обекти“, *училищните власти* съвсем не изчерпват състава на властовата област, а са не повече от една „точка“ в нея. Редом и във взаимодействие със законовите и подзаконовите нормативни актове, транслирайки ги, деформирайки ги, налагайки промени в тях и нагаждайки се според тях, действат в режим на конкуренция всевъзможни учебници и помагала, регистрирани според съответния закон „школи“ и „незаконни“ частни уроци (за подготовка за изпити с високи залози), неправителствени организации и авторитетни публични личности, отстояващи (далеч не непременно с искрена загриженост) разнородни, а често и противоположни образователни каузи. Така обществото ни изглежда, като да иска едновременно спешни реформи и край на всякакви реформи, драстично намаляване на учебното съдържание и запазване на *всичко* в учебната програма, повече часове за упражнения и по-дълги ваканции, модернизация и съхраняване на традицията непокътната... Именно такава Фуко дефинира властта – като отношения между сили, които чрез непрестанни противопоставяния и борби помежду си се усилват, трансформират, преобръщат и така взаимно си осигуряват опора. Източниците на сила са навсякъде, ето защо никоя съпротива не е външна спрямо властта. Понеже силовите отношения са неравни променливи, те пораждат не устойчиви констелации, а „винаги локални и нестабилни“ (Фуко 1993: 126) ситуации на власт. „Ако [нещо, например литературата и/или нейното учене и преподаване] се е конституирало като обект на познание, то е, защото някакви властови отношения са [го] превърнали в постижим обект; и обратно, ако властта е била в състояние да [го] вземе на прицел, то е, защото някакви техники на знание и дискурсивни процедури са съумели да [го] обхванат“ (Фуко 1993: 133 – 134)¹. Казано накратко, Фуко предлага мисленето за властта-знание да положим в когнитивната рамка, очертана от **целта, тактическата ефикасност и полето на силовите отношения** вместо рамкирани от закона, забраната и суверенността. Приемайки предложението, следващото изложение не прави повече от опит да очертае някои (само някои!) локални средища на (училищното обучение по) литература като власт-знание – без съмнение „отвътре“-то поне на

¹ Цитатът от Фуко е манипулиран за целите на този текст: на мястото на изписаното в квадратни скоби в цитирания оригинал фигурира *сексуалността* и съответно заместващото думата лично местоимение.

част от тях, тъй като „Власт и знание се съчленяват именно в дискурса“ (Фуко 1993: 136).

В какво се състои силата („властта“) на литературния дискурс – този „завладяващ език“² (Мерло-Понти 1996: 83), взет в безкористното (целесъобразно без цел) отношение на читателя към него, т.е. преди всяка негова практическа/ефикасна/целенасочена употреба? Може би защото се стреми „към нещо, което лежи отвъд границата на опита“ (Кант 1993: 206), на (произведенията на) този фиктивен език е иманентна способността да *прекъсва* емпиричната действителност (ако я схващаме като продукта от винаги ориентираните към някаква цел човешки *действия*, от човешкия *praxis*). Подемайки *Поетиката* на Аристотел, П. Рикьор предлага под *фикция* „...да се разбира в най-радикалния смисъл налагането на прекъсване, на отлагане, осъществено в самия поток на ефективния *praxis* – прекъсване, от което се ражда тази друга сцена, наречена *poiesis*, *Dichtung*, литература, или по-добре литературност“ (Рикьор 1996: 74). Блокирането на ефективната действителност се случва чрез обезвластяване на логиката на идентичността с нейния закон за изключеното трето: именно семантичната двойственост на литературния дискурс го отличава сред всички останали. Рикьор говори за художествената творба като за „продуктивна и позитивна употреба на двойствеността“ на дискурса (Рикьор 1988: № 6/94). Което значи, че от една страна, на една и съща своя тематична единица даден текст може да приписва различни и дори противоположни значения, както и обратното – с един и същи предикат да характеризира смислово разбягващи се тематични единици. От друга страна, една и съща пропозиция в литературния текст, една и съща смислова единица може да означава едно и друго, например да значи колкото в плана на буквалността (на обичайните значения), толкова и в символен план. В този контекст е задължително да се подчертае, че читателят не е задължен да избира между различните значения. Напротив, промислено през Кантовата естетическа идея – „онази представа на способността за въображение, която дава повод да се мисли много, но без някаква определена мисъл, т.е. понятие, да може да ѝ бъде адекватна, до която следователно никой език не може напълно да стигне и да я направи понятна“ (Кант 1993: 205 – 206), това незадължаване може да се разчете като подсказване да се мисли заедно немислимото заедно.

² Подч. в цитата – мое, А. Д.

Друго решаващо следствие от обсъжданото прекъсване представя семантичната автономия на текста, следваща от разделянето на авторските интенции от текстовите значения, доколкото суспендирането на човешките действия се отнася и за речевите – тези в устното общуване. В него говорещият и слушащият разполагат с общ „околен свят“, вследствие на което смисълът на казаното се изгубва в предмета на говоренето, почти се слива с него, а той на свой ред клони към изчезване в безмълвния жест на показването. За разлика от „живия“ словесен обмен „лице-в-лице“, в опосреденото от писмото общуване „...думите престават да отстъпват пред нещата; записаните думи се превръщат в думи за самите себе си“ (Рикъор 1994: 54). Тъй като авторът и читателят нямат общ „околен свят“, към който да се отнася дискурсът, референцията на текста се оказва прекъсната, оставена „висяща“.

В опита на читателя недостъпната за понятийния език семантична двойственост на литературния дискурс може да се мисли и другояче от „мисленето заедно на немислимото заедно“, ако двойствеността се схване като разбягване между *казаното* (семантичното значение) и *правеното* (реторичното значение) от текста. Върху това различаване се фокусира деконструкция, настоявайки, че „е невъзможно да се реши посредством граматически или други езикови средства кое от двете значения... взема връх“ (Де Ман 2000: 23). В нейната перспектива силата/властта на литературата се открива като способност на „тази странна институция“ да казва „всичко по всякакъв начин“ (Дерида 2002: 11). Преди всичко, пояснява Дерида своето определение, то означава „да се отменят като преминати линиите на забраната... във всяко поле, където правилото може да установи и преустанови правилото“ (Дерида 2002: 11) – това е условието на мисленето на правилото. Означава също обаче и да се разобличи стъкмеността на действителния свят (и на Смисъла), което е свързано с критическата сила на литературата спрямо кой да е господстващ идеологически ред и което задължава към без-отговорност: „Това задължение към безотговорността, към отказа да се отговаря на установилите се власти за нещо мислено или написано е може би най-високата степен на отговорност“ (Дерида 2002: 14).

Ако продължим да мислим (встрани от деконструкцията) релевантно различие между дискурса/устността и текста/писмото и приемем *казването* на Дерида като метафора, бихме се съгласили, че текстът е „ням“. Понеже на мястото на събитието на дискурса – говоренето, е застанал дискурсът в границите на писането, „Между него и читателя съществува едно асиметрично отношение – единият от партньор-

рите говори вместо двамата“ (Рикьор 1988: № 6/116). „Немотата“ на литературата като прекъсване на действащото на речта, в което припознахме силата ѝ, сега ни се открива и като нейната слабост. Откъм тази двойственост „властта“ на фикционалния дискурс изглежда потенциална, латентна, а условие за актуализирането му като такъв (възвръщането му на *живото* общуване) – неговото адекватно четене. Това е друг начин да се изкажат тревогите на Платон около „беззащитността“ на писаното слово: „Бъде ли записано веднъж, всяко слово може да бъде разгъвано навсякъде – еднакво у сведущите, а също у тия, които не бива да го разгъват“ (Платон 1982: 555). Като адекватно идентифицираме четенето интерпретация, което следва „предписанията на текста... опитвайки се да мисли по съответстващ му (на текста) начин“ (Рикьор 1988: № 6/131). Въпросът, който възниква обаче, е дали „безкористният читател“, когото въобразихме по-горе, „спонтанно“ обладава способността за такова четене, или я придобива, култивира я. И дори ако култивирането на въпросната способност е възможно в самотата на личния опит с литературата, дали изобщо е възможно изплъзването на култивацията ѝ от силовите отношения, конституиращи и конституирани в/от образователното поле?

Възползвайки се от *безсилието* на текста, „тази банална (политическа) институция“ – образованието по литература – опосредства отношението между читателя и текста, като вписва литературния текст в полето на икономиката/полезността (в постиндустриалния капитализъм – повече от всякога). От „цел в себе си“ художественият текст бива *насилен* да работи като *средство* – за възпитание, за формиране и развиване на умения и нагласи... Как?

Като се суспендира позитивната и продуктивна употреба на *двойствеността* на дискурса, литературното *писмо*, четено в унижаващия го модус на буквалността, бива насилвано да *не казва* (още по-малко – всичко), а да „*пише*“ различно от себе си – политически/идеологически приемливи/„коректни“ дискурси. Ето само няколко от множеството примери. В учебника по литература за 7. клас на издателство „Просвета“ от 1992 г. са поместени откъси от Вазовата поема „Немили-недраги“, в т.ч. и от трета глава, в която изречението „Нему се искаше да прегърне тия странни хора, които тъй страшно го привличаха...“ свършва, както го цитирахме току-що: изтрит е финалът му, който, гласейки „...със своята отвратителност и гордост“, излага, изглежда, на риск възпитанието в дух на преклонение пред осъществените без недостатъци (но не във Вазовия текст, а в националномитологичната памет) национални герои... През 2016 г. министърът

на образованието и науката Т. Танев публично огласява, че лично се е погрижил в програмата по литература да фигурира „невероятният разказ“ „Бай Ганьо пътува“ вместо „Бай Ганьо в банята“, защото в последния одиозният Алеков герой слага без колебание знак на равенство между себе си и „булгар“-я. През 2017 г. фондация „Тангра“, подкрепено и от Държавната агенция за закрила на детето, настоява в писмо до министъра на образованието и науката от програмата по литература за VIII клас да отпадне „Декамерон“, защото прочитът му застрашава „моралното здраве“ на децата, които в своята незрялост не могат да отделят „пошлото“ от естетически стойностното³.

Друг модус на въдворяване на литературния дискурс в полето на полезността представя насилването му да *не казва всичко*, а да „казва“ „истини“ (и/или да утвърждава „вечни/универсални/общочовешки“ ценности). С други думи, четен в режим на една рационализираща интерпретация, бива насилван да специфицира не едно-и-друго/различно/противоположно, а едно. В оголената си, наивно откровена версия това *едно* се *явява* като „поука“ или *поне* като препотвърждение на стереотипите на „здравия разум“. Предлагаме на читателя си една весела сценка из училищната действителност (действието се развива в V клас), която ни помага да се уверим колко прав е П. де Ман, като казва, че буквалното четене е по-малко наивно от критически некомпетентното четене:

Учителката: ...общото между „На браздата“ и „Другоселец“ е, че и двете животни умират.

Ученичка: Ама, госпожо, конят не умира!

Учителката: Умира, умира!...

Ученичката (на себе си): Госпожата пък откъде знае, че конят умира?

Една още по-популярна педагогическа употреба на литературния текст суспендира семантичната му автономия, за да го накара да означава това, което „авторът е искал да каже“ – „околния свят“ на писалия, онова, което той би могъл да има предвид, или по-общо – изначалната ситуация на дискурса... Обичайната процедура на въпросната употреба представлява (квази)интерпретация, преобръщаща посоката на адекватното четене, която е напред, доколкото в него никога уловимият докрай смисъл на текста пред-стои да бъде конструи-

³ Благодарим на колегата О. Ковачев, който ни обърна внимание, че още Петрарка, а и самият Бокачо откриват пошлост в „Декамерон“, и с основание постави въпроса дали училището трябва да „изолира“ учениците от пошлостта и дали подобна политика не ги прави беззащитни пред нея, вместо да ги защитава.

ран от читателя, следващ „предписанията на текста“. Определяме я като „квази“, защото нейните *arkhe* и *telos* съвпадат в „трансценденталното означаване“ (Дерида 1998: 411), а тя самата „...мечтае да дешифрира някаква истина или някакъв произход, изплъзващи се от играта и от знаковия порядък, и преживява като изгнание необходимостта от интерпретация“ (пак там: 428). В епатиращата си версия тази процедура се стреми към идентифициране направо на това, което „авторът е“. Ето как може да изглежда за култивирания в режима на подобно преобръщащо четене читател „възкресеният“ Автор, към чиято „смърт“ литературното образование винаги е било подозрително (следващите примери са из есета, писани през 2018 г. от кандидат-студенти в Софийския университет, на тема, зададена през мисълта на А. Далчев „Приятно е да бъдеш възмутен: едновременно чувстваш другите виновни и съзнаваш собственото си превъзходство“; правописът, граматиката и пунктуацията на оригиналите не са коригирани):

Отчужден от живота, и загубил представа за човешките ценности, той не вижда смисъл в съществуването си. За него единственото избавление е смъртта, той не открива друга възможност освен тази. Дияболист, който е заслепен от своята омраза към околните.

*

Той съзира собственото си превъзходство, чак когато остава сам. Изгубил доверието си във всички се спира на предметите които го заобикалят. В тях, намира спокойствието което търси, но въпреки това той продължава да бъде самотен и не открива смисъла на съществуването си.

*

Тази разнообразност от човешки характери предизвиква у всеки човек различни емоции. Атанас Далчев, както отразява творчеството му, е напълно изолиран от хората. Заглавията на произведенията представляват затворени пространства, където той е сам и светът му е предметен.

*

В своите стихотворения Атанас Далчев изобразява точно това превъзходство. Там срещаме превъзходство над предметите, тъй като Атанас Далчев е привърженик на предметното творчество, като например в стихотворенията „Стаята“, „Болница“, „Къщата“, където то е най-ясно изразено. А превъзходството над хората е подчертано в произведения като „Дяволско“ и „Прозорец“, където се подчертава вината на другите...

*

Самотата и неразбраността на човека предизвикват у Далчев злоба и омраза към другите.

*

Атанас Далчев е един от авторите, който най-силно се отличава от българските писатели. Често остава неразбран, заради начина му на писане и мислене. Чрез своето черногледство и описание-то на смъртта като мечтаната цел и единственият път в творчеството си...

Тези шокиращи преноси от художествената реалност (често зле разбрана) към авторовата личност всъщност са съвсем закономерни – в логиката на обсъжданите тук педагогически употреби на литературата. Ако лирическият текст представлява нещо като *авторова изповед в стихове*, лирическите фигури – нещо като *огледало* на авторовите настроения, преживявания, състояния...; ако емпиричната, етичeskата, мисловната, политическата реалност са изравнявани по битие с естетическата, ако границите между тях са правени несигурни или направо изличавани, защо посоката на това трансгресиращо направление да не бъде обърната?

В заключение бихме подчертали, че употребите на литературата в образованието – като всяка употреба – никога не са били „невинни“ и не могат да станат. Най-многого, на което можем да се надяваме, струва ни се, е да ги рефлексираме критически, вместо да им служим със сляпо усърдие. И може би, разчитайки на нестабилността на ситуациите на власт, от време на време да се озоваваме на мънички острови (в моменти на преобразуване или преобръщане на силовите отношения), където да е възможно удоволствието от безцелното, безкористно четене...

ЛИТЕРАТУРА

Де Ман 2000: Де Ман, П. *Алегории на четенето*. [Paul de Man. *Alegorii na cheteneto*.] София: Критика и хуманизъм, 2000.

Дерида 1998: Дерида, Ж. *Писмеността и различието*. [Derrida, J. *Pismenostta i razlichieto*.] София: Наука и изкуство, 1998.

Дерида 2002: Дерида, Ж. Тази странна институция, наречена литература (интервю). [Derrida, J. *Tazi stranna institutsiya, narechena literatura*.] // *Литературата*. София, 2002, № 16, 7 – 25.

- Кант 1993:** Кант, И. *Критика на способността за съждение*. [Kant, I. *Kritika na sposobnostta za sazhdenie.*] София: Издателство на Българската академия на науките, 1993.
- Мерло-Понти 1996:** Мерло-Понти, М. Индиректният език и гласовете на мълчанието. [Merleau-Ponty, M. *Indirektniyat ezik i glasovete na malchanieto.*] // *Философът и неговата сянка (антология)*. Съст. Л. Деянова, К. Коев. София: Критика и хуманизъм, 1996, 37 – 91.
- Платон 1982:** Платон. Федър. [Platon. *Fedar.*] // *Диалози*. Под ред. на проф. Б. Геров. Т. 2. София: Наука и изкуство, 1982, 489 – 560.
- Рикьор 1988:** Рикьор, П. Теория на интерпретацията: нарастващият смисъл. [Ricoeur, P. *Teoriya na interpretatsiyata: narastvashtiyat smisal.*] // *Бюлетин на Съюза на българските писатели*. София, 1988, № 5, 79 – 116, № 6, 92 – 131.
- Рикьор 1994:** Рикьор, П. Какво е текстът? [Ricoeur, P. *Kakvo e tekstat?*] // *Литературата*. София, 1994, № 1, 50 – 73.
- Рикьор 1996:** Рикьор, П. Едно подемане на *Поетиката* на Аристотел. [Ricoeur, P. *Edno podemane na Poetikata na Aristotel.*] // *Прочити*. Под ред. на Вл. Градев. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1996, 67 – 81.
- Фуко 1993:** Фуко, М. *История на сексуалността. Т. 1. Волята за знание*. [Foucault, M. *Istoriya na seksualnostta. T. 1. Volyata za znanie.*] Плевен: ЕА, 1993.

***ЧУЖДОЕЗИКОВО
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ***



KOŃ TROJAŃSKI W PERSPEKTYWIE NOWEJ HUMANISTYKI

Aleksander Wojciech Mikołajczak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

TROJAN HORSE IN THE PERSPECTIVE OF THE NEW HUMANITIES

Aleksander Wojciech Mikołajczak
Adam Mickiewicz University of Poznań

The article focuses on the methodological problems of the research on the perception of ancient heritage of the European civilization. The profound changes caused by the industrial revolution in the world have transformed both the ways of communicating the Greco-Roman tradition and its culture-forming functions. This situation prompts us to look for new ways of analyzing the phenomenon of perception of antiquity, as a dynamic process of processing classic literary themes, as well as Greek and Roman artifacts. This means that it is necessary to replace traditional research methods with new ways of describing this phenomenon. The article presents one of the possible approaches using the concept of "quadruple object" by Graham Harman and the theory of actor-network (ANT) by Bruno Latour. An example of their applications in the research on the acquisition of antiquity is the analysis of the Trojan horse motif. Showing the mechanisms of its transformation from the literary topos into an artifact, allows to draw attention to the equal role in this process of human actions and the property of the object being transformed.

Key words: perception, antique heritage, things, speculative realism, actor-network theory (ANT)

W 1901 r. Tadeusz Zieliński wygłosił na Uniwersytecie Petersburskim cykl wykładów dotyczących wartości kształcenia klasycznego i tradycji antycznej dla formowania umysłów i ducha społeczeństwa (Zieliński, 1901: *passim*). Chociaż nie używał w nich terminu „recepja”, to porównując grecko-rzymską kulturę do nasiona, z którego wyrosła europejska cywilizacja, ukazał istotową naturę tego zjawiska. W ujęciu Zielińskiego użytkowość starożytnego dziedzictwa jawi się jako ciągła inspiracja twórczości, jako bezustanna

wartościująca kreacja uobecnień ducha, których żadną miarą nie da się sprowadzić do zwykłej obecności motywów klasycznych w nowożytnych dziełach literackich i artystycznych.

Tymczasem przemiany, jakie dokonały się w świecie, całkowicie przeobraziły sposób przyswajania i adaptacji starożytnego dziedzictwa (Dominas, 2017: *passim*). Obecnie trudno nawet mówić o jednej recepcji grecko-rzymskich treści, bo mamy do czynienia z wieloma jej formami i strategiami. W tej sytuacji kwestia akwizycji antyku staje się wyzwaniem metodologicznym, gdyż bez wypracowania nowych podejść badawczych, nie sposób uchwycić istoty tworzących ów fenomen zjawisk. Wynika to z faktu, że nowożytna akwizycja ma charakter procesualny, o dynamice wymykającej się statycznym kategoriom opisu stosowanym w dotychczasowych deskrypcjach.

Przykładem tej nieadekwatności niech będzie dyskurs topiczny, kolokwialnie zwany „wpływologią”, który w polskiej refleksji nad recepcją kojarzony jest z Tadeuszem Sinko i jego pionierskim dziełem *Hellada i Roma w Polsce*. Podejście to polegało głównie na identyfikacji i omówieniu toposów klasycznych wykorzystanych w danym utworze literackim oraz na wskazaniu ich antycznych źródeł (Sinko, 1933). Rozwinięciem owej metody jest dyskurs semiotyczny obecny w badaniach Stanisława Stabryły, który wykorzystał go w swej przełomowej pod wieloma względami monografii *Hellada i Roma w Polsce Ludowej*. Istotnym *novum* było tu analizowanie motywów antycznych pod względem ich znaczeniotwórczych funkcji, ograniczone wszelako jedynie do literackiej struktury interpretowanych tekstów (Stabryła, 1983). Odmienne stanowisko reprezentują dziś badacze odwołujący się do dyskursu medialnego, który rozważają akwizycję antycznych treści w perspektywie teorii Marshalla McLuhana (Mikołajczak et al. 2005). Jest to jednak podejście równie redukcjonistyczne jak poprzednie, gdyż traktując media jako nośniki znaczeń, czyni z recepcji antyku zwykły przekaz informacji.

Ta nieprzystawalność tradycyjnych koncepcji badawczych w stosunki do procesów recepcyjnych ma kilka przyczyn. Po pierwsze, jeśli akwizycja grecko-rzymskich motywów jest procesualna, a nie okazjonalna, to wyjaśnianie *explanandum* przez *explanans* (*vide* dyskurs topiczny), „zamraża” ów proces w statycznych egzemplifikacjach jego przejawów. Po drugie, jeśli recepcja antyku jest kreatywnym przetwarzaniem jego uobecnień, to analizowanie w dyskursie semiotycznym ich literackich znaczeń nie wystarcza do wyjaśnienia twórczych i wartościujących funkcji tego procesu dla rozwoju cywilizacji. Po trzecie wreszcie, jeśli przyswajanie klasycznego dziedzictwa posiada ładotwórczy charakter, to badanie go w perspektywie dyskursu medialnego, jako procesu komunikowania znaczeń, czyli transferu informacji (*episteme*), pomija egzystencjalny i sapiencjalny wymiar recepcji antyku.

Wiele z tych kwestii wymagałoby więc szerszego spojrzenia, integrującego je na płaszczyźnie ontologicznej i epistemologicznej. Chodzi zwłaszcza o możliwość ogarnięcia interpretującym oglądem nie tylko

znakowych, lecz także rzeczowych funkcji dziedzictwa antycznego, co pozwoliłoby rozpoznać mechanizmy jego użytkowania w procesach zarówno kulturowej, jak i cywilizacyjnej recepcji. Inspiracji do dokonania takiego zwrotu w refleksji nad tym zjawiskiem podsuwają koncepcje wypracowane na gruncie „nowej humanistyki”, która, jak zauważa Przemysław Czapliński: przechodzi od konkretnych obiektów do badania sieci, w której obiekty są widziane, od dzieł do procesów wytwórczych, od gotowych artefaktów do warunków ich powstawania. (...) Jeśli dla interseksualności tekst był złożonym ogniwem w sieci tekstów, to dla nowej humanistyki tekst jest płataniną tego, co językowe i pozajęzykowe; mówi w imieniu czegoś, co ma utrudniony dostęp do języka-głosów, obrazów, artefaktów, doświadczeń zmysłowych, a także rozległej sfery pozaludzkiej (Czapliński, 2017: 15).

Jedną z propozycji wywodzących się z tego nurtu jest „zwrot ku rzeczom”, który porzuca analizę bytów w perspektywie tekstualnej i narracyjnej, a podejmuje refleksję nad relacjami łączącymi je z ludźmi, czyli nad ich użytkowością (Lash&Lury, 2011: 45-46). Podobnie celowe i uzasadnione wydaje się w naszym wypadku podejście Grahama Harmana stojącego na gruncie realizmu spekulatywnego (Harman, 2013: *passim*). Cóż bowiem stoi na przeszkodzie, by grecko-rzymskiego dziedzictwa cywilizacyjnego nie uznać za zbiór pojęciowych i materialnych obiektów podlegających recepcji? Chociaż każdy z nich posiada wiele różnych atrybutywnych własności i akcydentalnych właściwości, to przecież stanowią one wyodrębnianą i uchwytną zarówno pojęciowo jak i zmysłowo całość. Dotyczy to więc nie tylko rzeczy materialnych, lecz także przedmiotów semiotycznych, takich jak inwokacja do *Odysei*, czy akt zabicia Minotaura. Jak pisze bowiem Harman:

Otwierając mój egzemplarz *Dziejów Rzymu* Gibbona, czytam o historycznych przedmiotach, których nie ma już w naszym świecie – na przykład o Dioklecjanie i o gnostykach. Matematycy, którzy porzucają świat fizyczny i zagłębiają się w sferze idealnej, mają do czynienia z przedmiotami takimi jak liczby całkowite i stożki. To samo dotyczy centaurów, Pegaza i jednorożca (Harman, 2013: 20).

Wszystkie te obiekty stanowią zatem rodzaj antycznej pramacierzy, z której w procesie recepcji wydobywają je użytkownicy, zadzierzgując z nimi w ten sposób relacyjne więzi o symbolicznym i emotywnym nacechowaniu. Ostatecznie tworzą one złożone sieci interakcji, w których urzeczowione antyczne treści podlegają twórczej transformacji w obiekty zaspakajające potrzeby nowożytnej użytkowości. Ujęcie takie prowadzi nas wprost do drugiej koncepcji związanej z metodologicznym zwrotem ku rzeczom, czyli do teorii aktora-sieci (*Actor-Network Theory*, ANT). Na jej gruncie antyczne obiekty wraz z zespolonymi z nimi użytkownikami traktować można jako tak zwanych aktantów, czyli w ujęciu Bruno Latoura hybrydyczne konstrukty, w których ludzka sprawczość przenika się ze sprawczością rzeczy (Latour, 2011: 193).

Jeśli połączyć ze sobą oba te spojrzenia, to razem wyznaczają one nową, perspektywę dla badań recepcyjnych.

Dlatego w oparciu o te dwie koncepcje pokuszę się o próbę nakreślenia pewnej metodologicznej propozycji różniącej się od dotychczasowych praktyk badawczych akwizycji antyku. Nazwałem ją procesualno-ontyczną teorią recepcji, gdyż skupia się ona na dynamice przemian upostaciowień grecko-rzymskich treści w toku ich przyswajania i adaptacji. Traktuję ją zaledwie jako próbę wykreślenia obszaru badań, bez szerszej ambicji stworzenia usystematyzowanego zespołu twierdzeń, co wynika z zachęt Ryszarda Nycza do zastępowania „skończonej całościowej teorii jako wytworu systemowej pracy intelektualnej – rodzajem roboczego programu dopiero inicjowanego procesu badawczego” (Nycz, 2012: 115 i n.).

Pierwszą kwestią, którą należy tutaj rozważyć jest kategoryzacja treści antycznych, które traktujemy tutaj jako rzeczy, a więc obiekty wyodrębnione z macierzy bytu na podstawie ich „bycia”, czyli istnienia w konkretnej lub abstrakcyjnej postaci. W sensie dystrybutywnym są więc one osobnymi, materialnymi lub pojęciowymi obiektami, które Arystoteles obdarza potencjałem istotowej substancjalności oraz atrybutami (niezbywalnymi własnościami tożsamości) a także akcydensami – właściwościami fakultatywnymi (Tatarkiewicz, 1988: 111-112). Natomiast Harman wszelkie takie obiekty postrzega jako „przedmioty poczwórne”, wewnątrznie rozszczepione na: przedmiot rzeczywisty i zmysłowy oraz rzeczywiste i zmysłowe własności (Harman, 2013: 39-74). Koncepcja ta, dzięki odślonięciu złożoności rzeczy, uzmysławia funkcje poszczególnych elementów ich struktury, co w wypadku procesualno-ontycznej recepcji ułatwia przenoszenie zobiektywizowanych treści dziedzictwa antycznego na grunt teorii aktora-sieci (ANT).

Z uwagi na to, że wyróżnione kategorie zasadniczo są pojęciami filozoficznymi, dla naszych celów wymagają one bardziej narzędziowego ujęcia, co oznacza nieuchronną ich symplifikację i reinterpretację. Jeśli więc urzeczowione treści antyczne mają stanowić przedmiot dociekań nad recepcją, to można przyjąć, że są one jednościami, w których daje się wyróżnić ciało ontyczne oraz ciało semantyczne. To pierwsze w uproszczeniu odpowiadałoby przedmiotowi rzeczywistemu Harmana, natomiast drugie pokrewne byłoby jego przedmiotowi zmysłowemu. W tym sensie ciało ontyczne, jako upostaciowienie elementów pewnej całości, stanowi o tożsamości danego obiektu, czyli istotowo określa „czym on jest” jako byt zmysłowy lub pojęciowy. Z kolei ciało semantyczne uobecniając akcydensowe cechy rzeczy, stanowi o jej znaczeniowej odrębności, innymi słowy określa „jaką ona jest”.

Inaczej dzieje się w wypadku kategorii afordancji i znaczników, traktowanych w procesualno-ontycznej teorii recepcji jako narzędzia i komunikatory, co wydaje się oddalać te kategorie od Harmanowskich własności rzeczywistych i zmysłowych. Chociaż pojęcie afordancji (*affordance*) wprowadził James Gibson (Gibson, 1979: 127 i n.), to dla naszych celów za

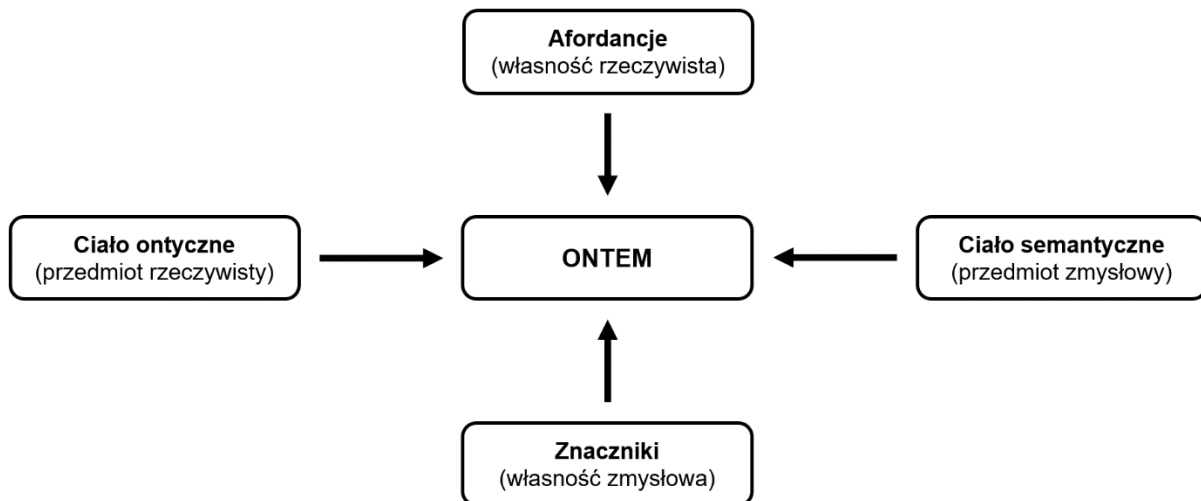
Danem Normanem przyjmujemy, że: „Termin ten odnosi się do związku między przedmiotem a osobą. (...) Jest relacją między właściwościami przedmiotu a możliwościami podmiotu, która wyznacza zakres wykorzystania danej rzeczy (Norman, 2018: 29). Co do znaczników, to ich związek z własnościami zmysłowymi Harmana uwidacznia się być może jedynie na płaszczyźnie epistemologicznej, gdyż idąc znowu za Normanem, powiemy, że w kontekście afordancji „znaczniki przekazują informacje dotyczące tego, jakie działania są możliwe i jak je wykonać” (Norman, 2018: 37). Innymi słowy, wskazują użytkownikowi zawarty w danej rzeczy funkcjonalny potencjał, przez co uzmysławiają sposób jej wykorzystania.

Takie rozumienie afordancji i znaczników nasuwa skojarzenia z korelacionizmem, zakładającym uchwytność rzeczy jedynie za pośrednictwem relacji podmiotu poznającego z poznawanym przedmiotem, co zgodnie odrzucają wszyscy realisci spekulatywni (Meillassoux, 2015). Wydawać by się więc mogło, że w tym miejscu ostatecznie rozchodzą się drogi procesualno-ontologicznej teorii recepcji z myślą Harmana, która koncentrując się na wewnętrznych stosunkach elementów przedmiotu poczwórnego, upatrując w tym jego poznawczość. Tymczasem i my przyjmujemy, że relacje między przedmiotami a ich własnościami uobecniają ontologie i semantyki motywów antycznych, zarazem utrzymujemy jednak, iż w procesie recepcji antyku nie można nie dostrzegać także relacji między rzeczami i ich użytkownikami. Wynika to z natury zobiiektywizowanych grecko-rzymskich treści, które nie są po prostu przedmiotami, lecz stają się obiektami wykorzystywanymi przez ludzi. Według Romo Bodei nadaje to przedmiotom symboliczną i emotywną wartość, czyniąc z nich właśnie rzeczy (Bodei, 2016: 37-39). W rezultacie ludzkie myślenie i działanie sprawiają, że rozpoznajemy w nich współpartnerów w ładotwórczym kształtowaniu naszego świata.

Wynika z tego, że ciało ontyczne niekoniecznie samoistnie uobecnia się w sferze wartości i emocji, bez naszego w tym udziału. To ludzki użytek funkcjonalnie łącząc substancjalną istotowość z atrybutami, nadaje przedmiotom wartość rzeczy, co sprawia, że funkcjonalnie wyodrębniają się one z macierzy bytu. Podobnie ciało semantyczne (tutaj już w większej zgodności z Harmanem) uobecnia się relacyjnie poprzez swe nierozzerwalne więzi z ciałem ontycznym, gdyż, jak dowiódł Ferdinand de Saussure znaczące nie istnieje bez znaczonego (de Saussure, 1991: 89-91). Dzieje się to jednak także z udziałem ludzi, którzy będąc użytkownikami znaków, są zarazem ich twórcami, to znaczący uobecniają je jako dystynktywne i wartościujące elementy otaczającego świata.

Można zatem powiedzieć, że w perspektywie procesualno-ontycznej teorii recepcji urzeczowione treści antyczne uobecniają się nie tylko w relacjach ciała ontycznego z ciałem semantycznym, lecz także dzięki swym interakcjom z użytkownikami. Operatorami tych procesów są zarówno rzeczy ze swoimi afordancjami i znacznikami, jak i ludzie dysponujący kompetencjami niezbędnymi do ich spożytkowania. W ten sposób obiekty antyczne stają się

aktywnymi partnerami ludzi w procesach recepcji, co skłania do kategoryzacji ich jak rzeczy nie tylko wyodrębnianych i wartościowanych, lecz i poniekąd kreowanych w interakcjach z użytkownikami. Proponuję zatem nazwać owe rzeczy „ontemami”, jako że pomimo wszystko przypominają przedmiot poczwórny, czyli złożony byt o inherentnej współsprawczości z ludźmi. Strukturę tak definiowanego ontemu przedstawia rys. 1.



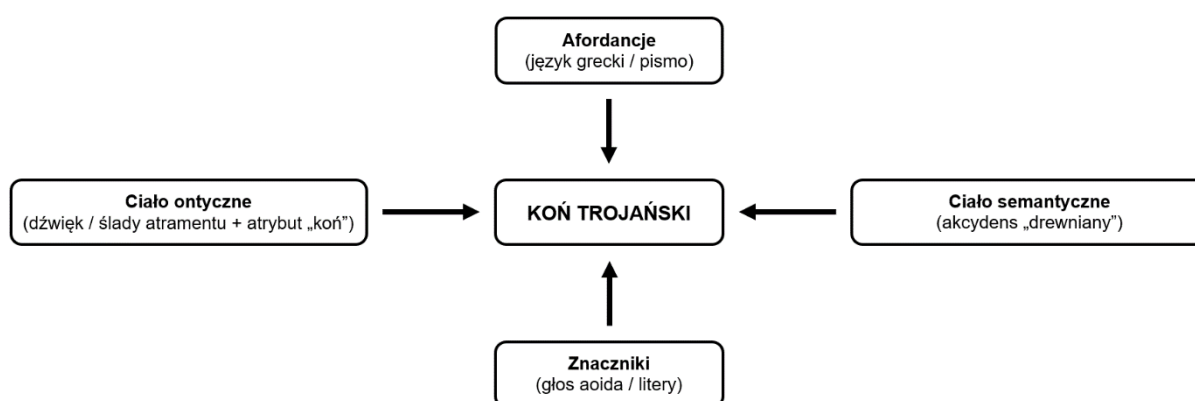
Rys. 1. Ontem w perspektywie przedmiotu poczwórnego Grahama Harmana

Przykładem takiego antycznego ontemu jest np. *koń trojański* wspomniany po raz pierwszy w VIII w. przed Chr. w *Odysei* (Graves, 1968: 625-629). W pierwotnej, oralnej sytuacji wykonawczej epopei, uobecniał się on jako ciało ontyczne w postaci dźwięku, który Arystoteles w traktacie *O duszy* określa jako „szczególny ruch powietrza” (Arystoteles 1988: 420b 10), a więc kategoryzuje go jako byt konkretny. Do pewnego stopnia zgadza się to z jego rozumieniem we współczesnej fizyce, która definiuje dźwięk jako falę akustyczną rozchodzącą się w ośrodku sprężystym, czyli np. w powietrzu (Perkins 1983: *passim*). Takie dźwiękowo-rzeczowe pojmowanie ciała ontycznego *trojańskiego konia* ostatecznie wyodrębniło go jednak z macierzy *Odysei* dopiero dzięki jego cesze atrybutywnej zawartej w leksemie ἵππος – „koń” (Homer 2010: 4, 265-290).

Oczywiście przyjmując relacyjność przedmiotu rzeczywistego i zmysłowego w strukturze przedmiotu poczwórnego, ciało ontyczne naszego konia nie uobecniało się samo w sobie, ani przez siebie samo. Stawało się zmysłowo uchwytnie jedynie w relacji do ciała semantycznego, które umożliwiało odróżnienie *konia trojańskiego* od innych koni, np. żywych. Jeśli więc ontem ów miał się stać poznawalnym, musiał uobecnić się w unii hipostatycznej swego ciała ontycznego z semantycznym, zawierającym cechy akcydensowe takie jak np: „drewniany” (δοῦρειος) lub „zbudowany przez Epeirosa” (Homer 2010: 8, 492-495), które umożliwiały jego jednoznaczny identyfikację. Co do afordancji, to można rzec, że w oralnej sytuacji

wykonawczej była nią greka, która w relacji z językowymi kompetencjami słuchaczy umożliwiała pojęciowe uobecnianie ontemu *trojańskiego konia* w ich świadomości. Jego znacznikiem stawał się natomiast głos aoida melorecytującego odnośne wersy *Odysei*, na których należało skupić uwagę, by zrozumieć o jaki obiekt chodziło.

Inaczej ontetem ów uobecniał się w sytuacji lekturowej eposu, który spisany został później – prawdopodobnie w VII w, przed Chr. Jeśli pójść za de Saussurem, który uważał, że „jedyną racją pisma jest to, że przedstawia ono język” (de Saussure, 1991: 51), to należy uznać, że ciała ontyczne *trojańskiego konia* stanowiły tu materialne ślady atramentu na papirusie. W relacji z ciałem semantycznym, czyli językowym ontetem, odsyłało one piśmiennie urzeczowiony element znaczący (*signifié*) do abstrakcyjnego elementu znaczącego (*signifiant*), wywołując w umyśle czytelnika (podobnie, jak wcześniej słuchacza) pojęciowe uobecnienie obiektu. Oprócz afordancji językowej upostaciowiony w swej materialnej grafii *koń trojański* dysponował więc teraz także afordancją piśmienną, do której wykorzystania niezbędne były kompetencje, jakich nie mieli np. analfabeci. Znacznikiem sposobu jej wykorzystania były w tym wypadku litery, podpowiadające *praxis* lekturowego posługiwania się tekstem *Odysei*. Uobecnianie się ontetem *konia trojańskiego* w oralnej i lekturowej sytuacji wykonawczej epopei przedstawia rys. 2.

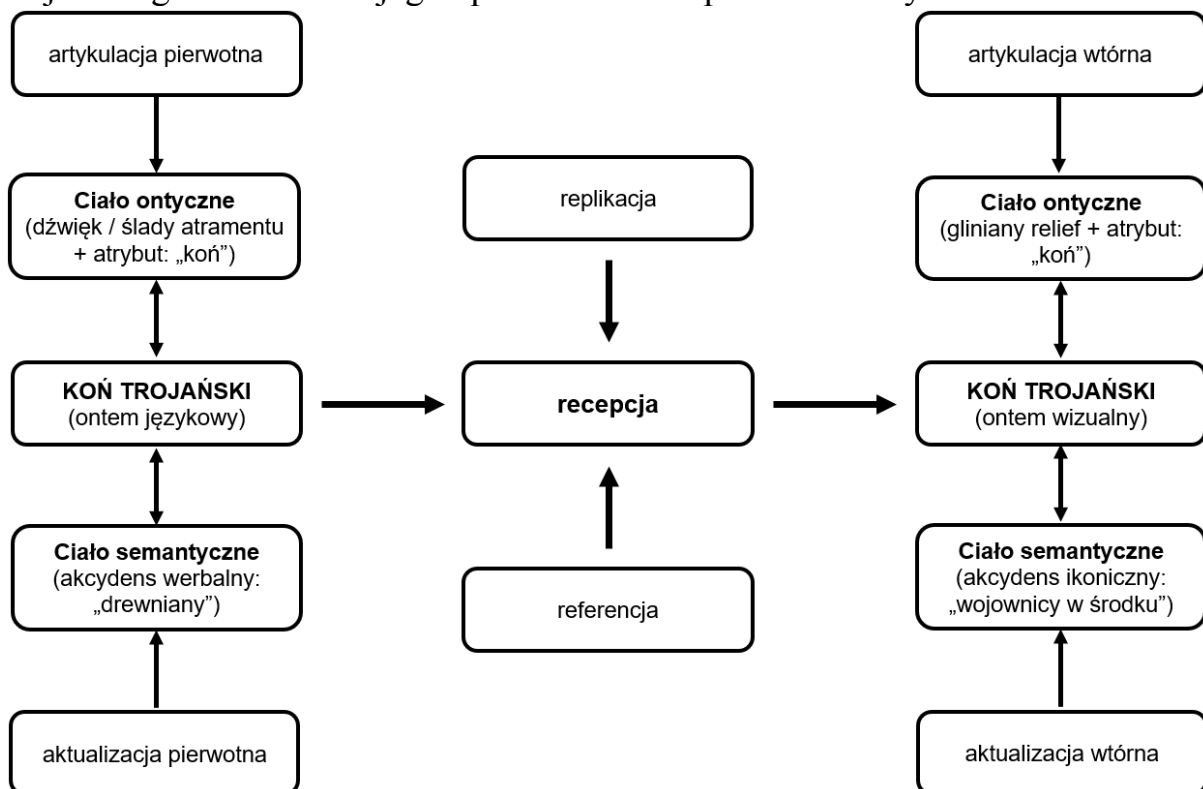


Rys. 2. Ontem „konia trojańskiego” w ujęciu procesualno-ontycznej teorii recepcji

Bardzo szybko ontetem *konia trojańskiego* stał się także przedmiotem pozatekstowej recepcji, jako motyw upostaciowiony w artefaktach. Jednym z najstarszych przykładów takiej transformacji było przedstawienie go na ceramicznej wazie (pitosie) z Mykonos, datowanej na ok. 670 r. przed Chr. (Paipetis, 2010: 171). Jedna ze scen na tym naczyniu ukazywała drewnianego konia z wyciętymi w jego tułowiu i szyi kwadratowymi „iluminatorami”, w których widoczne były głowy ukrywających się we wnętrzu wojowników. W perspektywie procesualno-ontologicznej teorii recepcji tego rodzaju przejście pierwotnego ontetem w wtórny opisać można w kategoriach artykulacji i replikacji oraz aktualizacji i referencji, dokonujących się w procesach użytkowania obiektu.

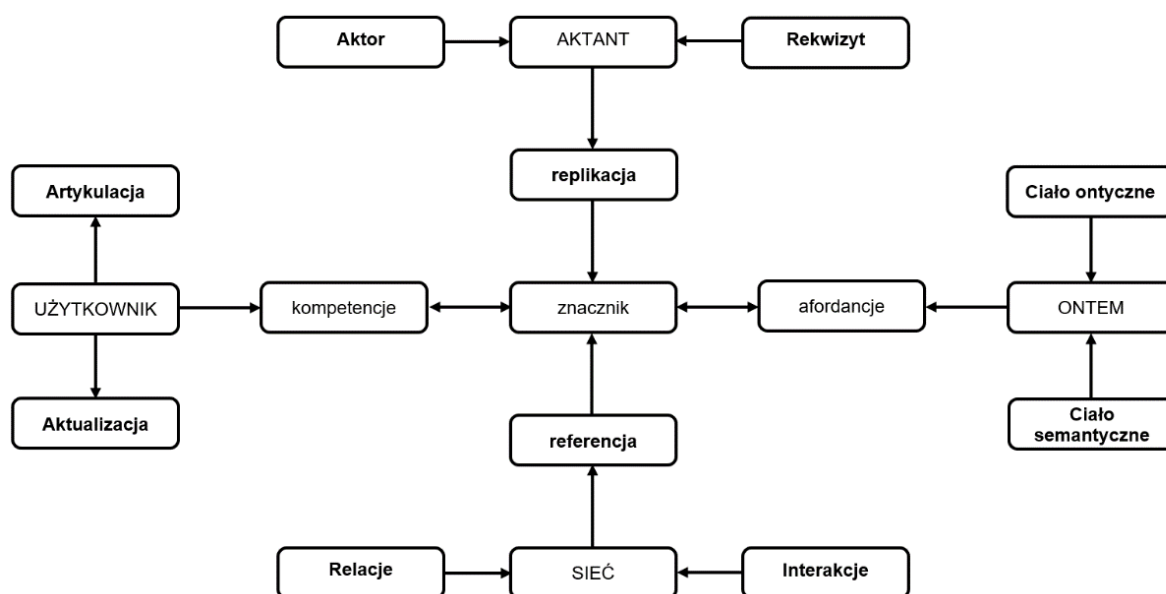
Przez artykulację rozumiemy tutaj przemianę abstrakcyjnego ciała ontycznego *konia trojańskiego* (uobecnianego językowo) w jego wtórne, konkretne ciało ontyczne (płaskorzeźbiony relief), materialnie upostaciowione na szyi pitos. Z kolei aktualizacja ciała semantycznego tego ontemu (pierwotnie zawierającego językowe akcydensy) obejmowała w tym wypadku jego przemianę w wizualne upostaciowienie w glinie. Oba te procesy przebiegały równocześnie i dokonywały się na kanwie inherentnej relacji łączącej w ontemie *konia trojańskiego* jego ciało ontyczne z ciałem semantycznym, co stanowiło wyraz ich rzeczowej i znakowej adaptacji do zmienionego kontekstu użytkowego.

Objaśnienie kategorii replikacji i referencji także wymaga odwołania się do pragmatycznych uwarunkowań recepcji. Akwizycja ontemów zawsze bowiem odbywa się w przestrzeni ludzkiego habitatu, co łączy ją z wytwórczością, czyli multiplikacją rzeczy i reprodukcją ich znaczeń. Pierwszy z tych procesów określamy mianem replikacji, która w przypadku ontemu *konia trojańskiego* odnosiła się do technologii powielania jego ciała ontycznego – wpieryw oralnie (powtarzanie dźwięków), potem piśmiennie (multiplikacja śladów atramentu), a wreszcie produkcyjnie (rytowanie na glinie). Drugi z owych procesów, czyli reprodukcję znaczeń, nazywamy referencją, która w przypadku naszego ontemu dotyczyła sposobów powielania jego ciała semantycznego – najpierw w modalności językowej (mowa i grafia), a potem wizualnej (obraz). Proces przemiany językowego uobecnienia konia trojańskiego w wizualne jego upostaciowienie przedstawia rys. 3.



Rys. 3. Model recepcyjnej przemiany językowego ontemu konia trojańskiego w ontem wizualny

Procesualno-ontyczna teoria recepcji, choć w oczywisty sposób inspirowana jest koncepcjami Latoura, to jednak poprzez wprowadzenie kategorii replikacji i referencji adaptuje teorię aktora-sieci do specyfiki procesów akwizycyjnych antyku. Zróznicowanie obu podejść nie wynika wszelako z odmienności koncepcji, lecz jedynie z innej ich instrumentacji i badawczego spożytkowywania. Istotowe zbieżności obu teorii oraz akcydensowe między nimi różnice obrazuje rys. 4.



Rys. 4. Model mechanizmu recepcji procesualno-ontycznej w perspektywie ANT

Z powyższego schematu wynika, że zarówno artykulacja oraz replikacja, jak i aktualizacja oraz referencja, są czynnikami kreującymi społeczne sieci, w których ludzcy aktorzy (użytkownicy) wspólnie z rzeczowymi rekwizytami (ontemy) odgrywają rolę aktantów w rozumieniu ANT. Odnosi się to nie tylko do mechanizmów akwizycji ontemów w kulturze greckiej VIII-IV w. przed Chr., czyli w okresie archaicznym (Shapiro H.A. 2007: 1-2), lecz także do ich recepcji w kolejnych epokach. Perspektywa procesualno-ontycznej teorii pozwala zatem analizować przemiany grecko-rzymskiego dziedzictwa kulturowego również w naszej współczesności, którą Zygmunt Bauman nazywa „płynną nowoczesnością” (Bauman, 2000: *passim*), a Samuel P. Huntington określa mianem „zderzenia cywilizacji” (Huntington, 1996: *passim*). Antyczne ontemy, choć głęboko przetworzone w procesach replikacji i referencji, w swych rzeczowych upostaciowieniach wciąż bowiem zapośredniczają w zachodnim kręgu kulturowym ludzkie relacje i więzi, tworząc na ich kanwie cywilizacyjną tożsamość Europy.

LITERATURE

- Arystoteles 1988:** Arystoteles *O duszy*. Siwek P. (tłum.). Warszawa: PWN, 1988.
- Bauman 2000:** Bauman, Z. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Bodei 2016:** Bodei, R. *O życiu rzeczy*. Bielak A. (tłum.). Łódź: Wydawnictwo Przypis 2016.
- Czapliński 2017:** Czapliński, P. *Sploty*. // Teksty Drugie. Dwumiesięcznik IBL PAN, 1, 2017: 9-17.
- De Saussure 1991:** De Saussure, F. *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Kasprzyk K. (tłum.). Warszawa: PWN, 1991.
- Dominas 2017:** Dominas, K. *Internet jako nowa przestrzeń recepcji literatury antycznej*. Poznań: MISHIS UAM, 2017.
- Gibson 1979:** Gibson, J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- Graves 1968:** Graves, R. *Mity greckie*. Krzeczowski H. (tłum.). Warszawa: PIW 1968.
- Harman 2013:** Harman, G. *Traktat o przedmiotach*. Rychter M. (tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.
- Homer 2010:** Homer. *Odyseja*. Siemieński L. (tłum.). Warszawa: Zielona Sowa, 2010.
- Huntington 1996:** Huntington, S.P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Lash, Lurt 2011:** Lash, S., Lurt, C. *Globalny przemysł kultury. Medializacja rzeczy*, Majmurek J., Mitoraj R. (tłum.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Latour 2011:** Latour, B. *Nigdy nie byliśmy nowoczesni, Studia z antropologii symetrycznej*. Gdula M. (tłum.), Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011.
- Meillassoux 2015:** Meillassoux, Q. *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*. Herbich P. (tłum.). Warszawa: Fundacja hr. Augusta Cieszkowskiego 2015.
- Mikołajczak, Dominas, Kaźmierczak 2005:** Mikołajczak, A. W., Dominas, K., Kaźmierczak, M. *W cyfrowym labiryncie*. Gniezno: Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesnense UAM, 2005.
- Norman 2018:** Norman, D. *Dizajn na co dzień*. Malina D. (tłum.). Kraków: Karakter, 2018.
- Nycz 2012:** Nycz, R. *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2012.
- Paipetis 2010:** Paipetis, S. A. *The Unknown Technology in Homer*. Berlin: Springer Science & Business Media, 2010.
- Perkins 1983:** Perkins, M. *Sensing the World*. Indianapolis: Hackett, 1983.

- Shapiro 2007:** Shapiro, H. A. *Introduction* // Shapiro, H. A. *The Cambridge Companion to Archaic Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Sinko 1933:** Sinko, T. *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. Lwów Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, 1933.
- Stabryła 1983:** Stabryła, S. *Hellada i Roma w Polsce Ludowej*. Kraków: Wydawnictwo literackie, 1983.
- Tatarkiewicz 1988:** Tatarkiewicz, W. *Filozofia starożytna i średniowieczna // Historia filozofii*. 1988, tom 2. Warszawa: PWN, 1988.
- Zieliński 1922:** Zieliński, T. *Świat antyczny a my*. Zamość: Zygmunt Pomarański i Ska, 1922.

ЦЕННОСТИ И ЕМОЦИИ ВЪВ ФРЕНСКИЯ РОМАН В ПРОЗА ОТ XIII ВЕК „ТЪРСЕНЕТО НА СВЕТИЯ ГРААЛ“

Амелия Милчева

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

VALUES AND EMOTIONS IN THE 13TH CENTURY FRENCH PROSE ROMANCE THE QUEST OF THE HOLY GRAIL

Amelia Milcheva

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

The opposing of Christian and chivalric values in the 13th century French prose romance “The Quest of the Holy Grail” deprived many knights in King Arthur’s court of the opportunity for a moral choice. Christian values have been imposed on them and the path of repentance where there are no knightly feats, but just suffering and humility. The need for transformation of the glorious Arthur’s knights is accompanied by emotionality provoking the understanding of corporality and spirituality, of visible and invisible or just inaccessible truths for each of them.

Key words: 13th century French prose romance “The Quest of the Holy Grail”, Christian and chivalric values, emotionality

Докато изследвах преди години жанровата специфика, топиката, повествователната структура и персонажите във френския роман в проза от XIII век „Търсенето на Светия Граал“, както и в целия цикъл „Ланселот-Граал“, често се питах защо толкова страдат и неутешно ридаят някои славни Артурови рицари. Наблюденията ми върху текстовете най-често водеха до обяснението, че съществуват общи места, които отразяват някакви емоции на рицарите. Същевременно на Артуровите рицари е присъщо да приемат с достойнство, смелост и без особени чувства множество предизвикателства. Затова техният плач на моменти ме караше да се смея и дори да виждам пародийност в някои епизоди от различните романи на „Вулгатата“. Естествено това обяснение ми се струваше повече плод на съвременния ми поглед върху ситуациите, в които рицарите стават жалки и безпомощни, под-

властни на някакви страдания и ридаещи безпомощно. Дадох си сметка, че подобни епизоди трябва да се анализират в по-широк контекст, отразяващ светоусещането на средновековния човек, защото публиката на „Вулгатата“ е живяла в началото на XIII век със съвсем различни представи за доблест, нравственост или емоционалност.

Настоящият доклад е посветен на ценностите и емоциите, които по традиционен начин, но същевременно доста необичайно отразяват специфичната поетика на преплитане и взаимно допълване на рицарски и християнски ценности, на телесно и духовно, на земно и небесно във френския роман в проза от XIII век „Търсенето на Светия Граал“.

Началото на романа ни въвежда във фееричния свят на кралство Логр. Обаче чудесата, които озаряват празника Петдесетница, събрал около Кръглата маса славните рицари от двора на крал Артур, напомнят главно за разпятието и възкресението на Иисус. След като Ланселот е отведен от Камелот в близък женски манастир, за да посвети в рицарство Галаад, своя син, когото не разпознава, започват поредица чудеса, възвестяващи в Камелот и в кралство Логр началото на търсенето на Светия Граал. Оказва се според изведнъж появил се надпис, че „Опасното кресло“ на Кръглата маса най-после ще намери своя собственик след 454 години. Толкова години са изминали до този ден и от разпятието на Иисус. Галаад се появява като дългоочаквания рицар, достоен за това място. Освен това само нему се удава възможността да извади меч, забит в канара във водата, недалеч от двореца на Артур. Мечът носи надпис, известяващ: „Отгук ще ме извади само онзи, комуто ще принадлежа и който ще бъде най-добрият рицар на света“¹ (ТСГ 2013: 29). Странните предизвикателства, които традиционно се появяват в началото на почти всеки артуровски роман, продължават и в уводната част на романа „Търсенето на Светия Граал“. След като става ясно, че Галаад е призван да заеме „Опасното кресло“ на Кръглата маса и да извади меча от канарата, а крал Артур и верните му рицари са известени, че съвсем скоро ще започне търсенето на Граала, по традиция е обявено началото на турнир. В него Галаад проявява чудеса от храброст. Отново според обичаите в Артуровото кралство след турнира всички сядат около трапезите. Атмосферата в тези първи епизоди от романа е напълно светска, християнските мотиви само набелязват

¹ Цитатите от романа „Търсенето на Светия Граал“ са по изданието му на български език. Преводът е на Владимир Атанасов. Вж. „Търсенето на Светия Граал“, София, ИК „Изток – Запад“, 2013. В скоби са посочени инициалите на заглавието (ТСГ), годината на публикуване – 2013, и страниците по това издание.

времето на действието или напомнят за Граала, познат ни вече от първия роман на цикъла „Вулгата“ – „Ланселот в проза“.

Когато в залата на пиршеството, организирано след турнира, се разнася гръмотевица, а след това проблясва ярка светлина, изведнъж се появява и самият Граал. Това знамение е съпроводено с аромата на благовония, както и с отрупването на масите пред рицарите с ястия, които всеки от тях желае. Преплитането на светски и християнски мотиви е съвсем естествено дотук. Обаче реакцията на рицарите е по-скоро сетивна и твърде земна при появата на Граала. Говен решава, че трябва да предприеме още на следващия ден Търсенето на Граала, за да го види по-отчетливо. Останалите рицари от Кръглата маса пък искат да бродят също в търсене на Граала, но за да се окажат отново около „толкова височайша трапеза, на която винаги да им бъдат поднасяни не по-малко вкусни и крехки ястия от намиращите се в този миг пред тях“ (ТСГ 2013: 44). В духа на светските рицарски ценности всичко изглежда естествено, защото както обикновено героите от Кръглата маса са готови да се втурнат в поредното предизвикателно изпитание основно за да докажат смелостта и героизма си, за да защитят честта си. Такива са обикновено мотивите им за действие, а моралният им избор зависи най-често от някакви емоции², свързани с куртоазна любов, с непримиримост към несправедливости или със състрадателност към по-слаби и нуждаещи се от помощта им дами или рицари. Както става ясно обаче, в случая няма особена морална мотивация в търсенето на Граала само за да бъде видян отново, нито в това да се странства в търсене на пищна трапеза, отрупана след появата му с множество ястия. Безсмислието на подобни начинания се потвърждава от самия текст, който противопоставя още в самото си начало рицарските и християнските ценности. Това се осъществява, когато пред рицарите от Кръглата маса се появява духовник, обясняващ, че никой участник не трябва да повежда със себе си нито дама, нито госпожица в Търсенето на Светия Граал. Още по-настойтелно духовникът известява, че всички трябва да се изповядат, за да се пречистят от низостите и смъртните си грехове. Оказва се по думите и повелите му, че „това Търсене не е търсене на земни блага, а [...] на великите тайнства на Господ Бог“ (ТСГ 2013: 48). Само пред рицар, избран от Бог, ще бъдат разкрити чудесата на Светия Граал и единствено той ще може да види онова, което „никог земно сърце не би могло да си помисли, нито езикът на земен човек – да изрази“ (ТСГ 2013:

² Относно взаимовръзката между моралния избор и емоциите на Артуровите рицари вж. напр. моята статия, посветена на сходна проблематика (Милчева 2016).

49). Особен интерес представлява символиката на земното сърце, което мисли и вижда невидимите Божии ценности. Именно такива рицарски сърца, изпитващи чувства, осмислени от вярата, ще могат да почувстват тайнствата на Граала.

Галаад и най-добрите рицари от Кръглата маса се заклеват, че ще търсят истината за Светия Граал, напускат Камелот и както се оказва твърде скоро, премеждията им са доста различни. Най-удивителният факт е свързан с това, че повечето рицари само се скитат в търсене на изпитания и никаква събитийност не съпровожда броденето им по пътищата. Разочарованието им води до отчаяние и текстът само споменава многократно, че мнозина рицари от Кръглата маса не само че не откриват път към Светия Граал, но дори не намират никакви премеждия, за да докажат качествата си. Монаси или отшелници, облечени най-често в бели одежди, се появяват и обясняват в текста този странен факт, свързан с безплодните скитания на Ланселот и на няколко особено знатни рицари.

Ланселот е първият, който си дава сметка, че нищо особено не му се случва по пътя на търсенето. Същевременно той е подложен на порицания, на унижение и обиди, които му причиняват неимоверни страдания. Потънал в ридания и устремен към Бог в молитви, Ланселот се променя, става неузнаваем. Героят е принуден да се откаже от най-свидните си възжелания, за да заслужи поне възможността да се доближи до Граала. Неговата метаморфоза е особено наситена със значения, които разкриват връзката на романа със силно цистерцианско влияние, както и с някои специфични характеристики на религиозния контекст във Франция след времето на григорианската реформа.

Григорианската реформа е свързана с дейността на папа Григорий VII (1073 – 1085) и се осъществява в Западна Европа през периода 1049 – 1122 г. Според видния медиевист Доминик Бартелеми тя „несъмнено прави цялото общество по-чувствително и по-взискателно към християнските норми. Тази реформа се изразява в по-пълното подчинение на духовенството пред папата, на светските лица пред духовенството в името на напредъка и пречистването на нравите. Подчертавайки в проповедите мъките, които очакват грешниците в отвъдното, тя отправя предупреждение към всички християни в името на очаквания ги вечен живот и спасението на техните души“ (Бартелеми 2010). През XII век в духа на григорианската реформа се търси завръщане към източниците на вярата и тяхно ново осмисляне, а монашеският живот се утвърждава отново като особено нравствена форма на общо съжителство и споделяне на имущество. Във Франция важна ро-

ля изиграват идеите на свети Бернар и на цистерцианството. Бялото духовенство от Сито, известно с налагането на норми като бедност и лишения, труд, медитация, както и изолация в смирението, се стреми към своето спасение именно с подобен аскетичен начин на живот, за да заслужи Божията милост. Цистерцианската духовност е насочена към изкупителната сила на страданието в името на спасението на душите (Воше 1994: 92 – 93). Тези идеи са актуални и в началото на XIII век, когато след събора в Латран през 1215 г. ежегодната изповед и причастията стават задължителни за всички вярващи.

Разгледани в още по-обширен исторически и културологичен контекст, григорианската реформа и теориите за благочестивостта са съпроводени с явление, което Жак льо Гоф характеризира като приземяване на небесните ценности или промяна на ценностните ориентации в християнския Запад през XII – XIII в. (Гуревич, ред. 1991: 25). Процесът е свързан с нарастващ интерес към природата, наблюдението, тялото, историята. Духовенството като цяло се стреми все повече да приобщи светските среди към своите идеи. Човекът като микрокосмос става обект на изследване от енциклопедичния дух. Според Дамиен Боке (Боке 2011) тази амбиция се засилва, след като западните християнски мислители откриват множество гръцки, арабски и еврейски текстове. Въпросните промени, свързани с приземяването на небесните ценности, не водят до секуларизация на мисълта отново според Дамиен Боке. Става дума по-скоро за желание да се осмисли всеобщото познание, като се разгледат съвместно тялото и душата, небесното и земното, философията и теологията (Боке 2011).

Първият роман от цикъла „Вулгата“ – „Ланселот в проза“ – е написан между 1215 – 1225 г. и завоюва огромен успех. „Търсенето на Светия Граал“ се появява около 1225 г.

Рицарските ценности, утвърдени в огромната първа част на цикъла, доказват светския му дух и значимостта на куртоазната любов като източник на рицарски подвизи. Развлекателният характер на „Ланселот в проза“ не принизява естетическите достойнства на романа и неговите етически послания. Въпреки грубостта и насилието в реалния живот, подобни текстове са били твърде познати във всички среди (Женграс 2011: 445 – 457) и са служели навярно не само за развлечение, но и като отдушник за ежедневните страсти, който до известна степен е смекчавал феодалните нрави. „Ланселот в проза“ илюстрира жизнерадостта и възхвалата на земните радости. Отношението към телесността също е отразено чрез напълно светските представи за връзката между жената и мъжа. Тъй като куртоазната любов

е традиционно извънбрачна, а в романа „Ланселот в проза“ любовта на Ланселот и Гениевра е почти сакрализирана, напълно ясно е, че в първия текст от „Вулгатата“ липсва християнско влияние.

Аксиологичната основа, както и емоционалният стандарт на втория роман от цикъла – „Търсенето на Светия Граал“ – вече са в разрез с набелязаните промени в ценностните ориентации на средновековните хора от XII – XIII в., описани от Жак льо Гоф.

Рицарските ценности и самото рицарство обаче не са отречени напълно от преобладаващите в романа дух на аскетизъм и стремеж към спасение на душите. Множество изследователи наричат романа „Евангелието на Артуровото рицарство“, защото той разкрива духовните стремления на рицарите към изкупление на техните грехове. Освен това високото място, на което са въздигнати рицарите избраници като Галаад, Персевал и Боорт, е напълно осъзнато и от самите тях. Те са наясно с главната мисия, която имат – да служат на Бог (Валет 2008: 698).

Ланселот обаче се превръща от образцов супергерой и бляскав рицар в низвергнат заради греховете си ридаещ страдалец. Неговото увлечение по Гениевра, съпругата на крал Артур, вече е напълно отречено в „Търсенето на Светия Граал“ като греховно.

На Ланселот е наложен съвсем различен морален избор. Всъщност става дума за задължителна промяна у героя, която представлява единствената възможност по пътя в търсене на Светия Граал. Така му е отнето правото на избор.

Същото е и отношението към рицарските ценности на други славни рицари като Говен, Гахериет, Мелиан или Ивен, които срещат по пътя си отшелници или монаси – единствени съветници, които могат да разгадаят сънищата им, а и всичко, случващо се с тях.

Ланселот, Говен, Гахериет, Ивен и множеството други рицари, предприели Търсенето на Граала, са представители на „земните рицари“. Техните прегрешения са противопоставени на неопетнеността на „небесните рицари“ Галаад, Персевал и Боорт.

Хектор и Говен получават ясен отговор от отшелник, когото питат защо не ги връхлитат премеждия. Ето какво им отговаря той:

„Премеждията, които възникват напоследък, са знамения и проявления на Светия Граал. Те никога няма да се случат на греховни люде, нито на хора, задушени от грехове... И недейте да мислите, че възникващите сега премеждия се състоят в това да убивате хора или рицари: възникващите сега премеждия са духовни, далеч по-важни и с несравнимо по-висока стойност от предишните“ (ТСГ 2013: 237 – 238).

Единствено Галаад има възможността да докаже качествата си в ред изпитания, той е Божият избраник благодарение на девствеността и непорочността си. Галаад се въздържа от убийства, когато това е възможно, изпитва състрадание към ранени или изпаднали в беда, помага винаги, когато е необходимо. Героят е наречен Добрия рицар и е очакван като месия, образът му наподобява до голяма степен самия Иисус.

Другите двама Божи избраници Персевал и Боорт обаче минават през по-трудни прежеждия, за да достигнат до висотата на „небесни рицари“.

Най-тежките изпитания за Персевал са свързани с моментите, когато остава съвсем сам. В изолация и без да може да достигне Галаад, който му помага в труден момент, но изчезва, героят ридае, страда, сънува непонятни сънища, преживява странни прежеждия. Единствено молитвите за просветление и спасение на душата му го съхраняват. Персевал дори се самонаранява, за да се накаже, тъй като се е поддал на изкушение, когато млада дама се опитва да го прелъсти. Тя не успява, защото, съзрял кръст, Персевал се прекръства и всичко изчезва. Впоследствие героят разбира, че това изпитание е било устроено от самия Дявол. В крайна сметка Персевал съумява да съхрани девствеността си и със своята непорочност да се доближи до благочестивостта на Галаад.

Боорт разбира от странник колко важни за „земните рицари“ са изповедта и покаянието. Само чрез тях те биха могли да станат рицари на Иисус. Онези, които откажат да изоставят греховността си, да се изповядат и покаят, никога няма да вкусат храната на Светия Граал, „която засища тялото и поддържа душата“ (ТСГ 2013: 242). „Нещо повече, ще им се случат и други неприятности, защото в желанието си да заемат мястото на небесните рицари, без да са такива,... те ще бъдат омърсени и озлочестени... Едни от тях ще изпаднат в прелюбодеяния, други – в блудства, трети – в убийства... ще бъдат изложени на такива подигравки и оскърбления, че ще се върнат в двора, без да са намерили нищо...“ (ТСГ 2013: 243). Тези разяснения очертават много отчетливо изискванията към Артуровото рицарство. Ценностите, които ги определят нямат нищо общо с волнолюбивите нрави и подвизите, известни ни от артуровските романи. Въздържание от прелюбодеяния, никакви убийства, а молитви и изповеди в името на изкуплението на греховете – такива са изпитанията, водещи към „небесното рицарство“. Освен това на Боорт е наложено от друг монах да спазва въздържание от изобилна храна, той трябва да засища глада си само с

вода и хляб до деня, в който ще застане пред трапезата на Светия Граал. Монахът обяснява, че „това е храната, с която небесните рицари е редно да поддържат своето тяло, а не с онези изобилни ястия, които подтикват човек към сластолюбие и смъртна греховност“ (ТСГ 2013: 246). След обета за въздържание Боорт е принуден да облече бяла риза в знак на покаяние и наказание за плътта си.

Тримата „небесни рицари“ – Галаад, Персевал и Боорт, се разкайват, когато им се налага заедно да избият рицари в замък. Едва впоследствие те разбират, че са избили жестоки и вероломни неверници, затова не са прегрешили.

Говен, Гахериет, Хектор и други рицари, както бе споменато вече, не се натъкват на никакви прекеждия по пътя си.

Освен това Говен е порицан като лош и вероломен рицар, защото за разлика от Галаад убива няколко противници, докато Добрия рицар, като верен служител на Господ, само отблъсква същите мъже, без да ги покоси. След това прекеждие Говен е заставен да се покае, но героят не може да понесе тежестта на покаянието. Той продължава да затъва в греховните убийства на своите събрата. Заедно с Хектор убиват Ивен, тъй като не го разпознават. Естествено, според моралната логика и ценностите, наложени вече от монаси или отшелници в текста на романа, Говен и Хектор са порицани за своите смъртни грехове, заради горделивостта и надменността си. В крайна сметка те няма да бъдат допуснати близо до Светия Граал. Принудени са да се върнат в двора на крал Артур без никакви достойни за почит подвизи.

Същата участ спохожда и множество други участници в Търсенето на Граала. Те се завръщат посрамени, защото не са постигнали нищо.

Най-интересен е пътят на Ланселот. Героят въпреки униженията и страданията преминава през катарзис, който го доближава до Граала.

За разлика от Говен Ланселот поема по пътя на разкаянието и аскетизма, за да заслужи спасение на душата си от греховете. Нещо повече, Ланселот неимоверно страда и се окайва, че е грешник. Молитвите на Ланселот са насочени към Бог с надеждата да му бъдат простени злодеянията. Ценностната система на Ланселот напълно се променя. Той смирено се съгласява със съветите на отшелници и монаси, че не трябва повече да изпада в смъртен грях с кралица Гениевра. Ланселот не се отказва от рицарското си призвание, но след като е порицан от отшелник, че е погубил девствеността си, героят разбира, че по пътя на смирението и търпението би могъл да продължи Търсенето на Светия Граал. Освен това той също е заставен да се откаже от месото и виното и като Боорт се съгласява да засища глада си само с

хляб и вода. Ланселот приема това наказание в знак на покаянието си. Същевременно той смирено облича власеница, както му е наложено, за да заслужи и с това лишение Божията милост. Оказал се веднъж отново близо до Граала, Ланселот заспива и не успява да види случващото се непосредствено пред него. Когато разказва за Светия Граал след време, Ланселот плаче и търси начин да спаси грешната си душа. Неколкократно той се изповядва, съжалявайки за греховете си. Благодарение на всички свои усилия героят заслужава да се доближи до замъка Корбеник, но е отблъснат и изхвърлен навън, когато се опитва да приближи Граала, за да го види.

Особено интересен е топосът със страданието и риданията на Ланселот. Същият топос се появява в текста на романа и при страданията на Персевал, когато е самотен и отчаян.

Сълзите на „земния“ и на „небесния рицар“ имат еднакво значение. Обаче топосът освен традиционното отразяване на емоция напомня и за страданието на Христос, за сълзите, пролети от него в името на изкуплението на човешките грехове. Дамиен Боке, Пирошка Наги (Боке и Наги 2011), Жак льо Гоф и Никола Трюонг (Льо Гоф, Трюонг 2003) обстойно разглеждат взаимовръзката между телесност и духовност в емоциите на средновековния човек. Според антропологичната гледна точка на съвременните изследвания на християнската култура (Боке и Наги 2011) емоциите през XII – XIII в. се характеризират със своеобразна промяна, водеща до въплъщаването им, т.е. изразяването им на соматично ниво, чрез тялото. Това въплъщаване на емоциите е особено видно и изразено при страданието, защото сълзите като Божи дар осъществяват връзката на измъчения с Божията благодат и милост. Взаимодействията между телесност и духовност, между тяло и душа не са антагонистични, те са по-скоро антидуалистични през същите XII – XIII в., както убедително доказва Жером Баше (Баше 2016).

Лишените от плътски наслади „небесни рицари“, както и Ланселот, потънал в сълзи, всъщност не страдат от противопоставянето на телесно и духовно в човешката си същност. Напротив, чрез изпитанията на плътта и духа си те доказват, че наистина заслужават Божията милост и благодат. Понякога в страданието, понякога в единението с Бог. Пътят към съвършенство за „небесните рицари“ се основава единствено на християнските ценности. Колкото до „земните рицари“, много от които не заслужават отново да видят Граала, необходимостта от аскетизъм, изповеди и покаяние се оказва задължителна, за да могат те да се преборят с греховността си и да изкупят прегрешенията си.

В заключение бих обобщила, че противопоставянето на рицарските и християнските ценности в романа „Търсенето на Светия Граал“ не ги взаимоизключва, а само ги взаимодопълва. Този процес е явен по отношение на еволюцията на Ланселот и „небесните рицари“. Колкото до „земните рицари“, за тях е наложена промяна в моралния избор, която обаче те не са способни да осъществят, затова и се завръщат безславно от търсенето на Граала. Забранените за всички тях братоубийства, убийства на рицари, горделивост и прелюбодеяния би трябвало да бъдат заменени с благочестивост, непорочност, смирение и аскетизъм.

ЛИТЕРАТУРА

- Бартелеми 2010:** Бартелеми, Д. *Рицарството – От антична Германия до Франция през XII век.* [Barthélemy, D. *Ritsarstvoto – Ot antichna Germaniya do Frantsiya prez XII vek*]. София: Рива, 2010. <<https://chitanka.info/text/29493/38#textstart>> (4.11.2018).
- Баше 2016:** Baschet, J. *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Age.* Paris: Flammarion, 2016.
- Боке 2011:** Boquet, D. *La valeur morale des émotions dans le christianisme médiéval,* 2011. <<http://emma.hypotheses.org/1445>> (4.11.2018).
- Боке и Наги 2011:** Boquet, D. et Nagy, P. Une histoire des émotions incarnées. // *Médiévales* 61, automne 2011, p. 5 – 24. <<https://journals.openedition.org/medievales/6249>> (4.11.2018).
- Валет 2008:** Valette, J.-R. *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII – XIII s.)* Paris: Champion, 2008.
- Воше 1994:** Vauchez, A. *La spiritualité du Moyen Age occidental. VIII – XIII s.* Paris: Editions du Seuil, 1994.
- Женграс 2011:** Gingras, Fr. *Le bâtard conquérant.* Paris: Champion, 2011.
- Гуревич, ред. 1991:** Ле Гофф, Ж. С небес на землю (перемены в системе ценностных ориентаций на христианском Западе XII – XIII в.) [Gurevich, A. Y. S nebes na zemlyu (peremeny v sisteme tsennostnyh orientatsiy na hristiyanskom Zapade XII – XIII v.).] // *Одиссей. Человек в истории.* Москва: Наука, 1991, с. 25 – 44.
- Льо Гоф, Трюонг 2003:** Le Goff, J., Truong, N. *Une histoire du corps au Moyen Age.* Paris: Liana Levi, 2003.
- Милчева 2016:** Милчева, А. За някои емоции на Ланселот във френския роман от XIII век „Ланселот в проза“ [Milcheva, A. A. Za nyakoi emotsii na Lanselot vav frenskiya roman v proza ot XIII vek „Lanselot

v proza“.] // *Научни трудове на ПУ „Паисий Хилендарски“*, Филология, том 54, кн. 1, сб. Б, Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2016, с. 193 – 205.

Търсенето на Светия Граал 2013: Търсенето на Светия Граал [Tarseneto na Svetiya Graal.], София: ИК „Изток – Запад“, 2013.

FRANKENSTEIN: FROM A GOTHIC NOVEL TO A MYTH ABOUT THE HUMAN CONDITION

Vitana Kostadinova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper focuses on the reception of *Frankenstein* in order to trace the transition from its reading as a Gothic story in the early nineteenth century to our contemporary awareness that this is a myth about the human condition. The essay begins by outlining the primary reactions to the anonymously published novel in 1818 and its dramatisation staged in 1823. It then goes on to contrast those to the political commentaries in the foreword accompanying the first Bulgarian translation of the text (1981) and to the interpretative spin offered by twenty-first-century adaptations of *Frankenstein* for the stage.

Key words: Mary Shelley, *Frankenstein*, reception, Gothic

The conception of *Frankenstein* dates back to June 1816 – author Mary Shelley was 18 years old. Confined to the Villa Diodati in Geneva with her company because of the weather, she took Lord Byron’s challenge very seriously: in an attempt to entertain everyone, the host had been reading ghost stories to the party and he laid down the gauntlet when he announced a competition for the most frightful tale; in her 1831 Introduction to *Frankenstein*, Mary Shelley recalled, “I busied myself to *think of a story*, – a story to rival those which had excited us to this task. One that would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror – one to make the reader dread to look round, to curdle the blood and quicken the beatings of the heart” (Shelley 1994: 7-8). Thus, it all started with a bit of histrionics, the intellectual and emotional energies of Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley, Claire Clairmont, Lord Byron and Dr Polidori thrown together for days on end, with candles needed in daytime and constant thunder and lightening for special effects at the backdrop of the Geneva Lake. This paper relies on the dynamics between text and performance, in order to contrast the early nineteenth century interpretation of *Frankenstein* as a Gothic story to the late twentieth-, early

twenty-first-century reception of it in Bulgaria (conditioned by a global change of sensibility) as a myth about the human condition.

Anonymously published in January 1818, *Frankenstein* did not go unnoticed. Nineteenth-century reviewers inevitably offered an outline of the plot. In narrating the story for the readers of *Blackwood's*, Scott calls the Creature an “animated monster” and a “hideous demon” (Scott 1818: 617). Consistently, Frankenstein’s creation is referred to as a “monster” in *The Edinburgh Magazine and Literary Miscellany* (1818), in *Bell's Court and Fashionable Magazine* (1818), in *The Literary Panorama, and National Register* (1818), in *The Quarterly Review* (1818), etc. This was Percy Shelley’s perspective on the text, prioritising the scientist, a fellow Romantic creator; in Peter Ackroyd’s *Casebook of Victor Frankenstein*, the poet says: “The great experimenters are poets in their way. They are travelers in unknown realms. They explore the limits of the world” (Ackroyd 2008: 252), a variation on the ideas expressed in Shelley’s *Defence of Poetry*. Mary’s ambivalence on the topic of Romantic genius is revealed through the plot: her protagonist is deheroicised, while his Creature is worthy of sympathy; the former is not the sole author of the latter’s story, there are the two tales from two different points of view, and there is the framing narrative of Robert Walton, an arctic explorer who writes letters to his sister and who presents the two accounts to the audience. To add to this, Mary never refers to the created as “monster” and “demon”, these are Frankenstein’s labels readily adopted by critics and readers along with the disgust he feels. Thus, *The British Critic* reviewer is in the minority when expressing compassion towards the Creature: “yet, in spite of all his enormities, we think the monster, a very pitiable and ill-used monster, and are much inclined to join in his request, and ask Frankenstein to make him a wife” (*British Critic* 1818: 436).

The reviewers did not approve of *Frankenstein*. The narrative was not life-like enough, the horror exceeded their forbearance, and to some it was sheer blasphemy. *The Quarterly Review* critic set out to ironically demonstrate “what a tissue of horrible and disgusting absurdity this work presents” (Croker 1818: 382). Among the more generous in its criticism was *The Edinburgh Magazine* (1818: 253). The attitude of the reviewer evokes the biblical plea, “Father, forgive them; for they know not what they do” (KJV 1984, Luke 23: 34). In Florence Marshall’s *Life & Letters of Mary Wollstonecraft Shelley* (1889), the importance of public opinion is highlighted in the form of feedback from friends and relatives: “At the Bagni di Lucca, where they settled themselves for a time, Mary heard from her father of the review of *Frankenstein* in the *Quarterly*. Peacock had

reported it to be unfavourable, so it was probably a relief to find that the reviewers ‘did not pretend to find anything blasphemous in the story’” (Marshall 1889: vol. I, 215-216). The Gothic origins of the novel were in the centre of attention, whether this was seen as a clash with religion, as a departure from reality, or a philosophical endeavour.

Due to the Gothic or in spite of it, it did not take long for *Frankenstein* to catch the imagination of the general public. As Godwin wrote to his daughter, “*Frankenstein* is universally known, and though it can never be a book for vulgar reading, is everywhere respected” (Marshall 1889: vol. II, 68-69). In 1823 Richard Brinsley Peake turned it into a play in three acts entitled “Presumption; or, The Fate of Frankenstein” and staged it at the Theatre Royal, English Opera House, Strand. Mary attended one of the performances (on 29th Aug. 1823) and wrote about it to Leigh Hunt: “But lo and behold! I found myself famous. *Frankenstein* had prodigious success as a drama, and was about to be repeated, for the twenty-third night, at the English Opera House. The play-bill amused me extremely, for, in the list of *dramatis personæ*, came ‘-----, by Mr. T. Cooke’. This nameless mode of naming the unnameable is rather good” (Marshall 1889: vol. II, 95). Fame had not happened overnight as with Byron upon the publication of *Childe Harold’s Pilgrimage*, but five years after the anonymous publication in 1818 the new edition of the novel in 1823 had her name on the title page.

Mary Shelley’s impressions of the play are symptomatic of the afterlife of her work: “The story is not well managed, but Cooke played ---’s part extremely well; his seeking, as it were, for support; his trying to grasp at the sounds he heard; all, indeed, he does was well imagined and executed. I was much amused, and it appeared to excite a breathless eagerness in the audience.” (Marshall 1889: vol. II, 95) Critiquing Peake’s play of 1823, all were unanimous that “the acting was very grand” (*London Morning Post* 1823a: 4) but not everyone appreciated the plot or the morality behind it: *The London Morning Post* published two reviews in two consecutive days, exemplifying the range between dismissal and admiration. In the first one, the anonymous reviewer voiced the objections rehearsed by the critics of the novel: the Gothic was a problem (*London Morning Post* 1823a: 4). This was followed up by a celebration of the pleasure that the performance had afforded to another critic (*London Morning Post* 1823b: 4). A powerful Romantic myth was thus constructed at the beginning of the nineteenth century. Initially inscribed into Gothicism, it was dismissed as one of those “frantic novels”. Between then and now, numerous adaptations (theatrical as well as cinematic) have taken

liberties with the story or even related it without words in a silent film version (1910) or a ballet (2016). Celebrated variations such as Milner's melodrama for the Royal Coburg Theatre (1826) and Whale's silver-screen interpretation (1931) deserve their own research. Yet, the interest *Frankenstein* provoked did not reach academia until the 1970s when, according to David Fishelov, feminist discussions of literature, the rise of bio-engineering and the interest in marginal voices and Otherness changed perceptions (Fishelov 2016: 7). Such processes were not limited to the English-speaking world and influenced the international reception of the novel: *Frankenstein* was translated into Russian in 1965.

The first Bulgarian translation of the text took place in 1981. It was rendered by Zhechka Georgieva for the *Narodna kultura* publishing house and based on the revised edition of 1831. The foreword provided in the publication was not really about the author, neither was it about the two existing versions of the novel, or about the translator's choices, for that matter. Written by journalist and translator Dimitri Ivanov, it boldly maps literary heritage onto the political and social contemporariness of the early 1980s: "Frankenstein, who tried to strangle his creator last century, has now grabbed Mao's shadow by the neck" (Ivanov 1981)¹. The reader has hardly had time to consider that Frankenstein is the creator rather than the creation when thrown onto the political arena: having opened his commentary with monster talk, is Dimitri Ivanov claiming that the Chinese Communist Party is a monster attempting to destroy the reputation of its first leader? Italian journalist Oriana Fallaci has already pointed out that "the traveler arriving in Peking today has an almost physical feeling of change. No uniforms, no written slogans, and the portraits of Mao Tse-tung are so rare that I only saw three of them" (Fallaci 1980). In reply, Deng Xiaoping gives the official line of his government, "Chairman Mao committed mistakes: It is true. But he also was one of the main founders of the Chinese Communist Party and of the People's Republic of China. In evaluating his mistakes as well as his merits, we think that his mistakes only rate a secondary place" (Fallaci 1980). The political provocation in the foreword is left for the Bulgarian readers to figure out as Ivanov turns to psychology and then redirects readers' attention to Robert Ardrey's *African Genesis* (1961). His selective synopsis of Ardrey's argument validates fear as key to evolution, which justifies the translation of a text that may otherwise be censored as irrelevant or worthless because it evokes fear – after all, ever since those first reviews, *Frankenstein* has been

¹ The translation of quotations from Bulgarian sources is mine, V. K.

considered in terms of horror. Particularly interested in the political afterlife of Mary Shelley's novel, Ivanov goes on to note, "the world press released a photograph of the Great Helmsman under the heading that Maoism has created his Frankenstein", and a little bit later, "the neutron bomb was also nicknamed Frankenstein – like the monster that assailed its creator" (Ivanov 1981). By now informed readers have had enough of what they can only perceive as a misrepresentation of the characters: after all, Frankenstein is the creator rather than the creation. And yet, Ivanov refers to the creature as audiences might, revealing the afterlife of the myth. According to researcher Anne Mellor, "Victor has become his creature, his creature has become his maker; they are each other's double. Hence naming the creature 'Frankenstein' – as popular folklore would have it – uncovers a profound truth within the novel's narrative" (Mellor 2003: 23). Certainly, another aspect of the discourse used in the foreword has to do with the use of the word "monster" – Victor does refer to his creation as a monster but is it acceptable for readers and critics to espouse the label? To quote Mellor again, "Mary Shelley wants to endorse what we would call nowadays 'the ethic of care' [...]; she wants us to see that when the nurturing love of a mother is absent, that's when monsters get made" (Mellor 2003: 23-24). The Bulgarian observer adopts Victor's attitude the way the general public has adopted it – thus, in a journalistic style, he touches upon the perception of Frankenstein in the popular imagination, mapping it onto the realm of political commentaries.

Ivanov's next move is to sketch out the biography and the personality of the author and he draws upon the authority of Richard Holmes to provide details that depict her as a martyr whose patience, intelligence, romantic love and loyalty are worth celebrating for her own sake rather than in her husband's name. It is a defence against her detractors, playing with and overturning the fairy-tale like heading of the foreword, "Fear and little Mary". When it comes to genre, Ivanov dismisses the "Gothic novel" label and brands *Frankenstein* "a philosophical comedy cross-dressed as a phantasmagorical nightmare" instead. The Romantic practice of mixing up fact and fiction, probability and improbability, reality and imagination is thus half acknowledged, and the Gothic is no longer the central issue.

To facilitate wrapping up his rhapsody, Ivanov brings into focus the interpretative core of *Frankenstein* and spells it out for the reader to bear in mind: "Mistakes occur with Frankenstein. Who can tell why but there has been a mix-up – the world named him after his maker, perceived him as a monster. At the same time he was a tragic figure: no human being, he was

more human than his maker” (Ivanov 1981). The binary opposition revolving around humanity has been central for Mary Shelley scholars. Mellor’s analysis elaborates on the dialectic with a focus on the reader: “Mary Shelley suggests that if we concur with her characters in reading the creature as a monster, then we write the creature as a monster and become ourselves the authors of evil... In her novel, Victor Frankenstein literally becomes the monster he linguistically constructs” (Mellor 2003: 23). Another interpretative thread in the foreword reconnects literature and contemporary society hinting at the undead: “If you think he died in the flames of that mill, you are wrong. Today Frankenstein is preoccupied with military planning. With politics” (Ivanov 1981). Thus, we have come full circle back to the political. Whether planting these allusions meant challenging those in power or demonstrated a privileged position of being safe, or both, it is difficult to say. Certainly Georgi Tsankov avoided such hints five years later, in 1986, when he wrote the foreword for a tome of Gothic novels, including *Frankenstein*, even if he echoed the biographical and literary comments made by Ivanov. The Bulgarian press, however, picked up the gauntlet and Frankensteinian allusions have been part of political commentaries for decades.

With the publication of the Bulgarian translation of the novel, accompanied by Ivanov’s foreword, the importation of *Frankenstein* was strictly textual and its uses were politicised. The advent of performances was delayed until the new millennium when in 2012 the *Sfumato* theatre workshop staged their *Frankenstein*, co-written by Annie Vasseva and Boyan Manchev: the Bulgarian playwrights meant to establish a link with the original rather than with the twentieth-century popular-culture versions of it and, yet, their text bears no resemblance with Mary Shelley’s except in terms of general structure (Teatral Now 2012). At a press conference Manchev evoked Sophocles’ lines in *Antigone*, “Many things cause terror and wonder, yet nothing // is more terrifying and wonderful than man” (Sophocles 1998) so as to emphasise the blending of magnificence and monstrosity in human nature; the ambiguity associated with both the creature and the creator was the starting point for this production (Teatral Now 2012). There is no narrative in Vasseva and Manchev’s play, it falls back on binary oppositions: the living as opposed to the dead, organic and inorganic matter, the genius vs. his alter ego... To accommodate this mirroring of contraries the authors have also referenced the myth of Pandora and have split both her and Frankenstein into four physical representations on stage, Pan and Dora, as well as Frank and Stein. In Violeta Decheva’s phrase, “unremittingly, the dialogue between them is

ironically overturned into a monologue, and then the monologue becomes a dialogue between images and figures, without the actors as much as touching each other” (Decheva 2012). The play is rather unconventional, “a theatrical oratory” in Manchev’s definition (Teatral Now 2012), with no story to tell and no roles for the actors to play, with messages reduced to the coexistence of concepts, a starting point for any perceptively philosophising mind.

The avant-garde performance was still part of the *Sfumato* repertoire in 2014, advertised by the Information Centre of the Ministry of Defence. It cast a long shadow into 2018 when the Small Season Festival at *Sfumato* accommodated the Italian pantomime *Victor*, inspired by Mary Shelley’s novel and produced by the Dispensa-Barzotti Company in Parma, which topped the list of nominations at the end of the forum. In 2016 the Covent Garden ballet interpretation of *Frankenstein* was shown on the big screen in Sofia, in the Arena Cinema on 6th, 9th and 10th July. The initiative echoed the National Theatre Live project that exports performances worldwide. A significant title in the NTL list was the *Frankenstein* theatre production, directed by Danny Boyle, broadcast live in the Cinema City (Mall of Sofia) on 8th June 2012. Attracting audiences with its inspired presentation, as well as with the award-winning play of actors Jonny Lee Miller and Benedict Cumberbatch, who alternate the roles of Victor and the Creature, the play is based on Nick Dear’s script. It was this script (translated by Tatiana Ivanova) that caught the eye of director Stayko Murdzhev for his spectacular staging of *Frankenstein* at the Sofia Theatre in 2017. After the curtain is raised, the Creature emerges out of darkness, out of the mass of bodies reminiscent of corpses and embryos – Kameliya Nikolova’s analytical overview of the new production celebrates Marina Raychinova’s scenography, which translates the textual into a visual correlative (Nikolova 2017: 8) and gets her an Askeer award in 2018. Irina Gigova, on the other hand, reads the slanting surface of the stage as a representation of danger, with the entire story being on the edge (Gigova 2017). The clash between good and evil is seen through the power of love or its absence. None of these performances prioritises the Gothic – though it is inevitably there, the focus is on the precariousness of being human.

In the world of the early nineteenth century, dominated by religion as it was, the reception of *Frankenstein* focused on reconciling the story with the paradigm of Christianity. Because of the apparent incompatibility of its godless universe with a religious predisposition, the novel was either dismissed as blasphemous or appreciated for its entertainment value, and so were its early stage versions and spin-offs. The emancipation of the

Frankenstein metaphor set in motion the process of establishing a myth that had encapsulated a message or two. As it turned out, the least didactic of authors provided a lesson for twentieth- and twenty-first-century audiences. The Bulgarian reception (confined to the last four decades) has not been hampered by religion, which means that the readers' delight and their instruction go hand in hand. On the one hand, the absence of a Gothic tradition in the Bulgarian context stamps the experiences of reading translations of the novel or watching theatre productions based on it. On the other hand, the current Anglophone preoccupation with Frankenstein is much more informed by the political and existential concerns of our contemporary world than by a paradigm of Gothicism. This inevitably has an impact on its reception around the globe and reinforces the re-evaluation of Mary Shelley's story as a myth about the human condition.

REFERENCES

- Ackroyd 2009:** Ackroyd, P. *The Casebook of Victor Frankenstein*. London: Chatto & Windus, 2008.
- Bell's 1818:** Anon. [Review of] Frankenstein; or the Modern Prometheus. // *La Belle Assemblée, or Bell's Court and Fashionable Magazine*, 2nd series, №17, March 1818, 139 – 142 . <<https://www.rc.umd.edu/reference/chronologies/mschronology/reviews/barev.html>> (13.03.2019).
- British Critic 1818:** Anon. Art. XII. [Review of] Frankenstein; or the Modern Prometheus. // *The British Critic*, №9, April 1818, 432 – 438. <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=inu.30000080765005;view=1up;seq=446>> (13.03.2019).
- Croker 1818:** Croker, J. Art. V [Review of] Frankenstein; or the Modern Prometheus. // *The Quarterly Review* 18, January 1818, 379 – 385. <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044092624956;view=1up;seq=392>> (13.03.2019).
- Decheva 2012:** Дечева, В. Франк и Щайн, образът и желанието. [Decheva, V. Frank i Stein, obrazat i zhelanieto.] // *Култура*, 8, №2670, 02.03.2012. <<https://www.kultura.bg/bg/article/view/19396>> (13.03.2019).
- Edinburgh Magazine 1818:** Anon. “[Review of] Frankenstein; or the Modern Prometheus”. *The Edinburgh Magazine and Literary Miscellany; A New Series of The Scots Magazine* 2, March 1818, 249 – 253. <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044092547710;view=1up;seq=259>> (13.03.2019).

- Fallaci 1980:** Fallaci, O. Deng: Cleaning Up Mao's 'Feudal Mistakes'. // *The Washington Post*, 31 August 1980. <https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1980/08/31/deng-cleaning-up-maos-feudal-mistakes/4e684a74-8083-4e43-80e4-c8d519d8b772/?noredirect=on&utm_term=.7617631e0f19> (13.03.2019).
- Fishelov 2016:** Fishelov, David. The Indirect Path to the Literary Canon Exemplified by Shelley's *Frankenstein*. // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 18, 2016, №2, article 6. <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.2847>> (13.03.2019).
- Gigova 2017:** Гигова, И. Добро и зло по наклонената плоскост във „Франкенщайн“. [Gigova, I. Dobro i zlo po naklonenata ploskost vav Frankenstein.] // *Монитор*, 09.10.2017. <<https://www.monitor.bg/bg/a/view/21627-Добро-и-зло-по-наклонената-плоскост-във-Франкенщайн>> (13.03.2019).
- Ivanov 1981:** Иванов, Д. Страхът и малката Мери. [Ivanov, D. Strahat i malkata Maryu.] // М. Шели. *Франкенщайн*. Прев. Ж. Георгиева. [M. Shelley. Frankenstein. Trans. Zh. Georgieva.] София: Народна култура, 1981. <<https://chitanka.info/text/4617-strahyt-i-malkata-meri>> (13.03.2019).
- KJV 1984:** *The Holy Bible in the King James Version*. New York: Thomas Nelson Publishers.
- Literary Panorama 1818:** Anon. [Review of] Frankenstein; or the Modern Prometheus. // *The Literary Panorama, and National Register*, №8, 1 June 1818, 411 – 414. <<https://www.rc.umd.edu/reference/chronologies/mschronology/reviews/lprev.html>> (13.03.2019).
- London Morning Post 1823a:** Anon. [Review of] *Presumption; or the Fate of Frankenstein* (1823). // *London Morning Post*: 29 July 1823. <<https://newspaperarchive.com/london-morning-post-jul-29-1823-p-4/>> (13.03.2019).
- London Morning Post 1823b:** Anon. [Review of] *Presumption; or the Fate of Frankenstein* (1823). // *London Morning Post*: 30 July 1823. <<https://newspaperarchive.com/london-morning-post-jul-30-1823-p-4/>> (13.03.2019).
- Marshall 1889:** Marshall, Fl. *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, London: Richard Bentley & Son, 1889. <<http://www.gutenberg.org/files/37955/37955-h/37955-h.htm>> (13.03.2019); <<http://www.gutenberg.org/files/37956/37956-h/37956-h.htm>> (13.03.2019).

- Mellor 2003:** Mellor, A. Making a ‘monster’: an introduction to *Frankenstein*. // *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Ed. Esther Schor. Cambridge Companions Online: Cambridge University Press, 2003, 9 – 25.
- Nikolova 2017:** Николова, К. Още веднъж за Франкенщайн. [Nikolova, K. Oshte vednazh za Frankenstein.] // *Литературен вестник*, год. 26, бр. 35, 1 – 7.11.2017, с.8. <http://www.bsph.org/members/-files/pub_pdf_1573.pdf> (13.03.2019).
- Scott 1818:** Scott, W. Remarks on *Frankenstein, or the Modern Prometheus; A Novel*. // *Blackwood’s Edinburgh Magazine* 2, March 1818, 613 – 620. <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=iau.-31858021463975;view=1up;seq=257>> (13.03.2019).
- Shelley 1994:** Shelley, M. *Frankenstein or, the Modern Prometheus*. London: Penguin Books 1994.
- Sophocles 1998:** Sophocles. *Antigone*. Trans. William Blake Tyrrell and Larry J. Bennett. <<http://www.stoa.org/diotima/anthology/ant/-antigstruct.htm>> (13.03.2019).
- Teatral Now 2012:** Teatral Now. „Франкенщайн“ – Театрална работилница „Сфумато“. [Frankenstein – Teatralna rabotilnitsa „Sfumato“.] Театрални пресконференции. Сезон 2011 – 2012. 24.02.2012. [Teatralni preskonferentsii. Sezon 2011 – 2012] <<https://www.sites.google.com/site/teatralnow/teatralni-preskonferencii/frankensajn-teatralnarabotilnicasfumato>> (13.03.2019).

ELIZABETH BARRETT BROWNING’S BEGINNINGS: 1812 – 1814

Yana Rowland
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In this paper I explore Elizabeth Barrett Browning’s first ever 10 poems, composed [c. 1812–1814]. These initial poetic attempts suggest the emergence of the young writer’s cultural awareness of time and space in relation to her growing sense of duty. I stress the importance of the element of boundary as part of the poetess’ self-conscious narrative representation of selfhood as a communal phenomenon, of which the rest of the poems she wrote in 1814 inform, as they also provide keys to deciphering the poetess’ mature ontological orientation.

Key words: Elizabeth Barrett Browning, child, time, space, duty, selfhood

Aged just eight, Elizabeth Barrett addressed her sister Henrietta:

Thy gentle smile displays thy virtues sweet,
Altho’ dear Addles far too much you eat,
But now you have a horrid cold,
And in an ugly nightcap you are rolled,
Which spoils the nat’ral beauty of your face,
Where dimples play in every cunning place;
I wish you would so nicely run,
And then we would have merry fun,
But o’er the fire you poking sit,
As if for nothing you were fit.
Our little Lamb is very well,
Oh come into our pretty cell!
Indeed I hope you’ll soon get better,
And I am, dearest Henrietta!
Your very dear Elizabeth Barrett
Compared to you a chatting parrot.¹

¹ I have adhered to Barrett’s original spelling and punctuation – as they appear in the authoritative five-volume edition of her works (Donaldson et al.) referenced hereby.

So much could be perceived in this poetic dedication – *An Epistle to Henrietta* – which Barrett penned on 14 May 1814, when still a child: her affection for her sick sister, her concern for the health of her own family, her sympathy for animals, her desire to cohabit a secret (but perhaps prison-like) place of girlish innocence, her reservations about stereotyped female appearance and position, and most importantly, her admitting being dependent on external models in writing as imitation, to begin with. Elizabeth, “parroting” about, trying to heal her sister and hoping to be noticed, heard, and responded to. Far from being an occasion of amateurishness and infantilism, this autobiographical work opportunely hints at what later unfolded as Barrett’s tendency to at once erect and demolish barriers: to thank her family, yet cavil and contest established roles, customs and talent as inherited. In *To My Dearest Papa 27th April 1814*, Barrett cautiously worships her father as the inextricable core of her conscientious being: “Sweet Parent! Dear to me as kind / Who sowed the very bottom of my mind”, ll. 1-2). Between 1814 and 1826 – her juvenile period – she acknowledged her father directly in no fewer than 14 poems. Critics have noticed that Barrett was more reticent in poeticizing her mother.²

The first ten poems [c. 1812 – 1814] are shortish and fragmentary, ranging between political protest, didactic admonitions against error, landscape pieces informed by a sense of longing for natural harmony, exercises in devotional writing, dramatizations of her inner life, balladic narratives about disobedient children lost (and, sometimes, rescued) and poetic reckonings of justice through providential control. In those, a sound family is foundation for knowledge, for developing self-perception and for cultivating the skill of interpretation; it sets a distinct horizon beyond which the young poet’s self-image appears threatened with dissolution. Even in the most pictorial lyrical pieces parental guidance is sensed as a restrictive yet liberating solitude, care, and communitarian concern. The practice of forced impressment for military purposes (in the Anglo-American war of 1812, Cf. Donaldson et al, eds. 2010, 5: 159) is scorned in Elizabeth’s earliest poem: *On The Cruelty of Forcement to Man*. The tragedy of war stands out against the insensitivity of the “gentle Maiden” who “[looks] at the misery of [the poor lad’s]” enforced separation from his family. Brought up in obedience, Elizabeth was nonetheless encouraged to voice her opinion and identify injustice. Later on, she followed news in the press regularly. The “gentle Maiden” of the poem is a sarcastic self-fashioning aimed at revealing at once a young woman’s

² In another, festschrift, volume I have explored the presence of the father in Elizabeth Barrett Browning’s juvenile poetry 1814 – 1826.

naivety yet urging revision of conformist piety by demanding reconsiderations of the principles of in the treatment of men. Scorned is feminine reticence and non-intervention in political affairs.³ Barrett practically attacks herself as she grumbles about a woman's detachment, indifference, and fear which fret her ability to act and empathize. She at once lifts the veil of femininity and erects a barrier: gentle maidens, even if intelligent, do not intervene in the masculine world of political ambition. She was to change that in poems like *Lady Geraldine's Courtship* and *Aurora Leigh* where a woman's art liberates, heals, and contributes to, human life.

In her notebook of 1824 – 1826, Barrett argues: “an unagitated life is not the life for a poet” (Mermin 1989: 28). Reclusiveness amidst books and passivity may not have been all too natural: more likely, in them there was a rescue from, and a protest against, the constraints of the young poet's gender and position in her family, as she voiced her striving for liberty and her objections to slavery. Elizabeth saw some of her poems as “a chaos of illegibility” which her mother was quick to preserve. The earliest-known literary works are found in “a thick album of blank pages” – of those the first thirty are in her own hand, on continuing pages, uncorrected, the remaining works – in the hand of her mother, also mostly uncorrected (Donaldson et al, eds. 2010, 5: xxi-xxii). A joined project between herself and her mother, then, her earliest poems disclose Elizabeth's own inner life yet assess society's mores and habits. In 1814, father Edward Moulton Barrett called her “Poet-Laureate of/ Hope End” (ibid. xxv, xxviii).

The initial 10 poems demonstrate enviable comprehension of the world around; they explore a child's inner life, psychological, and emotional experiences; they challenge established views of family intactness.⁴ As a middle-class child, young Elizabeth was allowed literacy – a pre-requisite for composition – and had the leisure to read and write. In her survey of 19th-century juvenilia, Christine Alexander insightfully argues that young writers

voiced a microcosm of the larger adult world, disclosing the concerns, ideologies, and values of the age. It is popularly believed that the Regency and Victorian child was to be seen and not heard. ... [Children's works] demonstrate the young author's appropriation of the adult world and the assumption of a power they would not otherwise have in a world where [they] were frequently denied quite basic human rights, let alone a voice. They offer a window onto the

³ On “self-fashioning” and insubordination in the works of young writers in early nineteenth-century Britain, see Langbauer 2016: 52.

⁴ On humanism and dialogism in Barrett's early works, see Taylor 2005: 140-141, 147.

development of self, uniquely documenting the apprenticeship of the youthful writer. (Alexander 2005a:11)

Human virtues and vices, as could be expected of a writer this young and schooled under the patronage of her extremely exacting father, occupy a central place in Elizabeth Barrett's attempts to arrive at a feasible definition of her own position in life, of family, society, nature, and nation. Fascinated equally with the empirically available vastness of the natural world and with the impact of the Word in English faith practices, the child poetess produced poems of didactic inclination, with a strong fairy-tale element, eulogistic of a benevolent Deity (mindful of human suffering). Chiefly brief sketches, these poems try to spell out a truth. Incompletion and incapacity lurk beneath bravery and independence of mind, as in 'Near to a shady wood where Fir trees grew', where we learn of a lost girl – the beloved niece who flees from her uncle and is believed to have been dead for a long time but is eventually found and, ultimately, forgiven. A narrative triad includes the above poem and two others – 'Loft on the top of that high hill' and 'Upon the boundaries of a lofty wood'. In the former we meet Ellen, who lives in a lonely cottage" on a hill top, mourning "her hapless fate". Ellen's demise is suggested but not confirmed in the phrase "gone ... / Into that dreary waste so desolate" (ll. 3-5). In the latter, Ellen, dweller in the "beauteous little Ivy'd cottage", is resurrected as a literary character. Beloved daughter, befriended by her own "Father dear" and by God, "one Eve" she is bestowed a "golden vessel" by a "lovely form" – the vessel contains "Fortune love". This divine present, pregnant with Christian implications regarding the corporeal essence of love, knowledge, and history, spares not her father – he dies shortly after that, in peace: "he saw, / She listened wisely, to his virtuous law" (ll. 15-16). The father's abrupt demise could suggest a young writer's anxiety about trespassing paternal law – a major offence. Cautionary tales are not at all an exception in juvenile literature which sets standards, norms, and boundaries as it guards disobedient children against mischief and excessive self-interest. They urge constant vigilance, activeness and condemn the practice of sleeping through light and time (Cf. *On Early Rising* (ll. 1-2)). A three-line poem such as 'Ah! Virtue – Come My Steps to Stay' may purport to show the female child the way to moral and spiritual improvement, but in fact it castigates motion as sinful, even if physically inevitable in the transformation of an infant to an adult.

A child writer this young (in 1812 Elizabeth was but 6) could hardly be expected to draw poetic inspiration from the past in actual as well as cultural terms, the reason being the humble time allowed the memory of

such an infant. This is not to say that her poems are devoid of an understanding of time and space as part of her self-perception. In her poetic tributes to her nearest of kin the narrative element is obvious: a story resulting from a request to be heard by those who have the authority to answer, with questions raised to adults, and didactic tales produced for the sake of self-instruction. *On Early Rising* [c. 1812 – 1814] juxtaposes active, sound, vigilant knowledge (a good girl named “Health”) to indolent, ignorant, and oblivious passivity (a girl named “Sloth”). Echoing mediaeval dream-vision allegories, such personification of vices and virtues requires things to be done, regretted and learned from. The poem’s end – abrupt and elliptically punctuated – generalizes yet personalizes experience in a moralistic way. The frailty of human nature is dressed in female attire: small wonder in view of the writer’s age and the exemplary fatherly model, by contrast. Discernible is a summons for social involvement, with a suggestion of choice and an emphasis on knowledge, righteous existence, and “light” which itself creates “time”: “How foolish to slumber away from the light, / And slumber away from the time!” (ll. 1-2). A tale of warning such as this one is a manifestation of what, following Paul Ricoeur, we could identify as a relationship of the “I to the Thou and the We ... temporally structured from its very beginning”, with the girl speaker in the poem stuck in an ontological vice as agent and sufferer of actions past and possible, with memories of similar actual occurrences as a suggestion of likely such ahead (Ricoeur 1990: 113).

If children’s literature delivers wisdom and peace by way of warning through suffering and tragic occurrences, then juvenile literature or literature written by children does something similar, but in a more self-conscious and cathartic manner. Juvenile literature is informed by knowledge which stems primarily from tales read/told to children yet it still counts as a past, a “remembered past” which modifies the “lived present, and the anticipated future” as own and not own, with the child writer as a sufferer and agent of sense – not in isolation, but in relation (Ricoeur 1990: 13). The poem discussed above pertains to the “we-relationship” that Elizabeth Barrett Browning’s poetry so unabashedly promotes in her later ballads, sonnets, novel in verse, and in her political poetic appeals, all of which critique poetic talent and make its private duration be commensurate with public time (ibid. 114, 119, 124). Janus-like, Sloth and Health appear as the two sides of the same persona as the child writer sets boundaries to her own knowledge of right and wrong in relation to other people. If “to slumber” suggests being naturally prohibited light, the connotation may be that a state of mental darkness ought to be

avoided because it is wrong in ethical terms. A precaution against ignorance and insensitivity, the poem outlines the likely domain of the existence of the learning individual, the child, but above all else – the girl. This girlish time, available in the first initial poems discussed above, inserts, by way of admonition, private experience and personal time into general, or universal time, or in Ricoeur’s ontological platform of narrative, this may be seen as a history constituted “through the [inscription] of phenomenological time on cosmic time” (Ricoeur 1990: 127). A consequence of this is the simultaneous authentication and denial of the child writer’s uniqueness. Sarah Kersh, researching Victorian amatory sonnets and the issue of marriage, indicates how Elizabeth Barrett Browning’s later and mature engagement with the theme of human rights extends the above duality into a sensitive treatment of freedom and education in poems such as *The Runaway Slave at Pilgrim’s Point*, 1847, and *A Plea for the Ragged Schools in London*, 1854 (Kersh 2010: 37). The poetess claims intelligence, empathy, and mobility as markers of a female (poetic) existence, which implies boundary-crossing as self-awareness. Nuancing the feminist views of Gilbert and Gubar, we could observe that Barrett challenges literary conventions in terms of genre as gender. The sonnet, is, purportedly, a non-female territory in the Victorian age, but a territory where middle-class (and above) juvenile female writers, dissolving the debilitating images of angelic passivity or monstrous irregularity found in male narratives, ventured to operate (albeit sometimes threatened by stereotypical personality crises seen in androgynous lyrical voices such as the one found in Barrett Browning’s “Sand sonnets” of 1844, Gilbert and Gubar 2000: 68-69). The poetess’ first sonnet, in the form of an epistle, is addressed to her mother: *Sent to Mama on 1st May 1814*. In an intensely critical way, it deals with the suffering of a woman who, aided by no one, loses her “infant Babies” and drowns herself, departing from life, unknown and unwanted (see esp. ll. 1-4, 11-14). Studious from an early age, the poetess wrote laboriously, self-consciously, and wholeheartedly, as she cultivated sensitivity for other people, other cultures (Greek and Italian, most obviously), and other languages. American 19th-century journals of art and education stress exactly Barrett Browning’s perseverance in learning, in writing for the young and her profoundness in treating universal subjects (Cf. Anonymous 1857: 125; Anonymous 1896: 82).

Bravery of mind yet anxiety regarding wholeness is the case in Barrett’s earliest poems. The soundness of the family unit gets threatened by dissolution upon an infant’s disobedience, as in “Near to a shady wood...”

where “There lived retired a long loved niece, / Who from her Uncle fled” (ll. 4-5). But it is in these instances of breach of normative behaviour (i.e. when imposed limits may no longer serve a self as a satisfactory foundation to exist) that a sense of history emerges, with a desire to narrate as a desire to account for sameness and difference. The child writer speaks of death, parting, estrangement, burdened by a feeling of being orphaned, regretful, assuming a balladic air of (feigned) infantile innocence. We thus draw close to “the ideal of contemplation of purity” which evokes “both heaven and the grave” in the world of a woman who appears to “lead a posthumous existence in her own lifetime” (Gilbert and Gubar 2000: 25; see esp. “Upon the boundaries of a lofty wood” ll. 5-16). Wisdom and considerateness yet waywardness and excessive knowledge (of others, nature, as well as of oneself) leave the girl a loner. The narrative position is one of a marginalized, hesitant, ghettoized, cloistered human being, expelled from communal mercy by accident (or due to insubordination) yet acutely conscious of a need to socialize; hence the compensatory dramatic narratives of sundered and restored (miraculously) relations, in semblance of English Romantic ballads, and with Wordsworth in mind – a poet Barrett greatly admired (Cf. Stone 1995: 49-90, Jenkins 1995: 21).

Abandonment, tragic enclosure, frugal existence amid calamities, death being a regular visitor – these pervade Elizabeth Barrett’s poetry of 1814. Emblematic in this sense are poems such as: *The Hermit*, 7 May 1814, written 3 weeks prior to her father’s birthday (“in a wilderness unknown” a Hermit lives alone, hoping to meet God, subsisting but on water and herbs, ll. 1-4); *On an Eruption of Mount Etna!*, which occurred between October 1811 and May 1812 (Donaldson et al, eds. 2010, 5: 168), where Flora is advised to strive for God whom “the Parent” considers better than himself despite the tragedy of lives lost to the natural disaster; *The Beggar Boys Petition to little Sam*, 26 July 1814 (an orphaned beggar boy implores mistrustful friend Sam: “a piece of bread is all I ask”, l. 9); the sonnet *On a Ship being lost at Tynemouth*, 4 August 1814 (the dramatic tension of the terrible tragedy of the drowning of a ship with people on board is rendered the unavoidable consequence of The Gods’ wrath); ‘Down in a Vale, a little cottage stood’, 26 August 1814 (the fairy-tale like grim story of the bizarre demise of a girl, or a young woman, who inhabits “a little cottage” in “a spacious wood” and who dies from a dagger in her breast, trusting “great God’s” mercy, ll. 1-5, 15-22). The culmination comes with *Sebastian or the Lost Child – tale of other times*, October 1814 – a dedication to Mrs Barrett (possibly her own mother, from whom the poetess requests a sum of money, asking that the story be circulated round the public), with a

sensible child in the role of an adult and the actual adult – an infantilized dependant (a favourite reversal also in the works of Charles Dickens and Charlotte Brontë). A precocious six-year old Sebastian goes into the woods alone, has a proleptic dream in which his beloved grandfather is waning for grief of losing his grandson, comes round and is miraculously able to discover his granddad and rescue him from the deep dungeon of a remote “magnificent Castle” through a trap door. With the parent missing, the child is left to manage on its own, hoping for help from above. This may suggest that the young writer felt alone, though provided for, in the company of her parents who otherwise ensured exemplary guidance in the acquisition of (experiential) knowledge.⁵ These early intensely emotional dramatic tales commence the process of the thematic problematization of the (female) self’s autonomy by way of focalizing the presence of the fallen, disobedient, or overly curious young person, whereby moralistic interrogation and relativization of existence help outline the position of dependence between one and many, child and parent, producer and recipient (Cf. Anderson 1993: 167, 169, 171). Tortuous poetic narratives were born from loss and disorientation, as Barrett Browning’s letters inform. After her dear brother, Edward, perished in a drowning incident, she recorded: “... grief had so changed me from myself and warped me from my old instincts” (Letter to Mrs. Martin, December 11, 1840, Barrett Browning 1897, 1: 85).

The year 1814 was sadly memorable also for the loss of Elizabeth’s infant sister, Mary, aged but three, who became no more on 16 March 1814 (Donaldson et al., eds. 2010, 5: 167). Humbled and left repentant, young Elizabeth felt existence as restriction. The reclusive protected, angelic, mortality-obsessea poetess, belittled by the presence of death in her life, would seek for compensatory mechanisms for survival, escapist states of mind, and distressing practices of insufficient nutrition and opium-addiction, desperately attempting to control her own life yet adhering to a familiar defenselessness and infantile feebleness as stability (Yegenoglu 1996: 1, 17-18, 64). The latter has its aspectual significance for the emergence of female knighthood – a female childe in search for confidence in relation to her filial sense of belonging and responsibility, referred to by Angela Leighton as the “orphaned” and “disinherited” “daughterly quest of Aurora Leigh” (Leighton 1986: 54). This implies a readiness to challenge boundaries, as well as moral considerations which get resolved through alteration and movement in time and in space as learning. The didactic

⁵ For a discussion of reversed “stereotyped gender expectations” and challenges to “conventional gender hierarchies” see Taylor 2005: 146-147.

streak of Elizabeth Barrett Browning's poetry can be traced back to her early works, inclusive of translations⁶ and other prose tales, such as *Julia or Virtue. A Novel*, July 1816. Julia Crapton, of the "asylum of misfortune" (Crapton Hall), gives her money to a blind "piper/harper", who praises her generosity; later, she is rescued from a fire in the house by the brave governess Philipa Octavia Mordant. Tales of courage and sympathy are troubled by the expectation of tragedy which threatens to dissolve family happiness by harming young girls, but, as argues Beverly Taylor, far more important seems to be the issue of "youthful rebellion against authority and ... [the] curiosity about the unfamiliar and forbidden" (Taylor 2005: 138, 144-145) in the process of independent decision-making and in going beyond spatial limits allowed. As in children's literature (which differs from juvenile literature in terms of author and recipient), young Elizabeth attempts to both make the child better and independent, and yet keep it the same within the permitted by the family structure and certain inherited genre and gender hierarchies (Cf. Nodleman 2008: 158, 225).

Virtuous existence presides over Elizabeth Barrett Browning's juvenile admonitory writing, especially her poetic fragments, e.g. 'Ah! Virtue – come my steps to stay' [c. 1812 – 1814], and 'Oh! thou! Whom Fortune led to stray' [c. 1812 – 1814]. The element of choice is given in the oppositional structure of exchange and movement – there are two ways to go in the former poem (the virtuous and the wicked), and a return is proposed in the latter for that who has strayed ("Oh! Thou! Whom Fortune led to stray / In all the gloom of Vices way, / Return poor Man! To Virtues path", ll. 1-3). In both cases the elective and the internal is balanced by the compulsory, and the external. But in both cases the strayed sinner is purportedly vindicated by the fact that choice and action – much as they have to do with one's own will and predisposition – are made possible by conventions and arrangements of an already established order and system of signification of human behaviour. Pardon is implied in these initial cause-and-effect tales; they reflect on man's general state of dependence as a kind of validation of the young writer's own temporal awareness within set boundaries that make her a common, mortal being. The role of incident and fate, and the expectation of intervention from elsewhere in the life of the young writer mark her poetry of 1814 as an intense dramatic motion latent in ostensibly pastoral pictures of natural harmony (as in 'Wild were the winding[s] of the stream', 17 May 1814). Put together, the abrupt

⁶ Her translations from Cicero and Dante (*On the Death of Crassus*, 28 October 1819, and *Inferno* [c. 1819]) consider duty, guilt, sin, also life as a journey through "a darksome forest" (*Translation from Dante*, ll. 1-9). She produced those at 13.

endings of many verses indicate an intention, or content greater than the form and one mindful of a divine plan which the female child is expected to decipher as it breaches the normativeness of blind submission and unquestioning silence. By poetically addressing and narrating, young Elizabeth Barrett displays her perception of chance and choice in life as a journey toward self-comprehension. The poetess emerges through her characters' departures from, and returns to, the home, frontier-crossings, plights, rescues, and wisdom gained. Looking beyond restrictions yet conscious of those, she gives us: *To Flora*, 7 May 1814; 'Oh virtues gone, sweet virtue flies', 9 June 1814; 'Fair Emma pluckt the sweet carnation', 27 June 1814; *First French Lines*, 25 October [1814]; *The Way to humble Pride*, 1814; *Disobedience*, 1814; 'Oh Virtue sweet, Oh beauteous Truth', 4 November 1814; 'Far along a rugged wood', 4 November 1814; 'By a large and spacious plain', 7 November 1814; 'As I wandered along thro' a Wood', November 1814; 'Down in a Vale a cottage rose', December 1814; *The Seasons. Spring*, 12 November 1814. In those the presence of the girl conceptualizes sin ("fair Emma" kills the flower and becomes, involuntarily, the angel of death), parental profligacy (Mr Dorset's gambling passion nearly ruins his family in *The Way to humble Pride*), mercy and humanitarianism (a sister rescues her brother from drowning in *Disobedience*), un-Romantic danger (a Lion kills a child in a "rugged wood"), and seasonal regeneration (in the poetic cycle *The Seasons* – through to 1816; Flora impersonates the arrival of spring).

Many of the 1814 poems, modeled on Romantic fascination with nature, track down Elizabeth Barrett's relation to external reality which becomes an integral part of her mind. Her letters of 1834–1836 show that she cared for her family's, as well as for the public's, appreciation of her; she seems to have been fearful of being abandoned or punished for actual or assumed misconduct, of being left to exist unfulfilled, not needed. She stresses the importance of intuitive grasp, as well as of purposeful, coached knowledge, of the truth (Cf. Barrett Browning 1897, 1: 27, 34). Adopting, at times, the character's point of view (e.g. in 'As I wandered along thro' a Wood'), or addressing a public audience, the child poet aims at achieving a comprehensible medium for self-expression, for grasping her immediate surroundings, challenging boundaries, warning of the perils of disobedience, with infant loss and demise being the furthestmost reach of tragedy (Cf. Taylor 2005: 141, 144). Thus, writing children "give an account of both their own and the adult world within a defined discourse", commenting on, varying, reproducing and denting a familiar ground (Alexander 2005b: 31-32). What we have is a very young adult, perhaps

with “deflected creative energies” because of the recognition of an authority and of source texts, auto-reflexive yet publicly instructive (Mermin 1989: 13, 24, 39), rather advanced for her time and gender, willing to rectify yet escape, to be taught yet to teach, to dwell in hazardous permanence and contemplative dependence, yet in motion (Cf. Kersh 2010: 4, 8, 13, 18), to be innocent yet unfemininely powerful (Cf. Yegenoglu 1996: 2, 3, 6, 20, 24, 41, 46), to break through “androcentric [textual] hegemony” and reach gynocentric empowerment by way of literary representation (Jenkins 1995: 19, 29), to be small and plain in body yet great and free in soul (Anderson 1993: 176). In the modernist period Barrett Browning was perceived as “the greatest woman poet since Sappho”, “thrown back upon her books [...], scholarly”, and enviably literate (Ives 1906: 200). Barrett Browning’s mature Congregationalist inclinations promote her respect for an authority in a dialogic way, as Karen Dieleman’s inter-disciplinary study reveals. The poetess’ “devotional” interest in the role model that an instructive Other presented was firmed by “intense scrutiny of the self and critical thinking about the actual world” (Dieleman 2009: 262). Typical for Barrett Browning is the lingering between absolute authority externally imposed and intellectual and spiritual independence internally assumed. With her “focus primarily on human experience” and her fear of being an “irreligious poet” in times of surging devotional composition (in the first half of the 19th century), she holds “ideas of authority and social power implied in notions of difference” regarding age, sex, place, time (Cianciola 2009: 368, 370, 376).

Willing to comment and judge yet reticent and observant, Elizabeth Barrett shares in her earliest landscape verses of 1812–1814 her impressions of a wise, motherly, protective yet submissive Nature presided by divine intent, mindful of its children, and ensuring that all live in harmony: the trees and “the young rosebud” (“Soft as the dew from Heaven descends”, ll. 3, 5-6); “the gentle rill”, “the panting snowdrop”, “the reddening rose”, and the sweetly singing “linnets” (“Soft were the murmurs of the gentle rill”, ll. 1, 3, 6); the yellow-breasted bird hurrying to its “mossy nest” to shelter her “young ones” [...] life from every snare” (“Its golden plumage glittered on its breast”, ll. 3-4); the “lilies of the vale”, the tree blossoms, the dewed “Poppies” and the oak amidst “the verdant Earth” (“Ye lovely lilies of the vale”). Reviving the child’s familiar, natural habitat, these descriptive pieces of topographical merit look like fragments of a larger picture of the writer’s environment reflected upon in terms of the distribution of roles and relationships between its members. Thus, “a gentle breeze embraced the trees”; “the dew from Heaven descends” upon

waiters on providence – i.e. flowers; “the linnets sweetly sang repose”; flowers and tree blossoms bow to greet the girl; the golden-plumaged bird rushes to fulfill her motherly duties. Such compact narratives are packed with dramatic intensity. Consisting of few lines, they are not deficient, faulty, or amateurish. They mirror the writer’s horizon of expectations – limited within its recognizable boundaries yet making room for contemplative queries about the distribution of power, order, and will in the universe. In the covertly questioning lull of Elizabeth Barrett’s earliest verses is heard the child writer’s hunger for information that would satiate her desire to build an entire picture of life in which she hopes to have a place.⁷

In quite a Gnostic way, Elizabeth Barrett would put stress on “the process of knowing over the attainment of a body of knowledge” (Jenkins 1995: 23), as she would oppose, cautiously, the fixity of doctrines, of decorum, shyness, and submissiveness (expected to befit a child). She would not fear *begin*, and leave it there, interrupting herself in the middle of growing tension in a balladic narrative or in peaceful, unpretentious descriptive pieces, to reach a climax in the dynamics of self-expression in her mild yet terse and reproachful verdicts over disobedience. She would linger over nature’s bounty, in search for metaphors for self-explaining and self-defense. She would reveal the dynamics of existing through thinking – a substantive contact with life and with the external world. She would imply selfhood as a process rather than as a thing, evocatively endorsing motion, escape, and change as figurations of mental activity. Barrett’s early contemplative poems overflow with emotion: the poetess is restless lest she should miss out on the beauty of nature, the variety of life, the wisdom of other living creatures which, too, she finds, communicate between themselves, displaying feelings, apprehensions, and claiming recognition. Humanizing nature and slipping into pathetic fallacies, Barrett nevertheless trusts the derivation of sense and of wisdom from nature. These two tendencies compete and convey the growing mind’s awareness of the matter of inheritance versus original production in the emergence of a poet. They demonstrate the typical for Barrett Browning hesitation between absolute certainty, independence of judgement, and confidence in the right to exist, on the one hand, and relative self-appreciation, modest decision-making and doubt in the ultimate reason for a person’s being on earth. Memorable stories we find in: *On the return of the fine Season*, 29 April [1814]; *To the Fishing Net Written the Morning the Pond was drawn*

⁷ On silences in Barrett Browning’s mature poetic landscapes, as well as on the issue of survival under “strong” patriarchal authority, see also Leighton 1986: 75.

at *Hope End*, 10 May 1814; ‘Wild were the winding[s] of the stream’, 17 May 1814; *Upon the Rose blowing after the Lilly*, 8 June 1814; and ‘Fair and chrystal is the Spring’, 1 September 1814. Sensitive, humane, profound, and articulate, the young poetess professes care for the Other as the lore of being:

*Reflect reflect, on fishes' life
And lead not man and fish to strife,
Reflect reflect a moment more,
Ere you shut Charity[’s] sweet door!*

REFERENCES

- Alexander 2005a:** Alexander, Ch. Nineteenth-Century Juvenilia: a Survey. // *The Child Writer from Austen to Woolf*. Eds. Christine Alexander and Juliet McMaster. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 11–30.
- Alexander 2005b:** Alexander, Ch. Play and Apprenticeship: the Culture of Family Magazines. // *The Child Writer from Austen to Woolf*. Edited by Christine Alexander and Juliet McMaster. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 31–50.
- Anderson 1993:** Anderson, A. *Tainted Souls and Painted Faces. The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*. Cornell University Press, 1993.
- Anonymous 1857:** Anonymous. Elizabeth Barrett Browning. // *Cosmopolitan Art Journal*. Vol. 1. No. 4 (Jun., 1857), 124–126.
- Anonymous 1896:** Anonymous Review. The Brownings for the Young by Frederic G. Kenyon. // *The Journal of Education*. Vol. 44. No. 4 (1087) (July 16, 1896), 82.
- Barrett Browning 1897, 1:** Barrett Browning, E. *The Letters of Elizabeth Barrett Browning*. Vol. 1. New York – London: Macmillan, 1897.
- Barrett Browning 2010, 5:** Barrett Browning, E. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. Vol. 5. Edited by Sandra Donaldson, Rita Patteson, Marjorie Stone and Beverly Taylor. London: Pickering & Chatto, 2010.
- Cianciola 2009:** Cianciola, H. Sh. “Mine Earthly Heart Should Dare”: Elizabeth Barrett’s Devotional Poetry. // *Christianity and Literature*. Vol. 58. No. 3 (Spring 2009), 367 – 400.
- Dieleman 2009:** Dieleman, K. The Practices of Faith: Worship and Writing. // *Christianity and Literature*. Vol. 58. No. 2 (Winter 2009), pp. 260–265.
- Donaldson et al., eds. 2010, 5:** Donaldson, S., R. Patteson, M. Stone and B. Taylor. *The Works of Elizabeth Barrett Browning*. Vol. 5. London:

- Pickering & Chatto, 2010.
- Gilbert and Gubar 2000:** Gilbert, S. M. and S. Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman-Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Second Edition. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Ives 1906:** Ives, E. G. Elizabeth Barrett Browning – “God’s Prophet of the Beautiful”. // *The Journal of Education*. Vol. 63. No. 8 (1568) (February 22, 1906), 200–201.
- Jenkins 1995:** Jenkins, R. Y. *Reclaiming Myths of Power. Women Writers and the Victorian Spiritual Crisis*. Lewisburg: Bucknell University Press – London and Toronto: Associated University Presses. 1995.
- Kersh 2010:** Kersh, S. “Naked Novels. Victorian Amatory Sonnet Sequences and the Problem of Marriage”. PhD dissertation. Vanderbilt University. 2010. <<https://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-11282010-181324/unrestricted/Kersh.pdf>>. (21.10.2018).
- Langbauer 2016:** Langbauer, L. *The Juvenile Tradition. Young Writers and Prolepsis, 1750 –1835*. Oxford University Press. 2016.
- Leighton 1986:** Leighton, A. *Elizabeth Barrett Browning*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Mermin 1989:** Mermin, D. *Elizabeth Barrett Browning. The Origins of a New Poetry*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- Nodleman 2008:** Nodleman, P. *The Hidden Adult. Defining Children’s Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press. 2008
- Ricoeur 1990:** Ricoeur, P. *Time and Narrative*. Volume 3. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1990.
- Stone 1995:** Stone, M. *Elizabeth Barrett Browning*. New York: Macmillan Education, 1995.
- Taylor 2005:** Taylor, B. Childhood Writings of Elizabeth Barrett Browning: ‘At four I first mounted Pegasus’. / Eds. Christine Alexander and Juliet McMaster. *The Child Writer from Austen to Wolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. pp. 138–153.
- Yegenoglu 1996:** Yegenoglu, D. “Elizabeth Barrett Browning: Quest for the father”. PhD diss. The University of North Texas. 1996. <<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc279212/m1/>> (03.10.2018).

**ON THE TOPIC OF NOMINATIVE SYMBOLISM
(AN OVERVIEW OF CHARLES DICKENS’S
“MARTIN CHUZZLEWIT”)**

Yana Manova-Georgieva
Neofit Rilski South-West University

Literary names have long been in the focus of attention by linguists, onomasts, linguo-cultural specialists, etc., with the clear idea that the creation of a literary image is closely related to the name an author chooses for them. Therefore, this paper aims at revealing the symbolism of proper names in literature, and more precisely in the two-volume novel “Martin Chuzzlewit¹” by Charles Dickens. Proper names are hereby considered significant in completing the image of characters in the novel, thus developing certain features embedded in personages themselves.

Key words: literary onomastics, nominative symbolism, literature, proper names

Introduction

The notion of nominative symbolism has got rooted in literary works since the thirteenth century as correlating with genres of literary works and distributing certain features of characters (Fowler 2012: 33). Therefore, the interpretation of the meaning of literary names can be seen as a bridge towards the better understanding of characters in a given piece of writing. Literary names carry relatively the same weight when identifying a personage as do the images of personages themselves. And when Charles Dickens is concerned, his names of characters are so vivid, so meaningful that they “speak” for themselves.

Dickens (1812-1870), renowned for his style of realistic personalities, images, closely related to the idea that their names suggest as well as symbolic features his characters possess, writes his novel “Martin Chuzzlewit” in 1844 after his journey to America. The novel, considered the last of his picaresque novels, examines the concept of selfishness,

¹ The title of the literary work is hereby given using inverted commas and the names of the literary characters are henceforth italicized.

present to different extent in all members of the Chuzzlewit family. The novel abounds in characters, vivid and intriguing, multi-layered and distinguishable, yet their names as symbolic as the characters themselves.

In order to discuss what a literary name suggests and reveals, one is to distinguish between “ordinary” non-symbolic, and “extraordinary” or symbolic proper names.

A proper name is to be considered symbolic if it possesses certain characteristics. Vlahov and Florin (Vlahov and Florin 1990: 233) suggest that a name is seen as “meaningful” when it fulfills certain characteristics, such as *allusiveness*, i.e. the name of interest should allude to a real folklore, literary, or proverbial character. Another circumstance under which proper names can be realized as symbolic is the presence of a phonetic form which can promote a certain effect of the name itself. However, the mere attempt to identify a name as symbolic lies in the meaning it bears in a literary work. Therefore, the following paper appears to be an attempt to find the core of nominative symbolism in Charles Dickens’s novel “Martin Chuzzlewit”, focusing on the etymology and meaning of literary names, outlining the division between symbolic and non-symbolic names and assuming the effects nominative symbolism creates in the novel.

Nature and typology of proper names

Before delving into the features and typology of literary names, a definition of the general phenomenon of the proper name is to be given. Cambridge Advanced Learner’s Dictionary defines the proper name as being „*the name of a particular person, place or object that is spelt with a capital letter*“².

Frey gives a definition of proper names as follows: “*There is a single name for each individual, and the names are usually made up of two elements taken from a stock of special words used in name-making.*” (Frey 1888: XIX).

Van Langendonck (Van Langendonck 2007: 22) even suggests that proper names possess lexical, associative and emotive meaning, which lies in the concept of the importance of nominative symbolism as well. Following Van Langendonck, the lexical meaning is related to the meaning of the lexeme, the associative is connected to the connotations it provokes upon defining the referent, whereas the emotive meaning is sought with diminutives.

² Cambridge Advanced Learner’s Dictionary, 2nd edition Version 2.0.

Having in mind the definitions given, a categorization of proper names is to be presented. Every person in English culture and tradition has at least two names – a proper (a fore, first or given name) and a family name. There is, yet, a second name which is sometimes seen as an initial or a full name after the first one.

The first name of a person is given by their parents and follows their beliefs and wishes for a better life and future of the individual. A proper name falls into one of three categories – names with symbolic meaning, wishing and protective. Names with symbolic meaning are, for example George (farmer), Calvin (bald), etc. The category of wishing names carries the desire of the parents for their children to be beautiful, successful, good-natured, etc. Here, names such as Victoria, Daisy, Faith, etc. can be found. The group of protective names comprises mainly names of saints, in which situation the fore names are believed to protect the individual and lead their faith into a positive direction. Such names are Mary, Joseph, etc. A contemporary view in the English naming tradition is also the presence of pop group names. Yet, there is another category which is characteristic for first names in English. In English culture, there is a tradition for a surname to become the first name of a person – a desire to “keep” the family name through generations. For example, the name James may appear as a family name, but can be used as a first name in order to be preserved in the family. It is a tradition with families where there are girls, who expectedly will change their family names when married. That is why, the daughter, when giving birth to a son, may name him James and thus preserve the family name.

Withycombe (Withycombe 1947: xix) suggests that names are given to the individual and usually consist of two parts. In the course of name choice there is the tendency to look for religious names, ones suggesting moral values or physical characteristics.

One of the most detailed categorizations of given names is presented by David Crystal (1989), whereby names can show physical characteristics (Kevin (handsome at birth), Adam (red complexion)); they can be related to the time and place of birth of the offspring (Barbara (foreign, Noel (Christmas)); they can be wishing (Agnes (pure), Hilary (cheerful)); or they might express the feelings of their parents (Lucy (light), Benjamin (son of my right hand, son of the south, which can be interpreted as to be happy)). Crystal also allows place for religious names, such as Joseph, Joan, Jeremy, as well as names of plants, valuable stones and natural elements (Susan (lily), Rosemary (rose), Ruby). The category of first names which were previously family names is also present with Crystal.

The second name in English culture is usually seen as a wish of the parents for the prosperity of their offspring, therefore it is more or less related to and categorized as a wishing name. It can also be given to the child to show respect or seek a wealthy relative's high esteem. English second names can be one or two, they can be written in full or as initials, or they can be absent.

As far as family names are concerned, what can be said is that they date back to the 13th century and are divided into several categories, following Weekley: *...every surname must be (i) personal, from the sire or ancestor, (ii) local, from the place of residence, (iii) occupative, from trade or office, (iv) a nickname, from bodily attributes, character, etc.* (Weekley 1914: 2).

Netsova (2016) categorizes family names in accordance with the grounds for their formation into family names motivated by personal names (Richardson, Dixon, Robinson); toponyms, or place names (Blackwell, Minton (a farm in the mountains)); names of topographic peculiarities of the region of residence (Oak, Stow (living in a sacred place)); occupations, handicraft and activities (Arkwright (a master of coffins), Marber (one who digs marble)); nicknames (Calf (looking like a calf), Dumbrell (stupid)) as well as other sources (Treasure, Lodder (beggar)) (Netsova 2016: 57).

Names of characters in “Martin Chuzzlewit”

When literature is concerned, it is believed that writers are the creators of their characters. Thus, parenting a character, the author gives life to a certain personage, attaching positive or negative features to them, which at hand leads the reader to the way towards the full image of the literary “offspring” of the author, whether bringing the concept of love, hatred, selfishness, honour, etc. to the attention of the perceiver.

One of the most successful ways to fulfill the purpose of establishing a full idea of a character is by means of the appropriate choice of proper names and Dickens is a master. “He searched always for the “right name” – “the name that conveyed the outward show and inward mystery of a character or a book, the name which revealed and yet concealed” (Fowler 2012: 150).

Charles John Huffam Dickens (7 February 1812 – 9 June 1870) is one of the best painters of characters when the notion of nominative symbolism is concerned, and the novel “Martin Chuzzlewit” is a proof to how relevant proper names can be in the environment of a piece of writing. Considered as one of his best works, the novel presents characters “never so full of meaning thoroughly grasped and understood, or brought out with

such wonderful force and ease.” (Collins 2005: 191). It is a commonly known truth that Dickens “needed to determine the names of characters before he could tell their stories” (Fowler 2012:150). Therefore, attention is to be paid to the nominative symbolism in the novel of interest.

For the purpose of the analysis, 73 proper names have been excerpted and their etymology and meaning have been sought. Out of all first and family names, 26 appear to be symbolic, which is 36 % of the overall names in the novel (Table 1).

Names of characters

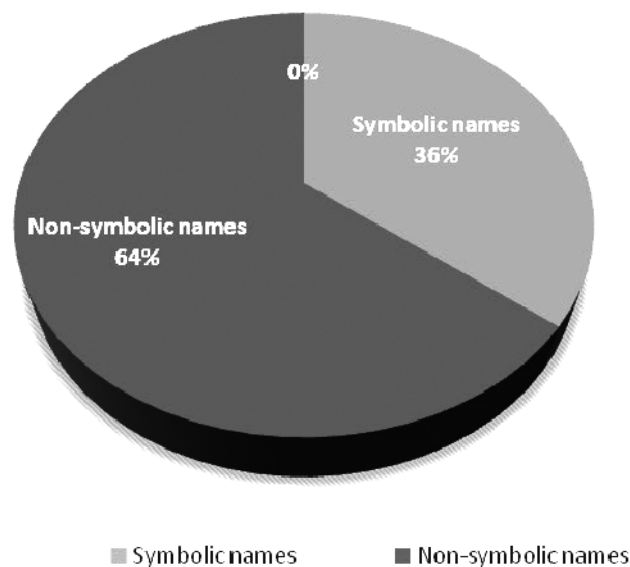


Table 1

Since the aim of this paper is to identify and analyze the nominative symbolism in “Martin Chuzzlewit”, special attention is to be paid to symbolic, meaningful names. The basic concept under which the following analysis and assumptions are performed is based on the belief that names in literature do have meaning and the choice of the author upon a specific name for a character is deliberate.

What attracts the attention at first sight is the presence of far more family names which are meaningful rather than fore names. The share of symbolic family names is 83%, whereas the first names which appear to carry a degree of special meaning is 17% (Table 2).

Symbolic names

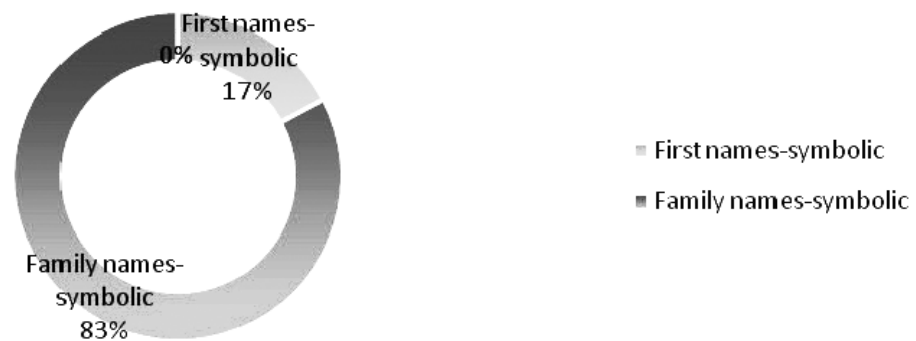


Table 2

The etymology and analysis of the family names in the novel “Martin Chuzzlewit” reveal five groups under which they can be categorized. They comprise **psychological characteristics**, where eleven personages fall, **physical characteristics** with seven members, **job and occupation** with five representatives, **event in life** is represented by one character and the category of **attitude** comprising two members (Table 3).

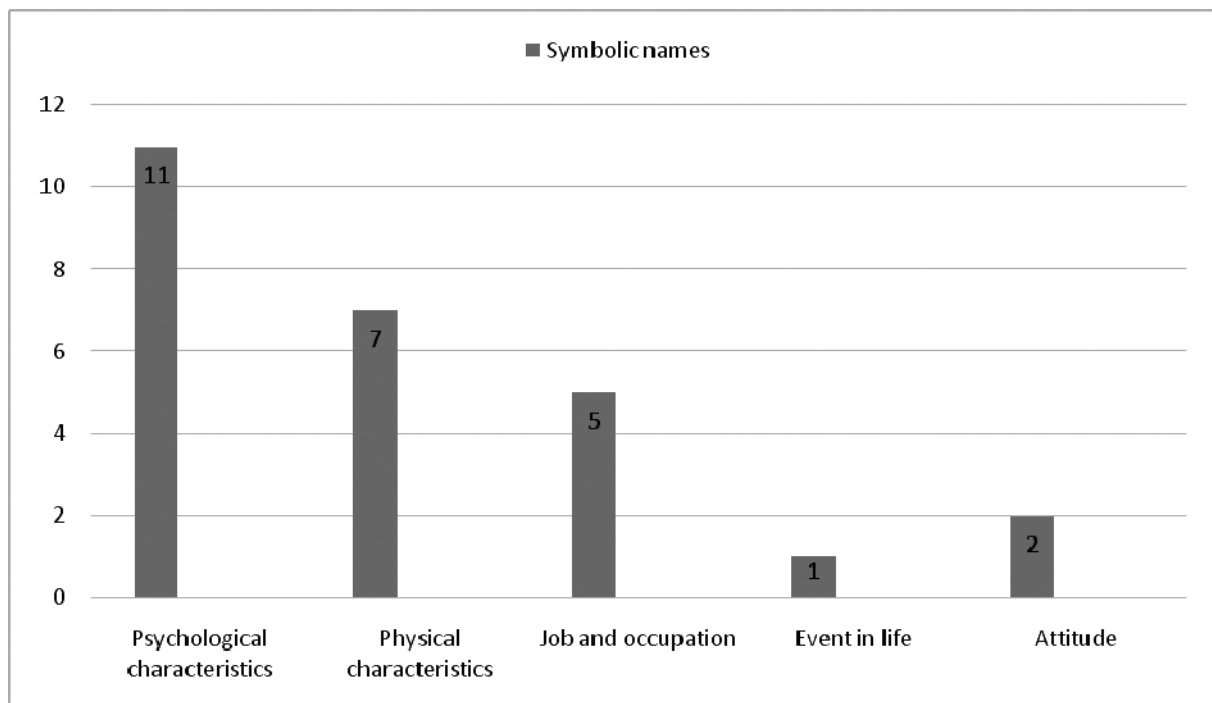


Table 3

The biggest group of meaningful names is expectedly associated with the psychological characteristics of the protagonists. As previously

mentioned, eleven family names fall into this category, the most vivid representative of which is the old *Martin Chuzzlewit*. Analysis of his family name reveals that “chuzzlewit” bears the meaning of “a stupid accident prone idiot, one who makes mistakes frequently”³. Michael Slater gives the origin of the family name *Chuzzlewit* from the verb “to chizzle” – a variant of “chisel”, namely to “defraud, cheat”⁴. It is to hereby mention that Dickens himself spent time finding the best names for his characters, going through different variations. For example, the name of Chuzzlewit underwent changes from Chuzzletoe, Chuzzlebog, Chubblewig, Chuzzlewig, and finally became Chuzzlewit (Fowler 2012: 147). The character unfolds in the course of the narrative, yet at first he in a way wrongly assumes who his close people and who his enemies are. Throughout the novel, old Martin Chuzzlewit realizes his wrong estimate towards most of his relatives and acquaintances, and sets his attitude right.

Another important and vivid image in the novel, *Seth Pecksniff*, also falls in this category. A cousin to the elder Martin, an architect with presumably high moral values and honorable attitude towards his family and relatives, he appears to be one of the most cunning and greedy personages in the narrative. “His name expresses him perfectly, suggestive as it is both of carping criticism and of supercilious disapproval” (Slater 2009: 208). He bears no inhibitions when Jonas Chuzzlewit chooses one of his daughters (Mercy) for a wife and totally ignores the feelings of the other one (Charity); his character develops and reaches true and unsurpassed selfishness and greed up to the end of the narrative. As for the name of the character, “pecksniff” is referred to as “a person who affects benevolence or pretends to have high moral principles; (also) a person who interferes officiously in the business of others”⁵. Pecksniff’s first name also completes the general image of the character, etymologically suggesting “(biblical) third son of Adam, literally “set, appointed,” from Hebrew Sheth, from shith “to put, set.”⁶

A representative of the category of psychological peculiarities of the personage is also *Tom Pinch*, an assistant of Mr. Pecksniff’s, whom Pinch blindly adores and worships. Unfortunately for the poor servant, however, everyone else except for him realizes what evil lies in the soul of Pecksniff. It is at the mere end of the novel that Pinch becomes aware of the real nature of character of his master. The protagonist’s family name

³ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Chuzzlewit> (last retrieved 5/11/18).

⁴ Slater M. (2009: 208). Charles Dickens, Yale University Press=

⁵ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/pecksniff> (last retrieved 2/11/18).

⁶ https://www.etymonline.com/word/Seth#etymonline_v_23294 (last retrieved 2/11/18).

bears the meaning of “to cause to shrivel or wither”⁷ which is in fact the attitude of his master towards him as well as the consequence of Pecksniff’s attitude.

Two other representatives of the group revealing psychological characteristics are *Mercy* and *Charity Pecksniff*, whereby the first names of Seth Pecksniff’s daughters appear symbolic. *Mercy*, sometimes called *Merry* (“full of gaiety or high spirits”⁸) is a complex image possessing “compassion or forbearance shown especially to an offender or to one subject to one’s power”⁹). The category of symbolic names which are related to the character of the person is completed with *Montague Tigg* (the name is of Norman origin and one from La Manche in France, so named from Old French *mont* ‘hill’ with “agu” (Latin *acutus*, from *acus* ‘needle’, ‘point’¹⁰)), *Mrs. Prig* (“a thief”)¹¹, *Mr. Wolf*, *Mr. Spottletoe* and *Prof. Mullit* (his family name meaning “to consider at length, ponder”¹²).

The second category is the one related to the physical characteristics of the bearers, again concealed in their proper names. The members of this group are seven, and it is again the family names which give the idea of the appearance of the personage related to the names Dickens attributed to them. An example of this category is *Mrs. Lupin*, a widow, and the landlady of the “Blue Dragon”, whose name reveals “a flowering plant”¹³, and who in fact is quite young and attractive. Throughout the narrative, *Mrs. Lupin* appears to have feelings for another very positive personage, *Mark Tapely* and by the end of the novel their romance is announced in public.

Other examples falling in the category of physical characteristics are *Mr. Bullamy*, the porter at the Anglo-Bengalee Disinterested Loan and Life Assurance, who wears a red outfit¹⁴ and introduces clients to the Assurance Company, as well as *Miss Codger*, who is in fact an old lady.¹⁵ The category further develops with *Mr. Chuffey* (his family name meaning “chubby”), an elderly man and a clerk at Antony Chuzzlewit’s residence,

⁷<https://www.merriam-webster.com/dictionary/pinch> (last retrieved 1/10/18).

⁸<https://www.merriam-webster.com/dictionary/merry> (last retrieved 13/1/19).

⁹<https://www.merriam-webster.com/dictionary/mercy> (last retrieved 1/10/18).

¹⁰<https://www.ancestry.com/name-origin?surname=montague> (last retrieved 1/10/18).

¹¹<https://www.merriam-webster.com/dictionary/prig> (last retrieved 2/10/18).

¹²<https://www.merriam-webster.com/dictionary/mull> (last retrieved 13/01/19).

¹³<https://www.etymonline.com/word/lupin> (last retrieved 2/10/18).

¹⁴ The family name of the character can be associated with a corrida where the red colour attracts the bull.

¹⁵<https://www.merriam-webster.com/dictionary/codger> (last retrieved 2/10/18).

devoted to his master and later caring towards Mercy Pecksniff, *Mr. Pawkins*, *David Crimple* (wrinkle¹⁶), as well as *Miss Toppit*.

The third category is the occupation category. The names falling into this group are five and their meaning is associated with the job of the people they are attached to. Examples of symbolic names bearing the meaning of some type of occupation can be *Mr. Mould*, the undertaker, whereby the meaning of the name is directly connected to his job¹⁷; *Mr. Tacker*, who is his assistant, the meaning of his family name suggesting “to fasten, to fix”¹⁸, and his job of a chief mourner is directly related to being close to the deceased person; *Doctor Jobling* (the name bears the idea of work); *Madame Todgers*, who is the owner of a boarding house where only men reside (her name reveals the idea of masculinity as it suggests “the male organ of copulation in higher vertebrates”¹⁹) as well as *Mrs. Gamp*, a midwife and a watcher of the dead, her family name meaning “a large umbrella”²⁰.

The category of attitude is completed with two members, and what attracts the attention of the reader is that the symbolism here is revealed in the first names of the characters, not in their family names, as it is the case with all other categories. One female representative of the group is *Ruth Pinch*, whose first name suggests “sorrow for the misery of another; repentance, regret”²¹. Her appearance in the novel is incidental, yet when she realizes her brother is in love with Mary Graham, she feels so bitterly sorry for him “from the Present, and the Past, with which she is so tenderly entwined in all thy thoughts, thy strain soars onward to the Future” (Dickens 1951: 480). The other representative of the category is *Mr. Augustus Moddle*, the youngest lodger at Todgers, often underestimated and sorely attached to Mercy Pecksniff. His first name reveals the meaning of “masc. proper name, from Latin augustus – “great, venerable””²², yet the attitude of the other residents of the boarding house suggests opposition – the men frequently make fun of Mr. Moddle, his love and his seriousness in general.

¹⁶<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/crimple> (last retrieved 13/01/19).

¹⁷a soft, green or grey growth that develops on old food or on objects that have been left for too long in warm, wet air (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mould>)(last retrieved 20/10/18).

¹⁸<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/tack> (last retrieved 20/10/18).

¹⁹ <https://www.thefreedictionary.com>(last retrieved 13/01/19).

²⁰ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gamp> (last retrieved 20/10/18).

²¹ https://www.etymonline.com/word/Ruth#etymonline_v_16675 (last retrieved 15/10/18).

²² <https://www.behindthename.com/name/augustus> (last retrieved 15/10/18).

The last category of interest is related to an event in the person's life and has only one representative – *Mr. Lewsome*. He is a friend of Mr. Westlock's and a sick patient whom two nurses take care of at the Bull. His family name reveals the meaning of "a place of shelter: the side sheltered (as from the wind)"²³ which fully corresponds to the situation he is presented in.

Conclusion

All of the above-analyzed examples of nominative symbolism in Charles Dickens's "Martin Chuzzlewit" suggest that names are more or less "carriers" of meaning, related to the nature of the characters of a certain literary work, sometimes unveiled with the immediate introducing of personages, yet in the case of the hereby analyzed novel of interest, with the development of the characters throughout the narrative, still always present. The symbolism in names can be found as they are seen as having derived from common nouns whereby their meaning can be identified. The percentage of the symbolic names suggests that names are to be chosen and used purposefully by the author and consequently perceived by the readers so as to complete the image of characters in a novel or any literary work.

REFERENCES

- Cambridge Advanced Learner's Dictionary**, 2nd edition Version 2.0
Collins 2005: Collins, Ph. *Charles Dickens: The Critical Heritage*. London and New York: Routledge, 2005.
Crystal 1989: Crystal, D. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, Cambridge, 1989.
Dickens 1951: Dickens, Ch. *Martin Chuzzlewit*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1951.
Fowler 2012: Fowler, A. *Literary Names: Personal Names in English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
Frey 1888: Frey, A. *Sobriquets and Nicknames*. Boston: Ticknor and Company, 1888.
Netsova 2016: Нецова, М. *Система на английските фамилни имена*. [Netsova, M. Sistema na angliyskite familni imena.] // София: Изток – Запад, 2016.
Slater 2009: Slater, M. *Charles Dickens*. Yale: Yale University Press, 2009.

²³ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/lew> (last retrieved 15/10/18).

Van Langendonck 2007: Van Langendonck, W. *Trends in Linguistics, Studies and Monographs: Theory and Typology of Proper Names*. Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2007.

Vlahov and Florin 1990: Влахов, С., Флорин, С. *Непереводимото в превода*. [Vlahov / Florin. *Neprevodimoto v prevoda*.] // София: Наука и изкуство, 1990.

Weekley 1914: Weekley, E. *The Romance of Names*, New York: E. P. Dutton & Company, 1914.

Withycombe 1947: Wythcombe, E. *The Oxford Dictionary of English Christian Names*, Oxford: Oxford University Press, 1947.

URBAN DICTIONARY

<<https://www.urbandictionary.com>> (5.11.2018).

<<https://www.merriam-webster.com/dictionary/>> (20.10.2018).

<<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/>> (20.10.2018).

<<https://www.etymonline.com/>> (15.10.2018).

<<https://www.behindthename.com/>> (15.10.2018).

<<https://www.ancestry.com/>> (01.10.2018).

<<https://www.thefreedictionary.com>> (13.01.19).

<<https://dictionary.cambridge.org/dictionary>> (20.10.18).

<<https://en.oxforddictionaries.com/>> (02.11.18).

**ICHIYO HIGUCHI Y EL CÍRCULO LITERARIO INGLÉS.
LONDRES 1896**

Pilar Garcés García
Universidad de Valladolid

**ICHIYO HIGUCHI AND THE ENGLISH LITERARY CIRCLE.
LONDON 1896**

Pilar Garcés García
University of Valladolid

Ichiyo Higuchi was born in 1872 and died young of tuberculosis when she was 24. Coming from an ancient samurai family, at 14 she entered the Haginoya poetry school, where she received a careful classical education. When she was 17 her brother died; faced with her father's ruin shortly afterwards, Higuchi had to take care of her family, including her mother and sister, and was forced to take up various jobs: dressmaking, and laundering. It was not until she was 20 that the literary success of a classmate encouraged her to dedicate herself to professional writing, and in 1894 she published what would possibly be her greatest work – *Nigorie* (Inlet of turbulent waters). Despite the brevity of her work, Higuchi was considered by the contemporary Anglophone literary critics in London as the most important writer of the Meiji era (1868-1912).

Key words: Japan, English literature, Japanese literature, XIX century, culture, society, Japanese woman

Introducción

El escenario de la obra *Nigorie*¹ transcurre en Hongo Maruyama Fukuyamacho, última residencia de la autora. Comienza a desarrollarse en el momento en que la familia Higuchi fijaba su residencia en Shitaya Ryusenjimachi, barrio de prostitución donde la escritora observó, por primera vez, la forma de vida y el universo de las mujeres oprimidas. Pero cuando verdaderamente Ichiyo entra en contacto con el mundo de la

¹ La edición utilizada para realizar el presente trabajo ha sido la realizada por Francisco Calvo Serraller, traducción de Cirilo Iriarte: Higuchi., I. *Aguas turbulentas*. Barcelona: Erasmus, 2014.

prostitución clandestina será en el momento en el que se muda a Hongo Maruyama Fukuyamacho, lugar en el que trabajaba escribiendo letreros que se utilizaban en los prostíbulos o bien escribiendo cartas por encargo y la correspondencia de aquellas mujeres que conoció, en su gran mayoría analfabetas. Algunos meses después de mudarse a este barrio, Ichiyo manifestó en su *Diario* la irracionalidad de las diferencias de clases sociales y las injusticias observadas en los tratos discriminatorios de las prostitutas.

Para los estudiosos de la literatura escrita por mujeres, la obra de Ichiyo Higuchi resulta una verdadera revelación². En la historia de las letras de Japón, Ichiyo ocupa un lugar de honor, que le valió ser la primera novelista, cuyo rostro figura en un billete de cinco mil yenes. Es también la primera novelista que destaca en un periodo de mutación que empezaba a abrirse a la modernidad, representada por el mundo occidental, sin desprenderse por completo de su mentalidad y de sus estructuras feudales. Ichiyo nace justamente al inicio del arranque de la modernización y su vida y su obra quedarán marcadas por estos acontecimientos. Conocer la vida de la escritora es determinante para entender su obra³.

Breve recorrido biográfico por la vida de Ichiyo Higuchi

Ichiyo Higuchi, cuyo nombre original era Natsu⁴, nació el día 25 de marzo de 1872 (2 de mayo en el calendario actual occidental), cinco años después del inicio de la era Meiji (1868-1912) y del traslado de la capital del gobierno militar Edo a Tokyo. Su padre, Noriyoshi Iguchi (1830-1889) y su madre Taki (1834-1898) procedían ambos de una familia de

² Kaibara, E. y T. Shingoro. *Women and wisdom of Japan*. London: J. Murray, 1905.

³ Tanaka, H. Ychiyo Higuchi // *Monumenta Nipponica*. 1957, n.º 12.3/4, 171-194.

⁴ Todos los datos de la biografía de Ichiyo Higuchi han sido extraídos de diferentes estudios entre los que podemos destacar: Chikuma Nihon Bungaku Zenshu., *Ichiyo Higuchi*: Tokyo: Chikuma Shobo, 1992. La traducción de muchas de estas referencias, así como diferentes aportaciones bibliográficas se han obtenido gracias a la colaboración de la profesora de lengua y cultura japonesas de la Universidad de Cardiff, Reino Unido, Dra. Ruselle Meade en un periodo de estancia investigadora del 15/07 al 15/10/2017 en aquella Universidad, con motivo del desarrollo del Proyecto de Investigación I+D MINECO CSO2009-08530. Gobierno de España. La ampliación de la base de datos de dicho proyecto investigador ha sido financiada gracias a la colaboración del GIR La Recepción del Imaginario Japonés en la literatura Inglesa y Francesa de Viajes. Siglo XIX. Reconocido por el Consejo de Gobierno de la UVA en el año 2016, al que pertenezco. También podemos citar la historia de la literatura japonesa: Keene, D. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern era*. New York: Columbia UP, 1999.

labradores de Kainokuni Yamanashigun, actual provincia de Yamanashi. El abuelo paterno de Ichiyo, Hachizaemon, era un hombre culto que apreciaba la poesía china y mostraba gran interés por los asuntos políticos y sociales. Dotado de un gran sentido de la justicia, enseñó a sus hijos y nietos a leer, a escribir y a redactar cartas de pedido para los agricultores analfabetos, asumiendo también la función de juez en los casos de desavenencias en los diferentes procesos del pueblo en que vivían. La madre Taki, era de una familia tradicional de agricultores y se conocieron en una escuela elemental mantenida por un monasterio budista, llamada “templo-escuela budista”, frecuentes en la era Edo (1603-1868). Debido a la oposición de la familia de Taki a su casamiento, los dos decidieron huir a la metrópolis donde se casaron el 23 de abril de 1857. Noriyoshi parte a Tokyo con el ideal de transformarse en un *Bushi*, samurái, y lo consigue comprando el título a un amigo y alcanzando el éxito gracias a su perseverancia y esfuerzo. Con la llegada de la modernización y de la era Meiji, los samuráis desaparecen. Esta situación afectará sobremanera a la familia Iguchi. El padre se transforma en un funcionario que cambia varias veces de residencia intentando obtener mejoría económica a través de la especulación del inmueble. Tras vender su casa e invertir todo su dinero en una compañía de transportes con unos amigos, el negocio fracasa y muere dos años después, el 12 de julio 1889, a los 59 años de edad en plena era Meiji. La formación de Ichiyo Higuchi empieza a los once años, momento en el que la madre la envía al colegio pues piensa que su hija debe prepararse para un futuro matrimonio. A los 14 años la ingresan en el curso de Waka Haginoya para tomar su primer contacto con la literatura clásica. A los 17 años muere su padre y poco después su hermano. Empiezan así los años de sufrimiento de la escritora, que debe ocuparse de mantener a su familia, en una época en la que todos los derechos de las mujeres habían sido eliminados y no existían. Esto, unido a la obligación de pagar las deudas dejadas por el padre, les hunde en la pobreza y en la caída social. A los 19 años Ichiyo no consigue salir de la precaria situación financiera en la que se encuentra su familia. La familia vivía de los trabajos que hacían en casa, de coser quimonos y de lavar ropa. Fue en esta época cuando Ichiyo decide escribir novelas para el sustento de su familia. Observando que poseía el mismo o más talento que las mujeres de alta sociedad de Haginoya, que tenían acceso a las mejores escuelas, decidió encontrar una mejor forma de vida en la que pusiera en práctica sus estudios y su talento. Es así como por mediación de su hermana Kuni, Ichiyo conocería a su

maestro, que se tornaría en el primer y único amor de su vida, Nakarai Tôsui⁵, un novelista que trabajaba para el periódico *Tokyo Asahi Shinbun*. Tôsui tiene 31 años, 12 más que Ichiyo. Él se había casado pero un año después perdió a su esposa. Conociendo las dificultades financieras de Ichiyo y que ella estaba a cargo de su familia, decidió ayudarla y formarla para transformarla en novelista. Reconoce un estilo clásico y de gusto muy refinado en Ichiyo y la orienta para que pueda escribir historias de corte más popular. Tôsui crea un periódico titulado *Musashino*, nombre de una región de Tokyo, y será en él donde se publica la primera obra de Ichiyo, *Yamizakura*, obra que tenía como tema el amor no correspondido. Se piensa que él creó dicho periódico para dar a conocer a Ichiyo. El periódico no tiene mucha salida y sus publicaciones fueron interrumpidas en el tercer número. En esa época su unión con Tôsui comenzaba a despertar rumores e Ichiyo fue aconsejada para que preservara su reputación y dejara de verse con él, incluso por su antigua profesora Nakayima Utako, ya que ambos no podían casarse por estar los dos dedicados al cuidado de sus respectivas familias. Se consagra a la escritura envuelta en una profunda tristeza, y, también, a la publicación de más novelas. Sus publicaciones en los periódicos *Miyako no Hana* y *Bunygakukai* se transforman en el punto de partida de su profesionalización como novelista. Sin embargo, con ellas no se obtienen beneficios económicos inmediatos para la familia Higuchi, motivo por el cual Ichiyo decide abrir un pequeño negocio al margen de la escritura y decide desistir de la misma. Ichiyo pasará a conocer la vida de la clase más baja de Tokyo y, más tarde, la vida de las personas que viven en esos barrios miserables, la cual es retratada en varios de sus libros. Su nueva residencia se encontraba en los alrededores de Yoshiwara, barrio de prostitución legal, con reconocimiento oficial. Había en 1890 en Tokyo 4747 prostitutas con reconocimiento oficial y ese número crecía cada año. Estaba establecido por la ley que las mujeres se podrían tornar en prostitutas a partir de los 18 años. Las niñas eran entregadas por los padres a cambio de dinero y su mantenimiento. El dinero era recibido por los padres como un préstamo que se descontaba, después, del trabajo de las niñas como prostitutas. No consiguiendo jamás saldar sus deudas, vivían en condiciones precarias y deshumanizadas. Este sistema de prostitución pública fue abolido en 1958 con la promulgación de la ley de protección a la prostitución⁶. 1896 será el último año de la vida de Ichiyo, que fallecerá a los 24 años de edad cuando ya era escritora conocida. En este año ya

⁵ Keene, D. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, op.cit, pp.46-69.

⁶ Sibley, W. F. *Naturalism in Japanese Literature // Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1968, n.º 28, 157-169.

presentaba síntomas de tuberculosis. En agosto de ese mismo año recibe del médico el diagnóstico de que no había ninguna esperanza para su caso. El 23 de noviembre de 1896 entrega su vida la mayor escritora de las letras japonesas de la era Meiji, muriendo en su casa de Hongo Maruyama Fukuyamacho. En una corta vida de 24 años Ichiyo pasó de ser la hija de la familia de un samurái a la extrema pobreza. Conoció las clases altas de la sociedad y las clases más pobres y marginales. Tras su muerte, será su hermana Kuni la que rescata su obra de la desaparición, pone de manifiesto la importancia de la misma y la da a conocer. Ichiyo había solicitado que todos sus diarios y manuscritos fuesen quemados tras su muerte pero Kuni guardó y preservó toda su obra y sus objetos personales.

Características y señas de identidad de la escritura de Ichiyo Higuchi

Según los críticos, su escritura fusiona el estilo de la alta cultura imperial con el de la cultura popular. Es importante señalar que, a pesar de su corta vida, (1872-1896), Higuchi tuvo la oportunidad de observar y entender el alcance de los acontecimientos y el proceso que vivía su país; así como los cambios en las costumbres, sobre todo de las clases acomodadas, que quedaron reflejados en la vestimenta, los peinados y las pertenencias. El sello occidental, cada vez más marcado, permitía, de entrada, ubicar socialmente a la persona. Huellas de esta evolución son perceptibles en las descripciones que Higuchi hace en sus novelas. De este modo, vemos cómo describe los atuendos de los habitantes de los “barrios de placer” en los que ella vive, pero sobre todo en los que se desarrolla la acción de sus relatos. El modo de vestir es en sí mismo una carta de presentación de la mujer. La importancia que Higuchi concede a los detalles relacionados con los vestidos y el peinado traduce el peso que este tipo de convenciones tenían en la sociedad de la época. Una campesina no vestía igual que un funcionario ni un estudiante igual que un comerciante. Tampoco un ama de casa, una colegiala, una cortesana o una artista. Las ocasiones, los espacios, la estación del año y la hora del día también determinaban la clase de ropa y el peinado⁷. Con base en códigos tan estrictos, no es difícil entender las situaciones de discriminación que se generaban.

En sus relatos, Ichiyo manifiesta un claro interés por los papeles asignados al hombre y a la mujer en la cultura y en las tradiciones japonesas. Algunos de sus personajes femeninos corresponden a mujeres que, o bien

⁷ Maeda, A. y A. J. Fujii, James. *Text and The City: essays on japanese modernity*. Durham NC: Duke UP, 2004.

defienden su autosuficiencia a costa de renunciar a una mejor situación, o bien no consiguen contravenir las leyes sociales y se pliegan en aras del bienestar familiar. Lo primero que salta a la vista es la importancia incuestionable de los personajes femeninos en su obra: son ellas quienes dominan la escena y los personajes masculinos sirven un poco de comparsa para dar mayor realce al comportamiento y evolución de las mujeres⁸. Los perfiles mejor dibujados están ligados a dos sectores esencialmente femeninos, el de las prostitutas y el de las costureras. En torno a ellos, la autora campea, como para completar el paisaje de fondo, un universo de artesanos y comerciantes (la tintorería, el taller de sombrillas, la papelería, el cordonero, la vinatería...) que le imprimen dinamismo y colorido a esos barrios populares en los que transcurren las historias. La atención se centra en las tribulaciones, anhelos y vicisitudes de mujeres que viven su destino, a veces, con resignación, otras, tratando de escapar de él, pero casi siempre asumiéndolo con lucidez. Aunque las heroínas no se comportan de manera desafiante frente al orden social que las oprime, el solo hecho de atreverse a exteriorizar sus inconformidades y su insatisfacción, expresa claramente la lucidez de la autora respecto a tales iniquidades e injusticias. Resulta ya una actitud valiente para la época, el que algunas de sus protagonistas osen rebelarse y cuestionar ciertos esquemas sociales y, aunque a veces terminen por someterse, constituyen una propuesta literaria que rompe con los moldes aceptados.

Nigorie: aguas turbias, cenagosas. Escenarios y espacios de creación en la obra

Nigorie fue publicada en el periodo *Bungeikurabu*, en septiembre de 1895 y describe el mundo de las mujeres que trabajan en los barrios de prostíbulos clandestinos y de los hombres que los frecuentan. El título *Nigorie* significa, literalmente, ensenada de “aguas turbulentas”, que en la obra podrá ser interpretado como metáfora de las condiciones de vida de las prostitutas de la época así como del contingente miserable de la sociedad de ese periodo histórico. Su estructura sintáctica es bastante compleja y su autora extrapola normas, obedeciendo al flujo de su consciencia, con una puntuación poco clara y párrafos bastante largos en los que destaca el estilo coloquial. Está compuesta de ocho capítulos. El primer capítulo presenta el movimiento externo de un comercio de saque, una especie de bar o cantina, que se trata, en realidad, de un disfraz para promover la prostitución clandestina. A través de diferentes diálogos de las

⁸ Consúltese la obra: Copeland, R. L. *Lost Leaves. Woman Writers of Meiji*. Japan, Honolulu: University of Hawaii, 2000.

prostitutas en su trabajo cotidiano con transeúntes, conocidos o no, y de los comentarios de sus compañeras, unido a reflexivos monólogos, la autora crea y recrea el ambiente de los prostíbulos y pone a sus personajes en acción: criadas preparando el menú para comer, otro disfraz, además de las prostitutas protagonistas, Oriki y Otaka. La primera se ocupará de atraer a los clientes en virtud de su belleza, y la segunda, personaje secundario, aconsejará a su amiga. El resultado será la creación de un espacio lleno de vitalidad con un ritmo acelerado de actividades que allí se desarrollan. Oriki es bonita y hábil en el trato con los clientes y ya había trabajado en los barrios de Akasaka y Shinbashi, que junto con el barrio Yanagibashi, eran considerados barrios de Gheisas frecuentados por políticos y personas de alta alcurnia social. Ella era una de las máspreciadas prostitutas de la casa Kikunoi, localizada en Shinkaichi, un área comercialmente muy activa y en proceso de expansión. Oriki era un tipo de persona extremadamente caprichosa. Aunque algunas de sus colegas la considerasen detestable, al conocerla mejor se transformaba en una persona bondadosa capaz de despertar una gran simpatía incluso entre las mujeres. Participan de su historia como personajes secundarios, sus compañeras de trabajo, Otaka, Teru y otras personas cuyos nombres son desconocidos. Todas son personas menospreciadas o perseguidas por la sociedad, a excepción de Yuki Tomonosuke, un hombre de aproximadamente 30 años, libertino, que no necesita trabajar para su subsistencia y la de su familia. Yuki es presentado en el segundo capítulo. En cierto día de lluvia, época en la que las casas de las prostiitutas eran poco frecuentadas, él, que pasaba por la calle, es arrastrado por Oriki a Kukunoi. Yuki se torna en confidente de Oriki, proporcionándole cierto equilibrio emocional. Entre ellos se crea una relación de simpatía mutua y una leve pasión. A través de los diálogos entre los dos, descubrimos el carácter de cada uno. Oriki se toma la libertad de, en el primer encuentro, vaciar la cartera de Yuki, distribuyendo su dinero entre todos, en la cantina. Yuki actúa con tolerancia no incomodándose con su actitud. En el tercer capítulo tomamos consciencia de que Yuki se transforma en un cliente habitual y va a ver a Oriki dos o tres veces por semana y que cuando no aparece en tres días, Oriki, sintiendo su falta, llega a escribirle cartas. Sus relaciones se estrechan cada vez más. En una de sus visitas Yuki descubre la existencia de un amante de Oriki. Percibimos aquí el tipo de relaciones que se establecen entre las prostitutas y sus clientes y chulos.

En la lectura de *Nigorie* asistimos a tres tipos de relaciones:

- 1/ La primera: Oriki con Yuki Tomonosuke.
- 2/ la segunda: Genshichi con su esposa Ohatsu.

3/ la tercera: Oriki con Genshichi, su amante.

Oriki, Genshichi y Ohatsu conforman la trama central de la obra. Genshichi tenía una pequeña tienda de futones pero al relacionarse con Oriki descontrola en sus gastos y se va a la ruina, llevando a la misma a su familia, pasando a tener una vida miserable junto a su mujer e hijo en una pequeña casa, tal y como nos es narrado en el cuarto capítulo. Ohatsu, por su parte, tiene un hijo pequeño y es víctima de los malos tratos de su marido, que aparecen perfectamente descritos, acrecentándose así su odio por Oriki y por su marido.

En el quinto capítulo Oriki, en la noche de *Urabon*, fiesta de los muertos, el día 16 de julio, cantaba para sus clientes pero debido a un impulso repentino sale corriendo del prostíbulo y vaga por las calles, abstraída por sus pensamientos, que la unen a sus antepasados. En el sexto capítulo Oriki es despertada de su estado de trance por Yuki y es la primera vez que pasan la noche juntos. En el séptimo capítulo observamos a través del discurso de Ohatsu la situación de miseria de la familia Genshichi, la vergüenza social por la que atraviesan y la furia que Ohatsu siente hacia su marido, ya que le culpa a él y a Oriki de la situación de ruina por la que están atravesando. Finalmente, la furia de Ohatsu contra Oriki explota y ésta y su hijo la denominan *demonio*. Genshichi, al escucharlo, toma la afrenta como si fuera contra él mismo y decide separarse de su esposa. Ohatsu pide disculpas. Le dice que actuó movida por la furia y que desea mantener a su familia unida, pero Genshichi no acepta las disculpas y al final Ohatsu debe salir de su casa con su hijo Takichi. Observamos en esta escena la desintegración de una familia japonesa, a la mujer sumisa que se libera de las amarras injustas de un matrimonio infeliz, movida por su instinto materno. El octavo capítulo transcurre unos días después del festival de difuntos. Oriki y Genshichi son encontrados muertos. El capítulo se abre con la salida de sus cuerpos en un féretro. La obra no desvela lo que realmente ocurre. Las personas que acompañan la salida de los cuerpos especulan sobre la muerte de los dos amantes. Unos dicen que ha podido ser un doble suicidio de común acuerdo, otros, que por las heridas que aparecen en los cuerpos, Oriki fue asesinada por Genshichi, quien después se quita la vida. Este inesperado final deja márgenes para diferentes interpretaciones.

No hay que olvidar una clave importante en el tiempo del relato: parte de la novela transcurre en el periodo *Urabon* “festival de los muertos”, periodo en el que los antepasados retornan del mundo de los muertos al de los vivos eliminando, así, las fronteras entre los dos mundos. De esta manera *Enma Daio*, el gran jefe de los infiernos, y sus demonios

subordinados, *Aooni*, demonio azul y *Akaoni*, demonio rojo, visitan la tierra. Por analogía con estos seres, las prostitutas son denominadas en Japón, *Shirooni*, demonios blancos, y su mundo, *mugenjigoku*, el infierno. Los elementos relacionados con el *Urabon* en la novela son usados como instrumentos que caracterizan melancólicamente al sufrimiento y a la desesperanza de los personajes que sobreviven en la clandestinidad y son marginados por toda la sociedad.

Urabon no fue utilizado en *Nigorie* simplemente para crear una atmósfera relacionada con la festividad de los muertos o para aludir a una época del año. Los elementos relacionados con el festival representan el mundo de las prostitutas: tienen sentimientos, pero ninguna expectativa de vida; la sangre corre por sus venas, pero en aquella época no se podía decir que tuvieran vida propia. Su existencia se sitúa en un confuso mundo entre los vivos y los muertos. *Jigoku*, el infierno, es la representación simbólica del mundo deshumanizado de las mismas, donde estarían confinadas para el resto de la eternidad y es *shirooni*, “demonio blanco”, como ellas a sí mismas se autodenominan. Son las representantes del mismo infierno. No en vano son presas de la pobreza y luchan por su supervivencia. Tras sus trajes deslumbrantes se esconden las tretas del inframundo, la comercialización del sexo.

Oriki, al final de la obra, decide que su conducta es una herencia de sus antepasados, de su padre y de su abuelo, y, para escapar de este modo de comportamiento, decide abandonar a Genshichi, su cliente habitual de larga duración y amante, y entregarse a Yuki.

La estructura de la obra, escrita como una novela de misterio, da margen a la ambigüedad y a diferentes análisis que desatan una gran polémica, junto a teorías totalmente contradictorias que se sitúan en los dos extremos. El monólogo de Oriki en el capítulo cinco muestra la personalidad perturbada de la protagonista.

Otro aspecto bastante expresivo en *Nigorie* denuncia los problemas relacionados con la pobreza, en la cual están insertos todos los personajes.⁹ Dichas descripciones de formas de vida podemos verlas a lo largo de toda la novela. También añadir un factor de contenido psicológico, el amor profundo de Genshichi por Oriki no es físico sino básicamente emocional. Captó en ella su sufrimiento, sus tristezas, sus inseguridades, su bondad oculta, en aquella mujer con la que compartió su propia naturaleza humana, tan diferente a la de aquellas mujeres que viven en esa misma enseada de aguas turbias. Ese tipo de sentimiento contenido en aquel

⁹ Sibley, W. F., op. cit, p.167.

hombre de pocas palabras, es el que llegó al corazón de Oriki y lo hizo diferente a los demás clientes. Se introdujeron en una relación que sobrepasaba los límites de prostituta y cliente. Este contacto emocional domina las relaciones humanas al completo. El dolor que Oriki siente al ser llamada *demonio* por Takichi, el hijo pequeño de cuatro años de Genshichi, que no sabe ni lo que significan esas palabras, nace de ahí. Ohatsu, buena esposa, buena madre, sabe que la relación de su marido con su amante trasciende los límites de cliente y prostituta. Su papel responde a los condicionantes de la época, en un momento en el que se admite el concubinato de los esposos, situación habitual en los matrimonios, hasta que este climax emocional que se crea lleva a Oahtsu a romper con su marido por encontrarse ya en esta situación límite. Su función literaria en la obra es la de denunciar la situación de desigualdad social en el que se encontraban los hombres y las mujeres en Japón. Movida por el amor materno toma la iniciativa de ir a la lucha, violando un sistema de matrimonio patriarcal, tradicional, corrupto, consolidado, entonces, en la sociedad japonesa. A partir de ahí no hay más referencias sobre el destino de Oahtsu, que vuelve al mundo con su hijo sin tener en quién apoyarse. Protagonizan, por tanto, el decurso de la acción en la obra, dos figuras femeninas, la prostituta y la esposa, ambas se encuentran en la misma situación de pobreza. La lucha por la supervivencia en los dos casos es ardua, sin modelos de figuras femeninas relatados de manera realista, sin condenas o sin que se tome partido. Cada una, en su condición social, es víctima de las precariedades y de las irracionalidades de las instituciones sociales vigentes, del comercio del sexo y del sistema patriarcal del matrimonio japonés de la época. Una sobrevive motivada por su hijo y la otra es sacrificada por rechazar someterse al sistema matrimonial del momento. Y así la historia avanza hacia un final confuso.

El capítulo final se inicia ya con la salida de los féretros de Oriki y Genshichi. Ella, víctima de la extrema pobreza de su infancia, del resentimiento de su padre, de la locura heredada de sus padres. Oriki, parte sin revelar el abismo que había en su corazón, lo que pensaba y lo que deseaba hacer, lo que debía haber hecho, sin que se sepa si ella murió por voluntad propia o si fue asesinada por su amante, protagonistas e invitados especiales, ambos, de la festividad de los muertos y de sus sombras. En *Nigori* ningún personaje se salva. Cada personaje carga con su sufrimiento. Será Yuki el único personaje que diferencia el mundo de los vivos del de los muertos.

Dos personajes ocupan la escena principal en la obra, Oriki, la prostituta y Ohatsu, la esposa de un antiguo cliente. Ambas son arquetipos

modélicos de la mujer de la era Meiji¹⁰. Representadas de manera realista, luchan por la supervivencia y sufren con la pobreza y con la falta de oportunidades de una sociedad en la que la mujer no tiene ningún privilegio. Oriki, prostituta clandestina, nos desvela los inconvenientes de ser una mujer de clase social baja, en una sociedad en la que priman los derechos de los hombres. Sufre por no estar adaptada al medio social vigente en el cual debería ser sumisa a los hombres. Ohatsu, la esposa abandonada por el marido, por su parte, nos presenta la injusticia de un modelo de matrimonio patriarcal, basado en el derecho absoluto del marido, vigente en la época Meiji, fundamentado en la ética confucionista. En el momento en el que la esposa tenía su posición garantizada por la ley, el hombre podía mantener concubinato si tenía capacidad financiera para ello, siendo algo público y aceptado por la propia esposa, como refleja la actitud de Ohatsu. En el sistema matrimonial de la época, las mujeres no tenían derecho a obtener la libertad matrimonial por voluntad propia. El hombre podía separarse unilateralmente, dejando a la mujer desamparada y sin perspectivas. Era una irracionalidad a la que las mujeres de la época estaban obligadas a someterse. Todo ello unido a los problemas relacionados con la pobreza y la prostitución, tema central que desarrolla la autora de *Nigorie*. A pesar de ello, se percibe la angustia de Ichiyo en la construcción de la trama, por la falta de madurez de las ideas, aunque el tema ya estuviese creado, debido al medio en el que vivía. Tal vez eso explique por qué la obra *Nigorie* fue entregada a su editor Ohashi Otowa el día 30 de julio de 1895 y el capítulo final, el octavo, sólo tres días después¹¹, llevándonos a suponer que la autora había tenido problemas para elaborar el final de la historia.

Tanto Oriki como Oahatsu, rivales entre sí, contribuyen al desmoronamiento de la familia, sin que tengan conciencia de quebrar el sistema patriarcal enraizado tradicionalmente en Japón. Oriki, rechazando someterse al matrimonio; Ohatsu, no consiguiendo mantenerlo, desata un lazo familiar legalmente constituido. Fue apenas un caso, real o no, banal, ideado y creado por la autora de una obra de ficción, con gran destreza y éxito, desvelando la existencia de aguas turbulentas, aguas cenagosas, insanas, que baten incesantemente en las “ensenadas” aparentemente tranquilas del país. Con mucha inteligencia y gran sensibilidad, Ichiyo Higuchi deja su obra abierta a un final intrigante, inquietante, al vértigo.

¹⁰ Copeland, R. L., op.cit.

¹¹ Tanaka, Y. Reactionary conservatism and women writers // *Women writers of Meiji and Taisho Japan: Their lives, Works, and Critical Reception, 1868-1926*. Jefferson NC: Macfarland, 2012.

¿Cuáles son los verdaderos motivos que impulsan a Oriki a la muerte? ¿Cuál es el paradero de los demás personajes? No es lo esencial, todos forman parte de esa colección de personajes importantes para reflexionar sobre un sistema de educación que demanda ser revisado. Y así *Nigorie*, como la propia autora la definió, fue dejada para la eternidad como una pequeña ópera prima incompleta, repleta de partes hermosas y oscuras. Los conceptos de pobreza y desigualdad denunciados en la obra, así como los problemas relacionados con la prostitución y la marginalidad, son problemas actuales que continúan sin solución.

Resulta interesante imaginar cómo Higuchi, a pesar de su corta edad y de las enormes dificultades materiales que le tocó afrontar para mantener a su familia, madre y hermana, gracias a su pluma y a la costura, pudo desarrollar una fina capacidad de observación del medio en el que se desenvolvió: los barrios periféricos de las zonas de tolerancia. Lo mismo describe calles sórdidas y casas miserables, que fiestas y tradiciones populares. Pero donde su mirada es particularmente aguda es en la pintura de atuendos y de peinados, por la enorme carga social con la que están codificados. El lector va construyendo su imagen de los personajes con base no sólo en su propio discurso o en sus acciones, sino gracias a las pinceladas que la autora aplica discreta pero certeramente en relación con esos dos lenguajes sociales: la vestimenta y el peinado. Esto se aplica para hombres y mujeres pero cuando se trata de estas últimas, que son las que ocupan el primer plano, su capacidad de trazar un perfil con unas cuantas líneas es notable. Las incontables referencias a las vestimentas y a los peinados constituyen un verdadero lenguaje social que, ya se dijo, codifica unos usos y costumbres en función de los sexos, las edades, las funciones y las clases económicas de una sociedad altamente estratificada pero, sobre todo, apegada a la estricta observancia de dichos códigos. Otro filón interesante sería el del manejo de los espacios: la descripción de los barrios, de los interiores, de la vida que los anima. El descubrimiento de una porción de la sociedad japonesa de finales del siglo XIX, desde la aguda y sutil mirada de una joven mujer, es todo un acontecimiento.

Conexiones literarias y recepción en el mundo de las letras europeas. Higuchi y la vanguardia literaria. Londres 1896, la autobiografía en una historia de mujeres

En este sentido resulta interesante comprobar que Higuchi manifiesta una clara sensibilidad por las experiencias y desdichas de las clases sociales que ahora llamaríamos marginales, y que atrajeron la atención de los escritores realistas y naturalistas del siglo XX europeo. Pensemos en Charles

Dickens, en Ivan Turgueniev, en Benito Pérez Galdós, en Émile Zola, una de cuyas principales preocupaciones fue pintar la realidad de seres marginados y denunciar así las injusticias sociales. La coincidencia temática que sugerimos entre estos grandes de la narrativa literaria universal y ciertos ángulos de la escritura de Ichiyo Higuchi, nos resulta más significativa en cuanto a que se trata de una pluma femenina (la única novelista relevante de este periodo en Europa fue George Sand, muerta en 1876), además de que muy probablemente ella no pudo haber tenido la oportunidad de leer algunas de sus obras. No hay que olvidar que la corta vida de Higuchi coincide con el inicio de la apertura de Japón a la cultura occidental, de lo que queda registro en *Nigorie*, a través de las pequeñas pinceladas que dan testimonio de esa fina capacidad de observación de la autora¹².

En una carta destinada a la escritora, Hirata Tokuboku afirma que ve en el personaje de Oriki la fuerza de Ichiyo (22 de septiembre de 1895). Por otro lado, Baba Kocho manifiesta que quedó bastante impresionada con Oriki a la que considera la personificación de la propia autora (11 de octubre de 1895)¹³. Ja Kawakami Bizan había sugerido a Ichiyo que escribiese su propia autobiografía y se especula mucho con la idea que ese deseo podría haberse visto materializado en la obra *Nigorie*. A partir de aquí han surgido muchas teorías e interpretaciones sobre si Oriki sería la proyección de la propia Ichiyo. A este respecto Bakthim Apud Stam¹⁴ considera que el autor es el creador de las voces de los diferentes personajes que constituyen la obra y que no existe ninguna identificación. Su misión sería coordinar las diferentes voces y los diferentes puntos de vista de los personajes que aparecen en su obra, que se complementan unas con otras. Las voces de los personajes denuncian las dificultades vividas en aquel medio social, la pobreza generalizada, hombres que se arruinan a manos de sus concubinas, la difícil vida de las prostitutas, presentadas no como seres humanos, sino como demonios sobre la tierra, la imposibilidad de las mujeres de conseguir trabajos remunerados que les permitan

¹² También podemos afirmar que existe una analogía entre la sensibilidad y la genialidad de escritura de Ichiyo Higuchi y la del gran poeta francés, Arthur Rimbaud. Ambos artistas se inician en la escritura de temas marginales y malditos a muy temprana edad y algunos aspectos de su vida son comparables. Ichiyo Higuchi podría ser enmarcada dentro de la generación de escritoras malditas, a nivel mundial, que surge tras la etapa naturalista, víctimas del desarrollo y evolución del capitalismo en el paso de finales del siglo XIX a la modernidad de principios del siglo XX.

¹³ Kocho, B. *Meiji Bundan no Hitobito*. Tokyo, Tozai Schuppansha, 1948, 12-14.

¹⁴ Citado por: Lee, B. G. *Recreating Japanese women 1600-1945*. Berkeley: University of California, 1991, 123.

subsistir, la sumisión de las mujeres a los hombres debido al sistema matrimonial patriarcal, donde el hombre podía separarse de la mujer unilateralmente. Sin duda, el gran éxito de *Nigorie* consiste en la brillante exposición de las injusticias y desigualdades sociales y del sufrimiento de las clases sociales marginales.

Un siglo después que Higuchi tejiera la escasa obra que logró dejarnos, la teoría y la crítica literaria en torno a la escritura de mujeres, han destacado que la narrativa femenina tiene, en primer término, una dimensión a menudo autobiográfica. No falta quien sostiene que lo mismo sucede con los hombres, lo cual no es cierto. En cualquier caso, tras una lectura pausada de la obra, si podemos atrevernos a aventurar, que está salpicada por muchas de sus experiencias personales. Por ejemplo, la alusión a la muerte de sus padres por tuberculosis¹⁵, y, por supuesto, las múltiples referencias al oficio de costurera. Y es que, sobre todo en una época en la que no era frecuente que las mujeres se dedicaran a las letras, la escritura constituyó un medio privilegiado para compensar el encierro simbólico y, a veces, real, en el que se encontraban. Doble encierro por no tener derecho a la palabra, pues su condición natural es el silencio: “lo triste es ser mujer”¹⁶ y si añadimos, pobre, el horizonte es todavía más asfixiante e injusto.

Un recorrido por la historia de la emergencia de mujeres inglesas y europeas de la misma época en el campo de las letras destaca que, aparte del papel capital que desempeñaron desde el siglo XVII en la vida mundana de las cortes, donde llegaron a encabezar importantes círculos literarios e intelectuales, citemos en Londres mujeres como Madame de Staël, en Francia Madame de Sevigné o Madame de Lafayette, las incursiones de la mujer se limitaron a esos espacios cerrados en los llamados salones pues incluso cuando llegaron a publicar, a menudo lo hacían bajo un seudónimo, ya que difícilmente podían sacar a la luz pública algún escrito con su verdadera identidad. No es sino hasta el siglo XX cuando algunas pioneras en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, encontraron en el periodismo un espacio para expresar sus descontentos, sus inconformismos, sus reivindicaciones. En Inglaterra destaca el papel de Emily Davies y de Susan Anthony, en Estados Unidos. Ambas abogan por la educación de las jóvenes y defienden los derechos de las mujeres obreras; en Francia, Marguerite Duras, cuyas colaboraciones publicaba en *La Fronde*, periódico de gran prestigio a escala europea. También George Sand, gran bandera ideológica para la mujer obrera. Referencias que

¹⁵ Calvo Serraller, F. *Ichiyo Higuchi. Aguas turbulentas*. Barcelona: Erasmus, 2014, 43.

¹⁶ *Ibidem*, p. 36.

surgen inevitablemente al compararlas con los temas que Higuchi pudo tratar en Japón en sus colaboraciones periodísticas cuando empezó, apoyada por Nakarai Tosui, a escribir publicaciones por entrega. ¿Escribía sobre la situación de las mujeres: prostitutas, obreras, intelectuales, si las había? ¿Hablaba de las injusticias sociales al palpar la miseria de ciertos sectores? Es de suponer que de todo ello quedó rastro no sólo en sus escritos periodísticos, sino también en *su Diario*. En su corta vida Higuchi recibió el reconocimiento popular por su obra pese a que, como se ha demostrado, raras eran las mujeres que publicaban. El escritor crítico Mori Ogai considera que, “dejando la infancia atrás, la obra de Higuchi es una pequeña obra maestra de la literatura”. La crítica japonesa contemporánea, considera a Higuchi un parteaguas de la literatura de su país, ya que su escritura, poesía y narrativa, conserva algunas características estilísticas de la tradición clásica –lirismo, sutileza y elegancia–, a las que aúna una sensibilidad moderna. Por ello, en este paseo a través del agua, es considerada la última escritora del “viejo Japón” y hasta su muerte fue vista como la primera del Japón moderno.

REFERENCIAS

- Baba 1948:** Baba, K. *Meiji Bundan no Hitobito*. Tokyo: Tozai Schuppansha, 1948.
- Bakhtin 2011:** Bakhtin, M. *Cuestiones de literatura y de estética*. Madrid: Paidós, 2011.
- Berstein 1991:** Berstein, G. L. *Recreating japanese women 1600-1945*. Berkeley: University of California, 1991.
- Copeland 2000:** Copeland, R. L. *Lost Leaves. Woman Writers of Meiji Japan*. Honolulu: University of Hawaii, 2000.
- Nihon Bungaku Zenshu 1992:** Nihon Bungaku Zenshu, Ch. *Ichiyo Higuchi*. Tokyo: Chikuma Shobo, 1992.
- Danly 1981:** Danly, R. L. *In the shade of spring leaves. The life and writings of Higuchi Ichiyo, a woman of letters in Meiji Japan*. New Haven and London: Yale University Press, 1981.
- Flores Malagón 2014:** Flores Malagón, G. La nueva mujer japonesa: el testimonio prematuro de Ichiyo Higuchi (1872-1896). // *Asiadémica. Revista Universitaria de Estudios sobre Asia Oriental*, Nº 4, julio 2014, 174 – 210.
- Nihon no Sakka 1992:** Nihon no Sakka, G. *Ichiyo Higuchi*. Tokyo: Shôgakukan, 1992.

- Gurvitch 1969:** Gurvitch, G. *La vocation actuelle de la sociologie*. Paris: PUF, 1969.
- Higuchi 2014:** Higuchi, I. *Aguas Turbulentas*. Serie: Clásicos en el presente. Barcelona: Erasmus. Traducción de Cirilo Iriarte. Collección dirigida por Carlos Ezquerro, 2014.
- Maeda; Fujii 2004:** Maeda, A.; Fujii, J. *Text and The City: essays on japanese modernity*. Durham NC, Duke UP, 2004.
- Hirabayashi 1929:** Hirabayashi, T. *Ichiyo Higuchi*. Tokyo, Shinchôsha, 1929.
- Kaibara; Shingoro 1905:** Kaibara, E.; Shingoro, T. *Women and wisdom of Japan*. London: J. Murray, 1905.
- Keene 1999:** Keene, D. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern era*. New York: Columbia UP, 1999.
- Serraller Calvo: 2014:** Serraller Calvo, F. *Ichiyo Higuchi, Aguas turbulentas*. Serie: Clásicos en el Presente. Traducción de Iriarte, Cirilo. Barcelona: Erasmus, 2014.
- Sibley 1968:** Sibley, William F. Naturalism in Japanese Literature. // *Harvard Journal of Asiatic Studies*, № 28, 1968.
- Tanaka 1957:** Tanaka, H. Higuchi Ychiyo. // *Monumenta Nipponica*, № 12.3/4, 171 – 194, 1957.
- Tanaka 2012:** Tanaka, Y. Reactionary conservatism and women writers // *Women writers od Meiji and Taisho Japan: Their lives, Works, and Critical Reception, 1868-1926*. Jefferson NC, Macfarland, 2012.
- Takahashi 1993:** Takahashi, K. *Higuchi Ichiyo. Nikki-Kazen Gendaigoyaku*. Tokyo: Adoree, 1993.
- Tarigoe 2005:** Tarigoe, M. *Ichiyo Higuchi*. Tokyo: Kôdansha, 2005.
- Wakisaka 1993:** Wakisaka, G. Introdução. // *Contos da era Meiji*. São Paulo: Centro do Estudos Japoneses, 11-20, 1993.

**TRANSFORMATIONS DU MODÈLE FEMININ DANS LA
CULTURE DE LA MODERNITÉ (L'IMAGE LITTÉRAIRE DE LA
FEMME MÛRE DANS LE MONDE POST-PATRIARCAL)**

*Sonya Aleksandrova, Diyana Nikolova
Université de Plovdiv «Paisii Hilendarski»*

**TRANSFORMATIONS OF THE FEMALE MODEL IN THE
CULTURE OF MODERNITY (LITERATURE IMAGE OF
MATURE WOMAN IN THE POST PATRIARCHAL WORLD)**

*Sonya Aleksandrova, Diyana Nikolova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

We will discuss the presence and functions of character types, the appearance of which under the same name – Anna – is not as we claim coincidental. The presentation will focus on the name of Anna through the mythological meanings this name carries mainly in mythologies (Ancient Greek, Roman, Germanic-Scandinavian, Anglo-Saxon and Christian as well), tracing its functions and logical manifestations in a range of Western European literary works in the year 1953/54 through the novels „Under the net” by Iris Murdoch, „Bonjour tristesse” by Françoise Sagan, “Don Juan, or the love of geometry” by Max Frisch.

Key words: Anna, mother, marriage, Sagan, Murdoch, Frisch

Il y a de nombreuses façons d'étudier et d'analyser la vie culturelle de l'Europe de l'ouest depuis l'antiquité à nos jours. L'approche thématique donne un aspect intéressant au problème de la dynamique de certains modèles et idées de la culture européenne formants « des cycles » et des *topos* qui retournent périodiquement vers un noyau stable de thèmes, d'idées et d'images pour résoudre analogiquement des tâches anthropologiques fondamentales. Depuis longtemps on fait ressortir les *topos* (topoi) dominants de la tradition antique et médiévale (chrétienne) dans la perspective de l'art de la Renaissance et d'autres périodes de la culture. Une analyse paradoxale intéressante et productive serait de profiler la vie de ces lieux communs, noms et idées dans des siècles suivants quand nous observons en Europe une dynamique exceptionnelle des styles

artistiques, des conceptions scientifiques et des idées religieuses qui luttent pour la validité de ses différents paradigmes. Précisément dans ce contexte historique et culturel les procédés comparatistes permettent de dégager les parentés intrinsèques, le dialogue entre les époques et les idées souvent admises comme très divergentes. Une pareille approche suppose l'étude (synchronique et diachronique) des sujets et des idéologies existant dans des arts et des genres différents, chez des auteurs incomparables. Très souvent un motif/un personnage « se cache » provisoirement dans la littérature ou passe dans un autre art pour apparemment donner l'impression d'innovation, de rémanence ou de marginalisation liant ce passage à la recherche de nouveaux moyens d'expression et de nouvelles idées. Si dans les limites d'une telle étude le point de départ est une époque non littéraire nous pouvons suivre la trace des idées et des concepts culturels précisément grâce à la thématologie.

Selon la définition métaphorique de Likhatchov les disciplines étudiant la littérature sont pareilles à une rose (Likhatchov 1976: 14-17). Au centre se trouvent ceux qui s'intéressent à l'interprétation des textes, la périphérie est occupée par les disciplines méthodologiques plus précises. Cette « rose » est construite d'une rare médulle et de pétales solides. Dans les années 60 du XX^e siècle on parle des « études comparatistes complexes » qui s'accordent à toutes les sphères de l'humain y compris toute forme de la culture (Remak 1961). Bakhtine argumente l'approche comparatiste dans le domaine de l'histoire et de la théorie de la littérature par la conception du *dialogue* (Bakhtine 1986). Également Toporov parle de la comparaison (la corrélation comprise dans le sens le plus large) comme de *modus* fondamental de la culture lié à l'existence de l'homme dans l'espace de la culture, espace ayant pour axe le problème de l'identité et de la divergence (Toporov 1989: 7).

Les procédés comparatistes exploitent les ressemblances des détails aux niveaux différents du texte, surtout les détails porteurs des significations stables et les éléments narratifs constructeurs des sujets. De temps en temps on doute des efforts de la thématologie pour décrire l'histoire d'un motif/un sujet et les trajectoires de ses transcriptions. Au début du XX^e siècle, Bédier exprime ses soupçons tout comme Croce. Parallèlement, d'autres scientifiques analysent et classifient les motifs et les sujets du folklore, de la mythologie et de la littérature : Aarne, Thompson, Brunel, Smirnov, Propp, Likhachov, Lotman, Jirmounsky, etc.

Jusqu'aux années 80, la thématologie est sous-estimée¹. Elle est attaquée à travers les thèses de Croce et de Baldensperger qui estiment que les études thématologiques ressemblent à des encyclopédies ou des ouvrages bibliographiques ne manifestant que de l'érudition littéraire. Cependant, l'intérêt de la thématologie réapparut à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle persiste. De très importantes transformations de la pensée humaine se produisent alors dans tous les domaines de la vie, y compris le refus de penser dans les catégories d'un système universel (un point de vue uniquement valide) et la multiplication des paradigmes valables. L'intérêt porte plutôt sur les microsystèmes, sur le petit détail et la recherche de l'unique, l'individuel que sur le typique et le régulier. En même temps, depuis les années 60² les recherches d'Eco sont ciblées sur les relations entre les structures narratives et l'idéologie. Ses travaux dégagent les caractéristiques de la culture postmoderne – « l'innovation et la répétition », l'esthétique de la série (Eco 1994).

Le comparatisme suppose l'étude de la littérature et des autres arts dans le cadre de leur dynamique interne, et leur dialogue – compare des thèmes, des motifs, des personnages, des éléments constructifs du récit, de la structure de genre, du rapport entre le fait artistique et les contextes socioculturels qui le provoquent ou le réactivent.³ La réhabilitation de la thématologie⁴ se produit logiquement à la fin du siècle, quand les stéréotypes culturels, les idéologies établies et les modèles sociopolitiques, scientifiques et artistiques changent ; car elle procède au carrefour de la culturologie, la linguistique, la sociologie et l'histoire et la théorie de la littérature. Ainsi des idéologèmes actuels d'une époque, en apparence disparates des celles opérantes dans d'autres périodes culturelles, semblent congénères lors d'une contextualisation secondaire. Comment établir la nature d'une pareille proximité de la « pensée littéraire » dans des textes

¹ Par exemple par Curtius, E. Auerbach, A. Veselovsky, V. Propp, B. Tomachevsky etc.

² Dans les années 60-80 le comparatisme s'oriente vers la sémiotique stimulée par l'école de la sémiotique culturelle Moscou-Tartu dont les membres étaient Yuri Lotman, Vladimir Toporov etc. Les amples tendances de la compréhension du comparatisme reprend Yves Chevrel. Voir : Chevrel, Y. *La littérature comparée*. Paris, 1989.

³ D'après Remak le comparatisme étudie en dépassant les limites d'une littérature nationale, en cherchant la relation entre la littérature et tous les autres domaines du savoir humain : la philosophie, la religion, les sciences, les arts etc. Voir : Remak, *Op. cit.* pp. 3-37.

⁴ *Thematics Reconsidered: Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*. Amsterdam, 1995; *The Return of Thematic Criticism*. Harvard, 1993; Ziolkowski, Theodore. *Varieties of Literary Thematics*, 1983; Ziolkowski. *The View from the Tower. Origins of an Antimodernist Image*, 1998; etc.

apparemment hétérogènes appartenant aux différents genres et traditions ? Nous allons procéder par une comparaison des fonctions mythologiques d'un personnage – Anne – et ses analogues dans la littérature de la moitié du XX^e siècle.

Pour commencer, nous allons nous concentrer sur le prénom Anne, Ana, (Anna, An) présent dans les mythologies romaine, celtique, védique et germano-scandinave. À travers les sens de ce prénom mythologique et biblique, nous allons étudier ses fonctions et ses réapparitions dans des œuvres des années 50 du XX^e siècle. Il faut de même nous rappeler que le mythe représente d'abord un prénom, le mythe est donc une structure avant le sujet et le personnage dans laquelle le prénom porte l'essence. À l'étape suivante le prénom mythologique et le caractère créent le personnage mythologique pour causer à la suite le sujet mythologique lié à ce prénom. (Kovaleva 1995). Selon la définition connue de Lossev « le mythe est un prénom magique déployé » (Lossev 1994: 196).

Toutes les variantes du prénom mythologique Ana (Danu, Annu, Dana) conduisent à l'archétype de la Mère, ou la Grande déesse mère. Les fonctions intrinsèques de ce personnage mythique sont : la fertilité, la fécondité, la nouvelle vie et la prospérité. Dans les cultes anciens, ces déesses sont aussi symbole de l'eau et de la terre (dans leur signification de source, d'origine), elles possèdent des fonctions duelles étant étroitement liées à la vie comme à la mort. Déesse par exemple comme le sont Danu de la mythologie védique (élément primaire), Anna Perenna de la mythologie romaine, Danu (Tuatha Dé Danann) de la mythologie celtique – mère des dieux. Dans la mythologie celtique la déesse Danu – la Grande déesse mère se transforme en Annu, Anna. C'est aussi typique pour la tradition bretonne dans laquelle Anne est souveraine des morts (Anaon). Danona protoceltique trouve son analogue Dôn en Wales (la figure de la mère en „Mabinogion”).

Dans les œuvres littéraires consacrées au roi Arthur pénètrent beaucoup de personnages de la mythologie celtique. Des versions différentes de la légende celtique et du cycle arthurien présentent la fée Morgane et ses trois sœurs, une d'entre elles est Anna/Morgause – demi-sœur d'Arthur. Dans la tradition mytho-épique de l'Europe, l'image de la Grande déesse mère et ses projections tardives gardent leur statut ambigu (vie/mort). Anna/Morgause sera une mère bénie, elle donnera vie aux héros, aux élus, aux messies du cycle arthurien : les braves chevaliers Gawain, Gareth tout comme aux malfaiteurs Agravian et Mordred – le destructeur du monde arthurien.

Dans la mythologie romaine, Anna Perenna est la déesse de la nouvelle vie et du Nouvel an, vénérée comme divinité de l'abondance, du

bonheur, de la santé, de la récolte et de la longévité (Tokarev, éd. 1997: 83). Ovide explique ses origines dans les *Fastes*. Il propose trois versions du mythe d'Anna Perenna : 1. Elle est déjà très âgée et sauve la plèbe de Rome de la famine (III, 657-674); 2. Elle est déjà très âgée quand elle aide Mars dans son amour pour Minerve (III, 675-696). 3. Elle est sœur de Didon qui se jette dans les eaux du Numicus, dont elle devient la nymphe (III, 603-656).

Dans la tradition chrétienne, le prénom Anne désigne : Sainte Anne (l'épouse de Joachim et la mère de la Vierge Marie), Hannah la mère du prophète Samuel, la prophétesse Anne (fille de Phanuel). Après un mariage de vingt ans sans enfants avec Joachim, Anne a enfanté de Marie par la grâce divine – ce fut un miracle⁵.

Le prénom mythologique Anne donne les connotations sémantiques de l'œuvre d'art. Il fait part de l'espace onomastique de la langue tout en représentant un phénomène culturel qui repense les rôles sociaux et culturels de l'homme. De ce fait, la dynamique des changements (identité culturelle, modèles sociaux dominants) peut être étudiée à travers les fonctions du prénom mythologique, produisant un récit et révélant des couches sémantiques importantes du texte. Quel est le modèle archétype transcrit par le personnage Anne de la littérature des années 50 du XX^e siècle, comment l'archétype de la Mère est-il présenté et de quelle façon le prénom produit-il un récit ?

Pour profiler les transformations du personnage mère et ses fonctions dans cette période, nous allons analyser les héroïnes éponymes du roman *Sous le filet* d'Iris Murdock, du roman *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan et de la pièce *Don Juan ou L'amour de la géométrie* de Max Frisch sur la base de l'hypothèse de la présence d'un prototype stable dont les caractéristiques des personnages se répètent (c'est-à-dire sur la base d'une similitude typologique). Nous observons que ces personnages féminins modernes âgés de 30 à 40 ans, non-mariés, malheureux en amour, se suicidant et portant le même nom – Anne, sont une projection métamorphosée de la déesse mère dans le monde post-patriarcal.

Les variantes possibles de l'origine du motif présentent des caractéristiques relativement stables. C'est d'ici que part l'hypothèse de l'existence éventuelle d'un motif « errant » dont les apparences pourraient se multiplier lors d'une recherche plus approfondie. L'origine du personnage, traitée de trois manières différentes par Murdock, Frisch et Sagan, se retrouve au cœur de la discussion sur les problèmes des femmes

⁵ Le nom de Sainte Anne, la mère de la Vierge Marie, apparaît pour la première fois dans le Protévangile de Jacques mais on n'en parle pas dans le Nouveau Testament.

dans le cadre des années 50. Le mieux visualisé paraît être le malheur d'Anne du premier roman de Françoise Sagan *Bonjour tristesse*. Sans souligner son âge, il est évident qu'elle pourrait être la mère de la fille de 17 ans, qu'elle a mené avec succès sa carrière, et qu'elle montre un comportement irréprochable.

Anne est l'incarnation de la vie de famille tranquille et réfléchie, elle s'occupe des autres avec beaucoup de soins et de compréhension. La vie à laquelle elle aspire est exprimée par Cécile : « J'entrevois alors notre vie à trois, une vie subitement équilibrée par l'intelligence, le raffinement d'Anne, cette vie que je lui enviais. Des amis intelligents, délicats, des soirées heureuses, tranquilles » (Sagan 2008: 55). Cette femme à la fleur de l'âge, et accomplie selon les normes contemporaines, éprouve un désir sincère. Elle veut avoir une vie harmonieuse donc a besoin d'avoir une famille et un enfant. Après avoir compris que Raymond a renouvelé ses rapports avec une de ses ex-maîtresses alors que la date du mariage était déjà fixée, elle meurt dans un accident de voiture suite à un excès de vitesse. Anne se suicide en laissant à Raymond et à Cécile l'option de croire que sa mort est un simple accident.

Une insatisfaction profonde chez elle puise ses racines dans le partage en deux de son identité – elle révèle une face sociale satisfaite et une face privée dépourvue de sens. L'apparence de cette femme moderne ne parvient plus à cacher le manque profond des valeurs traditionnelles. Elle lutte pour son bonheur, mais la victoire est remportée par la jeunesse (Cécile). Anne est anéantie après s'être retrouvée dans une situation l'éloignant de ses conceptions, l'alliant aux personnages féminins du XIX^e siècle, et son idée traditionnelle de famille et de maternité est complètement brisée. En fait, Anne essaie de faire coexister ensemble les valeurs familiales traditionnelles et la vie moderne. Et son destin est prédéterminé – traduisant l'impossibilité de s'intégrer dans le milieu contemporain. C'est avec sa mort que la possibilité du bonheur familial est complètement rejetée dans le roman ; les deux autres personnages ayant provoqué le dénouement fatal restent marqués par son absence.

Les points communs entre le personnage de Sagan et le modèle de Sainte Anne sont frappants. Nous y voyons une femme adulte, sans enfants, amoureuse, assurée du point de vue financier, dont le but est d'atteindre la plénitude de sa vie en se mariant et en attendant à devenir mère. Il paraît que le mariage occupe une place secondaire, facultative même, son origine institutionnelle ainsi que son engagement avec la morale patriarcale le mettent à l'écart puisqu'il est non approprié au style de vie du XX^e siècle.

Anne – sans époux, sans enfant, mais professionnellement réussie est détruit à la fin du roman.

Le deuxième personnage féminin pris en considération par cette hypothèse, c'est Anna du premier roman d'Iris Murdock, *Sous le filet*. De son âge on ne sait trop sinon que Jake Donaghue, le personnage principal est de 6 ans son cadet et que lui avait 24 ans quelques années auparavant. Le roman inscrit le personnage féminin secondaire dans la tranche d'âge analysée et en même temps il établit un lien direct avec l'origine romaine du motif : « Quand je vis Anna tourner vers les jardins, mon cœur bondit comme dut le faire celui d'Énée quand il vit Didon se diriger vers la caverne » (Murdock 1985: 265). Le personnage présente une femme adorée par beaucoup d'hommes, préférant garder secrets les détails de sa vie privée, une femme qui a un caractère profond et un charme bizarre, qui « à sa guise » tient à sa liberté personnelle⁶.

Se concentrer sur la figure secondaire d'Anna confirme les observations déjà faites. Après avoir utilisé tous les moyens pour gagner Hugo : la poursuite – physique ou épistolaire, une initiative commune (la pantomime), la résignation aux rendez-vous amicaux, l'usage de toute sorte de procédés de séduction, elle se rend alors compte que son amour est voué à l'échec et part en secret à Hollywood où il est à prévoir qu'elle reprendra sa carrière de chanteuse. C'est par les journaux que Jake apprend la nouvelle de son départ hypothétique, il y lit qu'elle était partie à Paris, et se lance dans une vaine poursuite de la femme aimée dans le jardin des Tuileries, une poursuite décrite d'une manière si mystique par l'auteur qu'elle s'y trouve à la limite de la fantaisie et du rêve. Le billet par lequel Anna fixe un rendez-vous à Jake arrive tard, et sur le lieu du rendez-vous, il retrouve un autre billet – elle est partie. Malheureuse en amour elle ne peut non plus se réaliser dans la vie. Pour ces raisons-là Anna est obligée de recommencer une nouvelle vie. Elle abandonne le théâtre, quitte le pays, ainsi que respectivement ses amis et Hugo, son grand amour, pour se diriger vers le Nouveau Monde.

Le roman ne parle pas du début de ce voyage, pourtant on en entend parler dans un journal du soir douteux mais qui est confirmé plus tard par Hugo, expliquant ses rapports avec les deux sœurs : « Je ne l'ai pas détruit, dit Hugo. C'est Anna qui l'a détruit. Tout d'un coup elle a senti que c'était dépourvu de sens et elle est partie » (Murdock 1985: 304). Cependant, cet engagement pour les États-Unis paraît aussi irréal que la poursuite d'Anna

⁶ Jake l'aime depuis des années, il a même pensé à lui demander de l'épouser. En fait, le modèle y est un peu déplacé puisque Jake est prêt à s'engager et il semble que ce soit Anna qui soit prête à rejeter sa proposition puisqu'elle aime son ami Hugo.

à Paris. Il est possible que ce départ ne marque que la fin de la vie quotidienne de l'héroïne et son passage dans une nouvelle vie où elle aura de nouvelles occupations et de nouveaux espoirs. Ce passage dans un autre espace peut être considéré comme un invariant du suicide, une façon d'agir sur laquelle se sont appuyés les autres personnages féminins et qui leur est prédestinée par le modèle hypothétique.

La question de la maternité n'est pas directement discutée dans le roman *Sous le filet*, la seule allusion qui y soit faite étant par rapport à Anna qui, d'après le personnage principal, possède un sentiment maternel inné pour les gens (sous-entendu chaleureux) et c'est grâce à ce sentiment-là qu'elle réussit à les mettre dans de bonnes dispositions et à gagner leur sympathie. Pourtant, dans ce monde de la communication difficile où tout signe, même entre amis, peut toujours être interprété d'une manière fausse, il est impossible pour Anna de réaliser un mariage⁷ et d'avoir des enfants.

Dans l'œuvre de Murdoch la figure de la femme mûre s'inscrit dans le prototype féminin esquissé. Anna montre les signes d'un amour malheureux qui n'ose même pas songer au mariage. Elle ne se suicide pas mais entreprend cependant un voyage vers un pays lointain pour se perdre de vue et disparaître définitivement de l'horizon du roman. Elle s'approche de la tranche d'âge en question dans cette recherche et démontre l'inconsistance des idées traditionnelles de l'amour et du mariage dans le monde européen d'après-guerre.

Il est tout aussi intéressant de voir quelle est la place du mariage dans la pièce *Don Juan ou L'amour de la géométrie* de Max Frisch où Anna, qui se trouve en dehors de la tranche d'âge analysée, s'inscrit complètement dans le contexte de ses questions. C'est la fiancée amoureuse de Don Juan, qui reconnaît en lui l'amour éternel, cependant leur mariage ne se réalise pas. Restée seule quand, le lendemain matin, le bien-aimé ne vient pas au rendez-vous, elle se jette dans les eaux du lac.

En analysant cette œuvre, il faut aussi prendre en considération la tradition du motif de Don Juan. Ses nombreuses interprétations faites par des auteurs différents et à des époques différentes, exigent d'étudier la légende et les personnages se retrouvant à l'origine. C'est dans *Le trompeur de Séville et le convive de pierre* de Tirso de Molina qu'on rencontre pour la première fois le personnage d'Anne, la fille du commandant Gonsalo dont Don Juan a abusé. L'héroïne elle-même

⁷ Même la cause première de cette aventure dont le roman parle, est reliée au problème du mariage. Mag, chez qui habitent Jake et Finn, va se marier. C'est à cause de ce mariage prévu que les deux colocataires doivent quitter la maison mais jusqu'à la fin de l'œuvre il ne se réalise pas.

n'apparaît pas sur la scène, elle ne fait que maudire derrière les coulisses Don Juan pour tout ce qu'il lui a fait souffrir. Son rôle dans la pièce reste épisodique. Mais, avant de mourir, Don Juan nie lui avoir causé un tel malheur. Subsiste alors le doute qu'il se soit comporté avec Anne différemment qu'avec les autres victimes de son charme irrésistible. Le personnage d'Anne est absent dans la pièce de Molière *Don Juan ou le festin de pierre* ayant servi de trame à l'opéra de Mozart ainsi que dans l'interprétation de Byron du même sujet et réapparaît à nouveau dans la pièce de Pouchkine *Le convive de pierre* de 1830 où elle est un personnage principal⁸.

Même si on accepte que le nom du personnage ait été emprunté aux œuvres précédentes qui traitent du même sujet, il est évident que celui-ci est directement relié à la question du mariage, de l'amour et de la mort. Dans l'interprétation de Frisch, la jeune femme passe de la peur et de l'hésitation sur le mariage en tant qu'institution, au désir passionné de faire un mariage légitime avec l'homme qu'elle aime. Les deux types de comportement, qui sont diamétralement opposés, trouvent leur aboutissement logique dans l'acte suicidaire, symbole de l'absurdité et de l'impossibilité de réaliser le désir de légaliser le sentiment passionné dont l'on se berce. Anna a retrouvé en Juan son idéal – le mari, l'ami et l'amant à la fois.

Cependant le processus de connaissance de la vérité est l'idée dominante de la pièce et l'arc-boutant de la motivation des personnages. Don Juan n'est pas capable de reconnaître en sa fiancée la personnification de l'amour éternel bien qu'il se soit pris d'un amour sincère envers elle. Anna, au contraire, est prête à vouer sa vie. Le sentiment ranimé de l'héroïne aspire à une conception évidemment vieillie qui est inacceptable et impossible dans le cadre des idées sur le monde de Don Juan. Elle veut tout posséder, ce tout étant la famille, et du coup elle s'avère inadaptée à la réalité qui l'entoure et à ses membres intellectuellement bornés dont la morale et les pudeurs sont redoutables.

Une fois de plus une femme prénommée Anna veut entreprendre un mariage honnête avec l'homme de sa vie et subit un échec qu'il lui est impossible de supporter. Une fois de plus la crédibilité du mariage en tant qu'institution est bouleversée, la question sur la progéniture n'étant pas traitée jusqu'à la dernière partie de la pièce où Don Juan lit des pièces sur sa propre vie. Nous le retrouvons vivant dans l'enfer de la vie de famille avec Miranda, portant son enfant. Il est nécessaire pour compléter de signaler que les deux personnages féminins secondaires sont étroitement

⁸ Nous donnons l'exemple de certains auteurs, sans oublier Al. Dumas, Alf. de Musset, Pr. Mérimée, G. Sand etc.

liés. (Visant à être reconnue comme Anna, Miranda se déguise et atteint l'effet souhaité.) Les deux aspirent à l'amour de Don Juan, les deux ont pour but le mariage. Cependant Miranda est plus rationnelle, Anna – plus émotionnelle. On pourrait douter qu'elles se dédoublent ou présentent un personnage dont les qualités sont partagées, laissant à Miranda le nouveau-vieux point de vue sur les relations familiales.

Le mariage dans les œuvres analysées est une institution désuète désiré uniquement par des personnages dont les conceptions sur le monde sont déjà très vieilles, la famille étant devenue une pesanteur inexplicable dans la vie du personnage contemporain et n'attirant que des figures féminines d'âge mûr. Sa réalisation est en général impossible, la maternité n'est accessible qu'aux femmes raisonnables qui sont à la poursuite mercantile de leur but, ce qui nous rappelle le modèle littéraire du *picaro*. Anna de Max Frisch est une jeune fille, ce qui ne l'empêche pas de partager le destin des personnages portant le même nom. Elle se suicide alors que son bien-aimé étouffe ses aspirations et ses ambitions. Les ambitions d'Anna, la justification réelle du personnage, ne peuvent plus fonctionner dans le cadre de l'œuvre, elles sont devenues absurdes et inapplicables vis-à-vis des autres personnages, rationnels et avisés, ainsi que dans le monde parfait rêvé par Don Juan.

La figure de la femme mûre dans les textes envisagés des années 50 aspire à des valeurs traditionnelles comme le mariage et les enfants. Les faux semblants de la société les lui présentent comme accessibles, mais derrière les photos publicitaires de la famille heureuse dans une maison moderne, se profile l'impossibilité de sauvegarder les engagements traditionnels de la ménagère. En dehors des changements sociaux limpides dans la vie des années 1950, la place de la femme célibataire mûre n'a pas encore reçu de statut. Dans la littérature, et même dans le cinéma, on se demande encore que faire des femmes qui sortent de l'image patriarcale. Si elles n'ont pas de progéniture et de compagnons après trente ans, ont-elles alors l'accès au bonheur ?

Les intuitions de Sagan, les allusions érudites de Murdock, les préfigurations (White 1971) de Frisch tombent sur un syndrome fondamental du temps moderne. Le conflit entre les paradigmes sociaux des valeurs traditionnelles patriarcales morales et la culture vénérant la jeunesse, les plaisirs et les loisirs, produit ce personnage littéraire secondaire dans les années 50 du XX^e s. Évidemment « les Anne » sont déjà privées de la grâce et de la *thaumaturgie* et attendent en vain l'arrivée d'un mari et l'annonce de la naissance d'un enfant. La littérature des années 50 du XX^e siècle soulève la question de la place et des fonctions de

la femme dans le monde post-patriarcal. Pour exploiter la transformation profonde du modèle féminin elle part d'un prototype mythique. Et si ses rôles patriarcaux de base : être mère (donner la vie), être gardienne de la durée éternelle de la vie (sauvegarder la progéniture), être épouse (veiller sur l'union familiale) n'ont pas lieu ? Nous pouvons suivre cette piste provocatrice et productive dans les années 60 quand le statut de la femme mûre, célibataire, sans enfants sera un problème central des œuvres d'art.

RÉFÉRENCES

- Bakhtine 1986:** Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. [Bakhtine, M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. (*Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984).] Москва : Искусство, 1986.
- Bédier 1893:** Bédier, J. *Les Fabliaux, études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*. Paris : Émile Bouillon, 1893. // <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5531462t/f13.image>> (consulté le 10 novembre, 2013).
- Chevrel 1989:** Chevrel, Y. *La littérature comparée*. Paris : PUF, 1989.
- Eco 1994:** Eco U. *Innovation et répétition : entre esthétique moderne et postmoderne*, Daedalus, Marie-Christine Gamberini, n°68, vol.12, 9 – 26. // <<http://www.youscribe.com/catalogue/presse-et-revues/savoirs/autres/-innovation-et-repetition-entre-esthetique-moderne-et-post-moderne-990072>> (consulté le 12 novembre, 2013).
- Kovaleva 1995:** Ковалева, И. Миф: повествование, образ, имя. [Kovaleva, I. Mif: povestvovanie, obraz, imja.] // *Литературное обозрение*, № 3, 1995, 92 – 94.
- Likhatchov 1976:** Лихачёв, Д. С. О точности литературоведения. [Likhatchov, D. O tochnosti literaturovedeniya.] // *Литературные направления и стили*. Сб. статей, посвященный 75-летию профессора Г. Н. Пospelova. Москва: МГУ, 1976.
- Lossev 1994:** Лосев, А. Ф. Диалектика мифа. [Lossev, A. F. Dialektika mifa.] // *Миф. Число. Сущность*. Москва: Мысль, 1994, 8 – 198.
- Murdock 1985:** Murdock, I. *Sous le filet*, Saint-Amand: Gallimard, (traduction Clara Malraux), 1985.
- Ovide 2013:** P. Ovidi Nasonis. *Fastorum lib. 3*, <<http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.fasti3.shtml>> (consulté le 18 octobre, 2013).
- Remak 1961:** Remak, H. Comparative Literature: Its Definition and Function. // Newton P Stallknecht; Horst Frenz (éd.), *Comparative*

Literature. Method and Perspektive. Southern Illinois Univ. Press, 1961, 3 – 38.

Sagan 2008: Sagan, Fr. *Bonjour tristesse*, Paris: Julliard, 2008.

Tokarev, éd. 1997: Токарев, С. А. Анна. *Мифы народов мира*. [Tokarev, S. A. Anna. Mify narodov mira.] Большая Российская энциклопедия, Москва: Олимп, т. I, 1997.

Toporov 1989: Топоров, В. Н. Пространство культуры и встречи в нем. [Toporov, V. N. Prostranstvo kul'tury i vstrechi v nem.] // *Восток – Запад. Исследования, переводы, публикации*. Москва: ГРВЛ, 1989, 6 – 18.

White 1971: White, J. I. *Mythology in Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton, 1971.

**PUBLICITÉ RÉDACTIONNELLE DANS LA PERSPECTIVE
DE LA VULGARISATION SCIENTIFIQUE**

Sandra Camm
Uniwersité Jan Dlugosz à Czestochowa

**ADVERTORIAL IN THE PERSPECTIVE
OF SCIENCE POPULARIZATION**

Sandra Camm
Jan Dlugosz University in Czestochowa

This paper aims to examine the participation of the advertorial in the transmission of knowledge. It presents a short history of science popularisation and focuses on advertorial, defined as a form of advertisement giving detailed description of the product in the form of an article. In order to show how scientific information is delivered and diffused *via* the advertorial, the author proposes two case studies in the perspective of French Discourse Analysis. The article unveils a pseudoscientific nature of this kind of commercials. It demonstrates that the info-persuasive function (Adam, Bonhomme 1997:47), fundamental for advertorial as a genre, clearly prevails over the educational function, demarcating the frontiers of scientific popularization in publicity.

Key words: advertisement, advertorial, Discourse Analysis, science popularization

La vulgarisation scientifique (la VS) ayant pour précurseurs de tels grands personnages que Galilée, Denis Diderot, Charles Darwin ou encore Jules Verne constitue depuis des siècles un continuum par excellence hétérogène où s'entrecroisent « l'information, l'éducation non-formelle et le champ scientifique » (Jacobi, Schiele 1988 : 87 ; Camm 2009b : 350-351). Il existe aujourd'hui un large éventail de formes discursives transmettant les connaissances qui paraissent dans les différents supports médiatiques, tant traditionnels que numériques ou qui s'inscrivent dans les différents cadres communicationnels : échanges professionnels, congrès, exposition, ouvrages de vulgarisation, brochures, catalogues, guides, formation, enseignement etc. (*cf.* Moirand, Reboul-Touré, Ribeiro 2016 : 140).

L'exposition de la science demeure un objet d'étude vastement discuté par les spécialistes venant des domaines très variés ce qui rend la délimitation de cet espace difficile à définir de manière tranchante (Reboul-Touré 2004 : 196). Elle est habituellement identifiée à la **pratique de reformulation** et considérée comme une activité de diffusion des connaissances par un scientifique ou chercheur vers un grand public (Authier -Revuz 1982 : 34-35). Ce modèle linéaire classique de la VS date du Siècle des Lumières et est nommé **modèle à deux voix**. Avec le temps, il évolue vers le **modèle à trois voix** – celui où interviennent les intermédiaires : « vulgarisateurs, enseignants, éditeurs, journalistes scientifiques dont l'activité langagière consiste à reformuler le discours de la sphère savante pour les publics moins savants » (Moirand, Reboul-Touré, Ribeiro 2016 : 140). Le nombre d'intervenants qui participent dans la transmission des connaissances augmente encore « lorsqu'on s'intéresse à la vulgarisation qui touche des problèmes de société » (Reboul-Touré 2004 : 197) : on repère alors la présence des experts du domaine concerné, des leaders d'opinion, des témoins ou citoyens.

C'est justement ce modèle à trois voix qui préoccupe les linguistes français depuis les années 70 du 20^e siècle dont la plus intéressante proposition, pour le propos de ce petit texte, vient des spécialistes du centre CLESTHIA-CEDISCOR développant les recherches sur la vulgarisation scientifique dans le domaine de **l'analyse du discours**. Les travaux de ce groupe portent sur les conditions de production, de consommation et de circulation des discours vulgarisateurs, sur les marques linguistiques et acteurs de la communication ainsi que sur d'autres phénomènes en étant liés, tels que l'intertextualité et l'enchaînement de ce type de discours, le dialogisme interactionnel interne et l'inscription des relations entre sciences et sociétés dans les médias.

Dans le contexte de ce dernier, les chercheurs du CLESTHIA-CEDISCOR, S. Moirand, S. Reboul-Touré et M. P. Ribeiro ont noté un glissement de la « volonté d'expliquer la science qui prévalait au 19^e siècle » vers une « **médiatisation des faits scientifiques et techniques**¹, qui repose sur une mise en scène des controverses entre des sphères d'activité qui n'ont pas les mêmes intérêts » (Moirand, Reboul-Touré, Ribeiro 2016 : 144).

« Ainsi le recueil des données ne peut plus se contenter de s'arrêter aux seuls discours de transmission de connaissances (...), mais on se trouve contraint de prendre en compte une grande diversité de *genres discursifs* : l'ensemble

¹ Mise en relief – SC.

des genres discursifs qui interviennent dans le traitement des événements scientifiques ou technologiques à caractère politique » et « à forte résonance sociale » qui « touchent à la santé, à l'alimentation, à l'environnement, et donc à une qualité de vie exigée par les citoyens des démocraties développées actuelles » (...) « Les médias (y compris sur l'Internet) se font alors l'écho des attentes de leurs destinataires et deviennent un lieu où s'affrontent les différentes sphères d'activité impliquées par l'événement » (Moirand, Reboul-Touré, Ribeiro 2016 : 144).

L'un des genres discursifs qui contribue à la circulation des connaissances dans le débat public est **la publicité** (cf. Authier-Revuz 1982). Toutefois la vulgarisation *via* les messages publicitaires constitue un cas particulier dans la mesure où elle est toujours **tributaire des objectifs info-persuasifs** leur étant propres². Le discours publicitaire n'emprunte souvent que ces éléments qui donnent vite – au niveau de la matérialité textuelle – une apparence de la scientificité. Ainsi, il se sert des termes qui semblent très sophistiqués (souvent les noms d'ingrédients brevetés) et recourt volontiers aux formes iconiques visualisant certaines connaissances plutôt qu'aux procédés de reformulation et d'explication par lesquels se fait un vrai travail de divulgation. La plupart des publicités ne retiennent que ce signe superficiel mais aisément repérable de la vulgarisation scientifique tandis que d'autres genres discursifs témoignent d'une réelle « intention de didacticité [...] à destination des lecteurs intéressés » (Moirand, Reboul-Touré, Ribeiro 2016 : 141).

Aussi observe-t-on un autre phénomène lié à la VS dans les médias de masse qu'au sillage des chercheurs du CEDISCOR l'on pourrait appeler **la mercantilisation des faits scientifiques et techniques**.

En effet, nous vivons dans la culture postindustrielle de la société de la connaissance (Drucker 1969) où l'information et le savoir représentent des valeurs très appréciées mais qui doivent être « vendues » au public. Le marketing semble devenir le dénominateur commun de différents domaines de la réalité et la consommation au sens large – « la narration principale de la vie quotidienne » (Miczka 2002 : 120-121 ; traduction du polonais – SC ; cf. Goban-Klas 2005 ; Nowakowska, Camm 2009). « Amorcé encore avec le *yellow journalism* aux Etats-Unis au XIX^e siècle » (Nowakowska, Camm 2009 : 229), le processus de rendre l'expression journalistique plus attractive et plus efficace en témoigne bien. Dans les médias de masse dominant

² Dans les pages suivantes, on utilise des fragments d'un autre article sur la transmission des connaissances via la publicité (cf. Camm 2009b). Certains passages sont cités en intégralité, d'autres sous forme d'extraits.

notamment l'image³ qui fait vendre mais aussi la volonté de souligner la proximité avec l'auditoire : la volonté de se montrer utile, « de vouloir surtout rendre des services » au public (Grosse 2001 : 26) pour le fidéliser.

Dans ce contexte culturel s'inscrivent bien de nouveaux genres journalistiques de la presse écrite, notamment **les conseils pratiques** et **la publicité rédactionnelle** (Grosse 2001 : 28, cf. Camm 2011). Hautement informative, utilitaire et pragmatique, cette dernière paraît être un convenable outil de communication avec le consommateur, fait sur mesure pour l'époque de la civilisation de la connaissance. Elle constitue également le centre de notre intérêt.

Cela étant dit, il se pose la question de savoir comment fonctionne la publicité rédactionnelle dans le cadre du discours de vulgarisation? Présente-t-elle les mêmes caractéristiques / limites que la publicité classique ? Enfin quelles particularités résultent d'une telle diffusion ?

Dans ce qui suit, nous nous proposerons de présenter brièvement ce « nouveau » genre publicitaire ainsi que deux exemples qui pourraient illustrer comment celui-ci transmet des connaissances scientifiques.

La publicité rédactionnelle (bg. *рекламна статия*, eng. *advertorial*, pl. *advertorial / artykuł reklamowy*, de. *Advertorial*, es. *publirreportaje*) est une technique de communication commerciale bien singulière qui ne connaît un succès que depuis une vingtaine d'année (surtout dans la presse magazine), bien qu'elle soit presque aussi vieille que la publicité classique⁴. Malgré sa notoriété croissante, la publicité rédactionnelle demeure un phénomène faiblement décrit. Il importe alors de la définir comme :

un type de publicité hybride, publiée hors de l'espace clairement publicitaire (dans l'espace rédactionnel) d'un journal, magazine ou site web et pour cela signée par la mention d'une de ses appellations ; elle présente en détail les caractéristiques d'une offre ou d'un produit et – à travers les mécanismes de l'homotypie générique – imite le contenu éditorial pour cacher sa visée mercantile.⁵

Une certaine manipulation reste au cœur de ce que la publicité rédactionnelle est et cela à différents niveaux de sa réception qu'il serait impossible de décrire ici-même⁶. Pour n'en mentionner qu'un mécanisme,

³ Dans le cas de la radio, l'image domine sur ses sites internet fonctionnant comme services auxiliaires de la communication avec les auditeurs.

⁴ La publicité rédactionnelle date du XVII^e siècle : l'une des premières a été publiée dans *La Gazette* en 1631 (Lugrin 2002).

⁵ Pour plus de détails, cf. Camm 2011.

⁶ Pour plus de détails, cf. Camm 2009a.

disons que la publicité rédactionnelle est un genre s'auto-désignant et normalement la seule mention de son appellation devrait suffire comme « signal générique » (Wojtak 2006) pour le lecteur. Pourtant cela n'est pas le cas parce qu'on observe une multiplication d'appellations utilisées pour désigner ce même phénomène (et de nouvelles sont toujours possibles), ce qui embrouille l'identification de ce genre en tant que tel. En français, par exemple, il existe 11 signatures différentes (entre autres *communiqué*, *publi-communicé*, *publi-information*, *publi-story*, *publi-reportage*, *table ronde*), en polonais il y en a 12 (par exemple *promocja*, *prezentacja*, *artykuł sponsorowany*, *teskt reklamowy*, *advertorial*, *materiały prasowe*) et en bulgare – on en a compté 3 (*advertorial*, *the eye*, *промо*).

THE EYE

ИНДИВИДУАЛИЗМ И ЕЛЕГАНТНОСТ В НАЙ-ВИСША ФОРМА

Създайте уникален образ и подчертайте индивидуалността си с новия Ford Focus. Това е идеалният избор за всички, които искат да изразят своята личност и стил. Ford Focus предлага най-доброто решение за индивидуалност и елегантност в най-висша форма.

Новият Ford Focus е създаден с цел да бъде най-добрият избор за всички, които искат да изразят своята личност и стил. Той предлага най-доброто решение за индивидуалност и елегантност в най-висша форма.

Новият Ford Focus е създаден с цел да бъде най-добрият избор за всички, които искат да изразят своята личност и стил. Той предлага най-доброто решение за индивидуалност и елегантност в най-висша форма.

Source: Forbes, 11/2018

Non seulement l'appellation change, mais encore la place change : elle peut être rangée dans la « zone de lecture minimale » du péritexte (en haut à gauche, en bas à gauche, au milieu de la double page de l'annonce etc. ; Adam & Bonhomme 1997 : 72), là où elle devient difficile à repérer. Par conséquent, il arrive souvent qu'une publicité rédactionnelle soit interprétée par le lecteur comme un article de presse et non pas comme une publicité. « C'est en effet pour bénéficier du crédit qui s'attache à la

rédaction que beaucoup d'annonceurs cherchent à confondre leurs publicités avec la rédaction » (Leduc 1974 : 81-82).

Quelles que soient les raisons de cacher sa nature mercantile ou subterfuges utilisées à cet égard, la publicité rédactionnelle constitue néanmoins un moyen pratique de décrire d'une manière détaillée, parfois juste et pertinente :

- ✓ des produits (des biens de grande consommation aux biens durables),
- ✓ des services (y compris des soins médicaux et chirurgicaux, produits financiers, transport, éducation, téléphonie mobile etc.),
- ✓ des destinations touristiques, hôtels, restaurants etc.,
- ✓ enfin un ensemble de l'action et des produits d'une entreprise de n'importe quel secteur de l'économie (surtout dans les magazines économiques comme *Forbes*).

Elle permet également de faire prendre conscience d'un problème de société ou bien d'inciter à une idée / valeur / changement de comportement bénéfique du point de vue de la société dans le cadre des campagnes collectives ou d'intérêt général.

Un bon exemple d'une telle campagne qui pourrait en même temps illustrer le phénomène de la mercantilisation d'un fait scientifique par le biais de la publicité rédactionnelle est la campagne collective encourageant à manger la viande bovine. Elle a été lancée par les producteurs français après la crise de l'encéphalopathie spongiforme bovine (ESB), une maladie mortelle qui peut être transmise à l'homme *via* l'ingestion de viande contaminée. L'ESB a fait 27 victimes en France et 177 au Royaume-Uni et a causé l'effondrement de la consommation de la viande de bœuf dans les années 1990. Le scandale a été largement débattu dans tous les médias de masse européens. Pour reconquérir la confiance publique sapée par les pratiques éthiquement douteuses de l'utilisation pour l'alimentation des bovins de farines animales, certaines mesures ont été prises afin d'éradiquer les facteurs de risques et préserver la santé humaine. Ladite campagne publi-rédactionnelle rend compte de ces démarches qui ont été faites tant par la filière bovine que l'Union Européenne (ce qui est crédibilisé dans les annonces par la présence des signes officiels de qualité). Elle met aussi en relief tous les bienfaits de la viande bovine comme le goût délicieux ou les vitamines, protéines et minéraux pour inciter à la consommation du bœuf « sans risques ». Pourtant on aurait beau y chercher d'informations sur la maladie « de la vache folle » elle-même! On omet scrupuleusement de mentionner l'ESB pour ne pas trop attirer l'attention sur les risques mortels en étant liés (proposition qui en

découlent) et rediriger cette même attention du lecteur vers les aspects plus positifs de la consommation de la viande bovine. Ainsi, on peut observer comment un **évènement à forte résonance sociale** peut être **mercantilisé**. On y rétorque toutes les doxas négatives accumulées dans le débat public sans pour autant diffuser de connaissances médicales sur la maladie mortelle elle-même ni sur son épidémiologie parce que celles-ci pourraient être nuisibles à l'argumentation.

Viande de bœuf

Vous avez toutes les raisons de l'aimer

Vous êtes d'accord, c'est bon de savoir où que l'on mange. Pour la gourmandise, bien sûr, mais aussi pour être rassuré sur la qualité de la viande qui est dans votre assiette. Aujourd'hui, le bœuf n'a rien à vous cacher. Alors ne vous privez surtout pas de son goût délicieux et de sa grande richesse nutritive.



Puisque le bœuf vous donne le meilleur de lui-même, faites-en l'invité d'honneur de votre table.

Il est fait pour apporter plus d'informations et de transparence autour de sa consommation. En effet, au plus du système de traçabilité et d'étiquetage obligatoires mis en place par l'Union Européenne, certains pays comme la France ont décidé d'aller plus loin dans leurs pays par exemple, l'origine de la viande bovine est indiquée dans la plupart des cas sur l'étiquette. Et c'est ce qui concerne la viande française grâce à son accord entre les professionnels signé dès 1997.

Plus d'informations
Des attentes, des nouvelles demandes de la part de la filière bovine française vont dans le sens d'une plus grande traçabilité: le Contrat de Tousse pour la restauration bovine domile le et le 100% viande pour la viande hachée qui garantissent l'origine. La composition de la viande, ainsi que leurs contrôles. Une information qui devrait nous rassurer et nous faire plaisir puisque selon l'Agence Française de Sécurité Sanitaire des Aliments, il n'y a aucun risque démontré à consommer du muscle de bœuf, c'est à dire du steak, de l'entrecôte, du tendon de tranche, du paleron, du collier, du gîte, du filet, du faux-filet, etc.

Les signes officiels de qualité de viande:

-  Label rouge
-  COC (Centre Qualité Certifié)
-  ADC (Atout Qualité Certifié)
-  AB (Agriculture Bio)
-  Appellation d'Origine Contrôlée

Vous les repérez facilement à l'étiquette de votre boucher ou sur votre viande dans notre grande surface. Et vous obtenez des informations supplémentaires sur le produit concerné en relation avec un engagement volontaire des professionnels contrôlé par un organisme indépendant.

 OFFVAL

Pour en savoir plus: www.oiv-viande.org

COMMUNIQUÉ

Des idées gourmandes pour l'été

Le bœuf a plein d'idées simples: profitez-en pour l'inviter souvent. Pour vos barbecues, en grillades, en brochettes. Pour vos dîners, en carpaccio ou tartare cru ou poêlé. Pour vos déjeuners: en terrines, en gelées, en double poêlantes avec des petits légumes tout frais. Quel que soit votre choix, avec le bœuf, il sera toujours gourmand.



Source: Marie France, 07/2001

Une situation diamétralement différente présente la publicité rédactionnelle pour le vaccin pneumococcique Prevenar dans laquelle la transmission de savoirs médicaux corrobore pleinement l'argumentation. On y retrouve non seulement les noms des maladies infectieuses contre lesquelles ledit vaccin lutte mais aussi de nombreux exemples de l'exposition d'informations scientifiques qui se fait dans le contexte de la publicité.

Le pneumocoque :

un germe majeur dans les infections des petits de 3 mois à 3 ans⁽¹⁾

Qu'est-ce que le pneumocoque ?

Le pneumocoque est un germe qui peut s'installer dans le rhinopharynx des nourrissons. Il est répandu en France, aux côtés de la mère des enfants de 2 ans, hôte principal ou fond de leur gorge⁽²⁾. La plupart du temps, heureusement, cela ne provoque pas de maladie et ces enfants sont donc qualifiés de porteurs sains. Mais cette présence fréquente pour un tel agent a de graves conséquences.

La première est que ce germe peut induire une infection à la suite d'une infection virale ou d'un événement initialement (viralement) dû au fait d'une infection à un pneumocoque très virulent. Il peut alors provoquer plusieurs types de maladies dont une redoutable : la méningite à pneumocoque.

La deuxième est que, même si votre enfant ne développe pas de maladie, il peut, quand il est en contact étroit avec d'autres enfants, agir comme un germe. Enfin, le corps médical est préoccupé par le fait que le traitement des infections à pneumocoque par les antibiotiques ne favorise pas le développement de résistances aux antibiotiques de plus en plus fréquentes⁽³⁾ et, en outre, dans certains cas, à des pathologies rhinovirales et liées à l'âge.

Quelles sont les maladies que l'on craint avec le pneumocoque ?

Le pneumocoque est responsable d'infections qui peuvent être graves. En France, le pneumocoque est la première cause de **méningite bactérienne** chez les nourrissons de 2 à 12 mois⁽⁴⁾. La méningite à pneumocoque est, avant 2 ans, 5 à 10 fois plus fréquente qu'entre 2 et 14 ans⁽⁵⁾. Cette maladie est grave tant par la mortalité que la fréquence des séquelles neurologiques et auditives⁽⁶⁾. Elle est par ailleurs la première cause de surdités acquises chez l'enfant⁽⁷⁾. Le pneumocoque peut aussi provoquer des **pneumonies bactériennes** ou des **aphtes** (inflammation du pneumocoque dans le sang)⁽⁸⁾. Le pneumocoque est aussi responsable d'infections plus courantes. Ainsi, le pneumocoque peut être à l'origine d'**otites**, parfois récurrentes ou résistantes au traitement⁽⁹⁾.

Pourquoi les plus petits sont-ils très concernés ?

En France, le pneumocoque touche plus particulièrement aux deux âges extrêmes de la vie : les personnes âgées et les très jeunes enfants. Parmi les enfants, les moins de 2 ans et les plus âgés des maternelles à l'école maternelle⁽¹⁰⁾. En effet, les nourrissons sont moins protégés que les enfants plus âgés contre le pneumocoque, car leur système immunitaire (les propres défenses de l'organisme) est moins développé. De plus, dans cette tranche d'âge, ils vivent parfois dans des atmosphères de promiscuité, comme les crèches, où la transmission du germe peut se faire, même par les contacts non médicaux, comme les porteurs sains.



Quelle prévention chez les tout petits ?

Prevenar[®] vaccin pneumococcique octaval conjugué, premier vaccin efficace pour lutter contre les maladies invasives à pneumocoque liées aux streptocoques chez l'enfant de moins de 2 ans est désormais disponible. Il a été obtenu en vertu d'une autorisation de mise sur le marché délivrée par le Comité de l'Agence Française de Sécurité Sanitaire des Médicaments (AFSSA) le 15 mars 2000. Fruit de quinze années de recherches et ayant fait l'objet d'études cliniques à grande échelle, **Prevenar[®]** a fait la preuve de son efficacité contre les maladies invasives à pneumocoque (comprenant bactériémie, septicémie, méningite, pneumonie bactérienne) causées par les sérotypes 4, 6B, 9V, 14, 18C, 19F et 23F de *Streptococcus pneumoniae* chez les enfants de 2 mois à 2 ans⁽¹¹⁾. Ces sérotypes incluent les plus fréquemment responsables des maladies invasives à pneumocoque et les plus fréquemment résistants aux antibiotiques⁽¹²⁾.

Prevenar[®] fait donc et sera partie des programmes de vaccination des enfants où près de 12 millions de doses ont déjà été prescrites⁽¹³⁾. Les études cliniques et cette expérience ont permis d'optimiser la bonne tolérance de **Prevenar[®]**.

Avec **Prevenar[®]**, on dispose maintenant d'un nouveau moyen de défense contre la première cause de méningite bactérienne entre 2 et 12 mois et contre un germe de plus en plus résistant aux antibiotiques.

SCHEMA DE VACCINATION

Entre 2 et 6 mois :

- **Primo-vaccination**
- **3 injections à 1 mois d'intervalle minimum** (de 2 à 3, 3 à 4 et 4 à 5 mois)
- **Booster**
- **1 injection au cours de la 3^e année de vie**

Pour les enfants non vaccinés à 6 mois, il existe des schémas de rattrapage adaptés (parfois à votre médecin).

Pour toutes les questions que vous vous posez sur le pneumocoque et sa prévention, parlez-en à votre médecin.



F est seul vaccin anti-pneumococcique efficace chez l'enfant de moins de 2 ans.

Prevenar[®] protège votre enfant contre les maladies telles que : méningite, bactériémie (bactéries dans le sang) et pneumonie bactérienne causées par les sérotypes 4, 6B, 9V, 14, 18C, 19F et 23F de *Streptococcus pneumoniae*. Il est nécessaire de respecter le schéma national complet.

Cela est un médicament, demandez conseil à votre médecin ou à votre pharmacien. Lire attentivement la notice.

Wyeth
Lactaria
VACCINS

Source: Santé Magazine, 10/2001

À titre de rappel, soulignons que « le discours de vulgarisation scientifique possède comme caractéristiques formelles une activité de paraphrase qui se cristallise autour de termes scientifiques » (Reboul-Touré 2004 : 199). Cette activité se manifeste alors à deux niveaux : **lexical, via les termes spécialisés et discursif, via :**

- a. les **désignations** ou co-référents pour un même terme (formant les paradigmes désignationnels),
- b. les **définitions** (formant les paradigmes définitionnels).

Les **paradigmes désignationnels et définitionnels** sont introduites par l'ellipse et les marques de type : guillemets, italique, parenthèses, traits d'union et tournures « c'est-à-dire », « ou », « cela signifie », « appelé autrement », « autrement dit » etc. Les paradigmes désignationnels englobent les reformulations et reprises telles que : synonymie et quasi-synonymie, antonymie, hypo/hyperonymie, métonymie et métaphore. Le tout est étayé par les images, schémas, croquis, ainsi que d'autres illustrations plus proprement scientifiques qui visualisent ce que décrit le texte.

La publicité rédactionnelle pour le vaccin pneumococcique Prevenar puise largement dans ces différents procédés de vulgarisation. Son rédactionnel regorge en termes qui semblent spécialisés :

pneumocoque
rhinopharynx
porteurs sains
événement intercurrent
méningite à pneumocoque
méningite bactérienne
séquelles neurologiques et auditives
pneumonies bactériennes
septicémies
Streptococcus pneumoniae
sérotypes vaccinaux
bactériémie
souches invasives et résistantes aux antibiotiques
Haemophilus influenzae
Listeria monocytogenes
méningocoque
streptocoque
vaccins antipneumococciques conjugués
immunogenicity of heptavalent pneumococcal conjugate vaccine

Au fil de la lecture on peut repérer les phrases définitionnelles telles que :

- ✓ Le pneumocoque : un germe majeur dans les infections des petits de 3 mois à 3 ans.
- ✓ Qu'est-ce que le pneumocoque ? Le pneumocoque est un germe qui peut s'installer dans le rhinopharynx des nourrissons. Il est si répandu en France, que près de la moitié des enfants de 2 ans l'hébergent au fond de leur gorge.
- ✓ Mais cette présence fréquente peut avoir diverses conséquences. La première est que ce germe peut induire une infection à la suite d'une infection virale ou d'un événement intercurrent (refroidissement) ou de l'acquisition d'un pneumocoque très virulent. Il peut alors provoquer plusieurs types des maladies dont une redoutable : la méningite à pneumocoque.
- ✓ (...) certaines souches du pneumocoque développent depuis 10 ans des résistances aux antibiotiques de plus en plus fréquentes et on assiste, dans certains cas, à des pathologies récidivantes et longues à traiter.

- ✓ [La méningite bactérienne] Cette maladie est grave tant par la mortalité que la fréquence des séquelles neurologiques et auditives. Elle est par exemple la première cause de la surdité acquise chez l'enfant.
- ✓ Le pneumocoque peut aussi provoquer des pneumonies bactériennes ou des septicémies (présence du pneumocoque dans le sang).
- ✓ Ainsi, le pneumocoque peut être à l'origine d'otites, parfois récidivantes ou résistantes au traitement.
- ✓ [Les sérotypes 4, 6B, 9V, 14, 18C, 19F et 23F de *Streptococcus pneumoniae*] Ces 7 sérotypes incluent les plus fréquemment responsables des maladies invasives à pneumocoque et les plus fréquemment résistants aux antibiotiques.

On y recourt aussi aux tournures de la paraphrase et de la reprise :

- ✓ un événement intercurrent (refroidissement)
- ✓ [La méningite bactérienne] Cette maladie est grave (...)
- ✓ septicémies (présence du pneumocoque dans le sang)
- ✓ système immunitaire (les propres défenses de l'organisme)
- ✓ les enfants non malades appelés porteurs sains
- ✓ les maladies invasives à pneumocoque (comprenant bactériémie, septicémie, méningite, pneumonie bactériémique)
- ✓ bactériémie (bactéries dans le sang)

Au plan iconique, les visualisations du germe du pneumocoque entourent la photo d'un nourrisson ce qui a pour but de recréer l'état d'une potentielle menace sanitaire à laquelle les tout petits sont exposés chaque jour. On retrouve également un schéma d'anatomie sommaire d'un enfant qui représente les organes susceptibles d'être attaqués par le pneumocoque et les maladies en étant conséquence (proposition qui en résultent). Coloré, il est placé de façon préméditée au centre de la double page pour servir d'aide-mémoire au lecteur et augmenter le niveau de la « scientificité » de la publicité rédactionnelle analysée. *Per analogiam*, l'argumentaire est accompagné aussi d'un graphique illustrant l'incidence par classe d'âge des infections invasives à *Streptococcus pneumoniae*. Ce support se trouve néanmoins placé plus discrètement dans la zone de lecture minimale (en bas à gauche), pour être vu plutôt que lu.

Le dernier élément utilisé dans ce même ordre d'idée est le plus surprenant : c'est la présence de la **bibliographie** comportant les articles scientifiques auxquels réfère le rédactionnel afin de crédibiliser le transfert d'informations. Les références bibliographiques sont une composante introuvable dans la publicité classique mais exceptionnellement elle peut

apparaître dans la publicité rédactionnelle. En effet, le contenu rédactionnel forme l'ossature sur laquelle s'appuient les annonces publicitaires permettant d'incorporer n'importe quel élément d'article de presse ou d'article scientifique pour encore mieux faire passer leur message.

Comparons maintenant les termes énumérés et la façon dont ils sont expliqués dans la publicité pour le vaccin Prevenar avec des entrées et définitions médicales d'autres sources scientifiques.

À l'entrée *Streptococcus pneumoniae*, le *Larousse Médical* note :

Bactérie à Gram positif responsable d'infections bronchopulmonaires et oto-rhino-laryngologiques, susceptibles de se compliquer de méningites.

Synonyme : pneumocoque

Ces bactéries sont des cocci (bactéries de forme arrondie), le plus souvent groupés par deux, formant un « 8 » ou de longues chaînettes lorsqu'ils sont cultivés en laboratoire. Ce sont des bactéries fragiles, incapables de survivre dans le milieu extérieur, commensales (vivant sur un hôte sans lui nuire) du rhinopharynx chez le sujet sain. [...]

Les infections bronchopulmonaires à *Streptococcus pneumoniae* sont des pneumonies (pneumonie franche lobaire aiguë), des bronchites et des pleurésies ; les infections oto-rhino-laryngologiques sont des otites, des sinusites et des mastoïdites se compliquant souvent de méningites. Ces affections touchent plus fréquemment les personnes très âgées et les enfants, les sujets souffrant d'insuffisance respiratoire ou cardiaque, de drépanocytose ainsi que les personnes ayant subi une ablation de la rate et les immunodéprimés.

L'encyclopédie médicale *Vulgaris-medical.com* ajoute :

Les bactéries coccus (cocci au pluriel) se présentent sous une forme allongée et lancéolée (en forme de fer de lance), en flamme de bougie, responsables de nombreuses maladies infectieuses, et plus particulièrement de la pneumonie franche lobaire aiguë mais également : [...]

✓ d'endocardites

✓ de septicémies [...]

À propos de la **méningite bactérienne** on peut lire (*Vulgaris-medical.com*) :

Le terme méningite caractérise toutes les inflammations aiguës (survenant relativement rapidement), ou chroniques (survenant dans le temps), des

méninges cérébrales (du cerveau) et médullaires (de la moelle épinière), ainsi que du liquide céphalo-rachidien, ceci indépendamment de la cause. Contrairement à ce que l'on peut croire, une méningite n'est pas uniquement due à la présence de microbes dans l'organisme. Elle peut être aussi due à d'autres pathologies, telles qu'un cancer, une réaction auto-immune de type sarcoïdose comme le lupus érythémateux. [...]

La méningite à pneumocoque fait suite le plus souvent, à une infection des cavités internes de l'oreille, ou des sinus du visage, ou parfois des poumons. Ce type de méningite présente généralement une évolution très grave.

La **septicémie** est définie comme (*Larousse Médical*) :

Terme anciennement utilisé définissant un état infectieux généralisé, dû à la dissémination d'un germe pathogène (c'est-à-dire pouvant provoquer une maladie) dans tout l'organisme, par l'intermédiaire du sang.

Contrairement à une bactériémie (présence passagère de bactéries dans le sang), une septicémie correspond à des décharges répétées à partir d'un foyer septique.

Les dictionnaires mentionnés ci-dessus comportent aussi les entrées des termes : « rhinopharynx », « méningite à pneumocoque », « pneumonie bactérienne », « bactériémie », « *Hæmophilus influenzae* », « *Listeria monocytogenes* ». Les autres expressions se trouvent expliquées dans le contexte d'une autre entrée associée.

Après avoir examiné les séquences retenues et les descriptions spécialisées, on peut constater que :

- ✓ le vocabulaire employé dans la publicité rédactionnelle pour le vaccin Prevenar est lui-même spécialisé, relevant du domaine de la médecine ;
- ✓ les termes spécialisés sont définis à l'aide des termes non-spécialisés de type « germe », « maladie », « infection », connus du grand public afin de ne pas encombrer la mémoire du lecteur de détails superflus ;
- ✓ « pneumocoque », le mot-clé pour la promotion du vaccin anti-pneumococcique, est répété 26 fois ;
- ✓ les savoirs scientifiques diffusés sont soigneusement sélectionnés en fonction de leur utilité pour l'argumentation : on omet délibérément toutes les informations concernant les affections causées par *Streptococcus pneumoniae* qui ne touchent pas les enfants (ciblés par la publicité, prescripteurs « muets ») mais les adultes (non ciblés, acheteurs potentiels ; il s'agit entre autres de la pleurésie, l'endocardite ou le lupus érythémateux).

Les deux annonces publi-rédactionnelles dont on a proposé une courte analyse dans le présent article constituent les exemples prototypiques de la mercantilisation des faits scientifiques. Elles démontrent que la publicité rédactionnelle en tant que genre est orientée avant tout vers une apparence de didacticité. À l'instar de la publicité classique, elle met en relief tous ces éléments qui donnent l'impression de la « scientificité » : les images, schémas et graphiques, attestations et signes de qualité, mais aussi les termes spécialisés ou références bibliographiques. Elle permet de reformuler et définir la terminologie employée de façon détaillée mais en même temps superficielle, selective et simplifiée. Le choix des savoirs et des faits est restreint à la diffusion de ces informations qui sont nécessaires pour faire valoir le produit et cela ne peut pas se faire au détriment de la mémorisation de celui-ci. La fonction info-persuasive (Adam, Bonhomme 1997 : 47), primordiale pour la publicité rédactionnelle, prévaut clairement sur la fonction éducative, jalonnant les frontières de la vulgarisation scientifique publicitaire.

REFERENCES

- Adam, Bonhomme 1997** : Adam J.-M., Bonhomme M. *L'argumentation publicitaire*. Paris : Editions Nathan, 1997.
- Authier-Revuz 1982** : Authier-Revuz J. La mise en scène de la communication dans des discours de vulgarisation scientifique // *Langue française*. Paris : n° 53, 1982, p. 34 – 47.
- Beacco, Moirand 1995** : Beacco J.-C., Moirand S. Autour des discours de transmission de connaissances // *Carnets de CEDISCOR*. Paris : Presses Universitaires de Paris III Sorbonne Nouvelle, 1995.
- Camm 2009a** : Camm S. O mechanizmach homotypii gatunkowej // *Komunikacja wizualna w przestrzeni społecznej*. Łódź: Primum, 2009, p. 111 – 139.
- Camm 2009b** : Camm S. Publicité et vulgarisation scientifique – peut-on parler de la transmission des connaissances via le discours publicitaire ? // *La porte des langues s'ouvre aux hommes II*. Paris : INALCO, 2009, p. 349 – 355.
- Camm 2011** : Camm S. Artykuł reklamowy i jego konwencja gatunkowa // *Dyskursy komunikacji medialnej*. Łódź: Primum Verbum, 2011, p. 65 – 81.
- Grosse 2001** : Grosse E.-U. Evolution et typologie des genres journalistiques. Essai d'une vue d'ensemble // *Semen*. Besançon : Presse Universitaires Franc-Comtoises, 2001, p. 15 – 36.

- Jacobi 1985** : Jacobi, D. *Sémiotique du discours de vulgarisation scientifique*, Semen 02, 1985. <<http://semen.revues.org/document4291.html>> (15.01.2019).
- Jacobi, Schiele 1988** : Jacobi D., Schiele B. *La vulgarisation scientifique et l'éducation non formelle*. <https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1990_num_91_1_1390> (15.01.2019)
- Leduc 1974** : Leduc, R. *Le pouvoir publicitaire*. Paris-Bruxelles-Montréal : Bordas, 1974.
- Lugrin 2006** : Lugrin G. *Généricité et inetrtextualité dans le discours publicitaire de presse écrite*. Berne : Petre Lang, Editions scientifiques internationales, 2006.
- Lugrin 2002** : Lugrin G. La publicité rédactionnelle ou l'art du camouflage // ComAnalysis, Publication n°46 online, 2002. [www.comanalysis.ch] (12.05.2009).
- Miczka 2002** : Miczka T. *O zmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*. Katowice : Księgarnia Św. Jacka, 2002.
- Moirand, Reboul-Touré, Ribeiro 2016** : Moirand S., Reboul-Touré S., Ribeiro M. P. *La vulgarisation scientifique au croisement de nouvelles sphères d'activité langagière*. 2016. <revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/download/.../19244> (15.01. 2019).
- Nowakowska, Camm 2009** : Nowakowska-Kempna I., Camm S. De l'hyperstructure publicitaire (sur quelques exemples de la publicité touristique) // *Acta Philologica*. Warszawa : Wydawnictwo Neofilologii Uniwersytet Warszawski, n° 36, 2009, p. 229 – 236.
- Reboul-Touré 2004** : Reboul-Touré S. *Écrire la vulgarisation scientifique aujourd'hui*. <http://sciences-medias.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=65> (15.01.2019).
- Wojtak 2006** : Wojtak M. *Analiza gatunków prasowych : zręby teorii i elementy praktyki*. 2006. <http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Media_Kultura_Spoleczenstwo/Media_Kultura_Spoleczenstwo-r2006-t-n1/Media_Kultura_Spoleczenstwo-r2006-t-n1-s29-39/Media_Kultura_Spoleczenstwo-r2006-t-n1-s29-39.pdf> (15.01.2019)

DICTIONNAIRES

- Larousse Médical*, 2006. <<https://www.larousse.fr/archives/medical>> (15.01.2019)
- Vulgaris Médical*. <<https://www.vulgaris-medical.com/>> (15.01.2019)

LE TEXTE LITTÉRAIRE ET LA DIDACTIQUE DE L'INTERCULTUREL

Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Université de Plovdiv «Paisii Hilendarski»

LITERARY TEXTE AND DIDACTICS OF THE INTERCULTURAL DOMAIN

Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This text studies the notions of inter-culturality, multi-culturality, intercultural competences etc., so widely used in the recent years and their role in foreign language didactics. We undertake to analyze the literary text as the link between the cultures in the sense of knowledge of the other. We also reflect on the role of the lecturer as an intercultural mediator, as a promoter of intercultural didactics of foreign literature.

Key words: culture, cultural identity, cultural diversity, intercultural communication, intercultural education

La culture et l'interculturalité

Ces derniers temps les concepts « interculturel », « interculturalité », « multiculturalité », « pluriculturalité », sont parmi les plus discutés par les sciences humaines – l'anthropologie, la sociologie, la philosophie, la linguistique, etc. Comme il existe de nombreuses définitions, nous allons prendre comme point de repère celles, adoptées par les documents officiels. Dans la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels (2007)¹, dans l'Article 2, on trouve la suivante définition : « le terme “culture” recouvre les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement; » (p.5).

¹ <https://www.fidh.org/IMG/pdf/fr-declaration.pdf>.

Conformément aux Déclarations de l'UNESCO (1982², 2001³) la *culture* est l'ensemble des traits distinctifs, spirituels, matériels, intellectuels et psychologiques, d'une société ou d'un groupe social et englobe la totalité des manières d'être existant au sein d'une société ; elle comprend l'art et la littérature, les modes de vie, les manières de vivre ensemble, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.

Selon Tzvetan Todorov on peut « penser la nation comme culture », une interprétation qui a son origine chez Montesquieu (Todorov 1989: 509). Pourtant, même pensée comme nationale, la culture d'après Todorov « n'est pas innée mais acquise » :

En quoi consiste son apprentissage ? En une maîtrise de la langue, avant tout ; en une familiarisation avec l'histoire du pays, avec ses paysages, et avec les mœurs de sa population d'origine, régies par mille codes invisibles (il ne faut évidemment pas identifier la culture avec ce qu'on trouve dans les livres). (ibid.)

Les cultures sont elles-mêmes multiples et pour les individus chaque groupe culturel apparaît non pas comme quelque chose d'homogène, mais plutôt comme un ensemble, dont les membres ont conscience de ce qui les distingue les uns des autres. Un peu plus loin dans son livre *Nous et les autres*, Tzv. Todorov continue :

Il faut préciser, toutefois, que la culture n'est pas nécessairement nationale (elle ne l'est même qu'exceptionnellement) : elle est d'abord le propre de la région, ou même d'entités géographiques moindres ; elle peut aussi appartenir à une couche de la population à l'exclusion des autres groupes du même pays ; elle peut enfin inclure un groupe de pays. (ibid.)

Donc, en ce qui concerne le concept de « culture », il faut faire la distinction entre un sens de « culture » fondé sur les textes et les livres, d'une part et d'autre part, un sens orienté vers les mentalités, comme modèle de perception collective. La première interprétation de « culture » est plus répandue dans le domaine des Lettres, et elle est considérée comme la définition traditionnelle de la notion de culture.

Le second concept de « culture », issu de l'anthropologie, est défini, le plus souvent, comme modèle de perception du monde propre à des groupes sociaux, acquis au cours de leur évolution. Dans le travail sur des textes appartenant à une culture étrangère, on cherche notamment à dégager des modèles de perception représentatifs pour cette culture et on en fait une assimilation socioculturelle.

² https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127162_fre.

³ https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124687_fre.page=78dé.

Fondé sur la conception anthropologique de la notion de culture, le concept culturel prédominant dans les recherches contemporaines en communication interculturelle, c'est la culture nationale. Pourtant, on peut atténuer le rôle primordial de la culture nationale, en reconnaissant l'existence de différences entre les systèmes culturels. Les différences entre les cultures peuvent être évaluées par les distinctions dans les domaines de la langue et des comportements. Elles sont marquées aussi par la présentation personnelle et par l'identité collective.

Dans la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels (2007), citée plus haut, on trouve encore deux définitions :

– l'expression «identité culturelle» est comprise comme l'ensemble des références culturelles par lequel une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité;

– par «communauté culturelle», on entend un groupe de personnes qui partagent des références constitutives d'une identité culturelle commune, qu'elles entendent préserver et développer. (op. cit: 5).

Donc, le terme « identité culturelle » désigne les aspects de l'identité communs aux personnes appartenant à une culture, qui les distinguent des membres d'autres cultures. Comme la plupart des formes d'identité, l'identité culturelle se construit socialement – les groupes créent ce qui devient un trait distinctif, une tradition alimentaire ou une pratique religieuse. Dans la déclaration de l'UNESCO sur la diversité culturelle (2002)⁴ on peut lire :

S'il est facile de se représenter « l'autre » comme doté d'une identité singulière et monolithique, chaque individu sait bien que son identité propre est quelque chose de plus complexe, recouvrant en fait plusieurs identités pertinentes dans des contextes différents comme le genre, la classe, l'âge, l'appartenance ethnique, la région, l'histoire, la nationalité ou la profession, chacune d'elles pouvant devenir pertinente à divers moments de la journée d'une même personne. Ces identités changent avec le temps [...] La reconnaissance du caractère pluriel et de la fluidité de l'identité complique l'analyse du pluralisme culturel (car elle implique qu'il n'est pas possible de classer avec exactitude les individus sur la base de leur appartenance à un seul groupe). (UNESCO 2002: 10)

Par contre, « diversité culturelle » signifie l'existence d'une grande variété de cultures dans le monde d'aujourd'hui. La diversité culturelle c'est la conception de chaque culture comme une option parmi de nombreuses possibilités. Dans la même déclaration, la diversité culturelle est définie comme « un mécanisme pour organiser le dialogue le plus

⁴ http://www.lacult.unesco.org/docc/Declaracion_Div_Cult_fr.pdf.

productif possible entre des passés pertinents et des futurs désirables » (op. cit: 11).

Voilà comment est défini un autre terme très utilisé actuellement – l'interculturel – dans le document *Compétences interculturelles. Cadre conceptuel et opérationnel* (2013), publié par l'UNESCO:

Est interculturel ce qui se produit lorsque des personnes appartenant à deux ou plusieurs groupes culturels différents (quelle qu'en soit la taille et à quelque niveau que ce soit) interagissent ou s'influencent les uns les autres, soit directement en personne, soit indirectement sous d'autres formes. Une définition large de ce terme engloberait les interactions politiques ou économiques internationales dans le cadre desquelles des personnes de deux ou plusieurs pays agissent ou exercent une influence les uns sur les autres de quelque façon. L'interaction directe de cultures entières constituant une impossibilité logistique, des entités politiques comme les Etats-nations doivent évidemment faire appel à des individus pour représenter leurs intérêts dans les contacts avec d'autres individus représentant des entités comparables. (UNESCO 2013: 12)

Dans une édition du Conseil de l'Europe, *Développer la compétence interculturelle par l'éducation*, (2014), on trouve la suivante explication : « La compétence interculturelle désigne ainsi un ensemble d'attitudes, de connaissances, de compréhension et de facultés qui sous-tend l'action et permet à une personne, individuellement ou en groupe : de comprendre et de respecter des personnes perçues comme ayant des références culturelles différentes » (Hubert, Reynolds 2014: 81).

Donc, la « communication interculturelle » ou « dialogue interculturel » désigne les relations entre différentes cultures, et ces relations comprennent divers mécanismes: l'interaction culturelle, la perception de l'autre, le transfert et la réception entre cultures. Pensée dans un sens plus large, c'est la rencontre entre personnes de cultures différentes.

On a commencé à parler de dialogue interculturel surtout depuis le milieu des années 1990, il semble comme réaction à l'actualité géopolitique et sociale d'une réalité en constante transformation. Le *Livre blanc sur le dialogue interculturel*, publié par le Conseil de l'Europe en 2008, reste aujourd'hui encore le document fondateur de la conceptualisation du dialogue interculturel, qui y est défini comme :

un processus d'échange de vues ouvert et respectueux entre des personnes et des groupes de différentes origines et traditions ethniques, culturelles, religieuses et linguistiques, dans un esprit de compréhension et de respect mutuels. La liberté et la capacité de s'exprimer, mais aussi la volonté et la faculté d'écouter ce que les autres ont à dire, en sont des

éléments indispensables. Le dialogue interculturel contribue à l'intégration politique, sociale, culturelle et économique, ainsi qu'à la cohésion de sociétés culturellement diverses. Il favorise l'égalité, la dignité humaine et le sentiment d'objectifs communs. Le dialogue interculturel vise à mieux faire comprendre les diverses pratiques et visions du monde, à renforcer la coopération et la participation (ou la liberté de faire des choix), à permettre aux personnes de se développer et de se transformer, et à promouvoir la tolérance et le respect de l'autre. (Conseil de l'Europe 2008: 17)

Dans ce sens, Luc Collès remarque :

En ce début de troisième millénaire, on assiste donc à un glissement marqué du «politique» vers le «culturel» dans tous les domaines. Il n'est pas exagéré de dire que le respect de la diversité culturelle est devenu un enjeu majeur, non seulement de la mondialisation, mais surtout de la paix et de la stabilité dans le monde.

En conséquence, l'idée de diversité culturelle dépasse le cadre des simples politiques culturelles; c'est un projet de société, un projet politique. (Collès 2009: 10)

En général, le concept d'interculture est, actuellement, le plus souvent utilisé, pour marquer les différences surtout psychologiques et langagières qu'on peut observer dans la communication entre les membres de différentes cultures ; le concept d'interculturel, au contraire, a tendance à être employé pour décrire les nombreuses formes de rencontre entre les cultures au niveau des médias – presse, télévision, en littérature, etc. Dans ce sens, en littérature on parle d'«écriture métisse» pour désigner l'orientation interculturelle de l'expression littéraire. Pour un des auteurs les plus représentatifs de ce qu'on appelle « littérature métisse » ou « l'entre-deux », le prix Nobel G.M.G. Le Clézio, l'interculturel égale le pluralisme culturel, c'est avoir le droit à la différence : «Toutes les cultures doivent communiquer entre elles, il ne doit pas y avoir de culture dominante. Il y a beaucoup de cultures dans le monde qui sont réduites au silence. Je suis un peu un militant de l'interculturel»⁵.

Donc, la communication interculturelle en tant que champ de recherche et d'enseignement, fondé sur les concepts de culture et d'interculturalité, est dans l'intérêt de nombreux chercheurs qui consacrent leurs travaux à l'étude des relations entre les membres de différentes cultures, un champ de recherche de plus en plus complexe et d'une

⁵ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/25795-jean-marie-gustave-le-clezio-conference-nobel/>; Jean-Marie Le Clézio prononce ces paroles à la conférence de presse à l'occasion de son prix Nobel, le 7 décembre 2008 à Stockholm.

actualité intense à cause des problèmes liés à l'immigration et la rencontre de diverses langues et de diverses traditions.

Texte littéraire et interculturalité dans la didactique des langues étrangères

Aujourd'hui on peut dire que la mondialisation touche les échanges économiques et culturels, on parle même d'une uniformisation des différences. La différence et la diversité culturelles deviennent le point essentiel des politiques de gouvernance dans beaucoup de pays, mais aussi dans le domaine pédagogique et didactique au sein des institutions éducatives, surtout au niveau de l'apprentissage des langues étrangères.

En effet, à l'époque actuelle on ne se limite plus à enseigner la maîtrise des langues, on s'intéresse également aux cultures respectives afin d'assurer une éducation interculturelle aux apprenants. Par conséquent, de nos jours l'université doit s'occuper de problèmes concernant la culture, l'identité et l'altérité à travers une perspective interculturelle.

Aujourd'hui on parle d'une école multiculturelle et le professeur doit chercher à utiliser dans l'enseignement des procédés qui peuvent faciliter, dans la réalité scolaire, l'acceptation de l'altérité et le respect de l'autre. Dans cette direction sont les paroles d'Antonio Perotti⁶ :

La prise en compte de la diversité culturelle dans l'enseignement exige aujourd'hui que l'école s'interroge conjointement sur les incidences (effets de fragmentation et de crise) que produisent sur les expériences individuelles deux processus qui caractérisent notre société : d'une part, le processus de dissociation entre l'économie et la culture, entre le monde instrumental et le monde symbolique, entre le monde technologique et marchand et la diversité des cultures et des personnalités ; d'autre part, le processus général de désocialisation provoqué par une globalisation mondiale illusoire transmise par les médias qui décontextualisent les messages et éliminent les médiations entre l'individu et l'humanité. (Malbert 2013: 7)

Dans le livre que j'ai cité plus haut, *Développer la compétence interculturelle par l'éducation*, édité par le Conseil de l'Europe, on trouve la définition suivante de l'éducation interculturelle :

Par éducation interculturelle, on entend une *pédagogie* – objectifs, contenus, processus d'apprentissage, méthodes d'enseignement, programmes, supports, évaluation – ayant parmi ses buts le développement de la compétence interculturelle des apprenants, de tout

⁶ Antonio Perotti est expert auprès du Conseil de l'Europe, Strasbourg, et le Centre international d'études des migrations internationales, Paris, France.

âge et dans tous les types d'éducation, comme fondement du dialogue et de la vie en société. (Hubert, Reynolds 2014: 91)

Durant les années, plusieurs initiatives en Europe ont été consacrées aux problèmes du plurilinguisme et de l'interculturalité. À Strasbourg, du 6 au 8 février 2007, à l'initiative de la Division des politiques linguistiques du Conseil de l'Europe, s'est tenu un Forum intergouvernemental sur les politiques linguistiques : « *Le Cadre européen commun de référence pour les langues (CECR) et l'élaboration de politiques linguistiques: défis et responsabilités* ». ⁷

À Genève, en novembre 2010, s'est tenu un autre Forum intergouvernemental sur les politiques linguistiques: « *Le droit des apprenants à la qualité et l'équité en éducation – Le rôle des compétences linguistiques et interculturelles* ».

Sur la même thématique quelques séminaires encore ont été organisés :

- Convergences curriculaires pour une éducation plurilingue et interculturelle (29-30 novembre 2011) ;
- L'éducation plurilingue et interculturelle dans les curriculums pour l'enseignement professionnel (10-11 mai 2012) ;
- L'éducation plurilingue et interculturelle pour l'enseignement primaire (22-23 novembre 2012); ainsi que la Conférence intergouvernementale sur « *Qualité et inclusion : le rôle unique des langues* » (18-19 septembre 2013) ⁸.

Les réflexions et les propositions de ces forums s'inscrivent dans le projet de l'Unité des politiques linguistiques du Conseil de l'Europe «*Langues dans l'éducation – Langues pour l'éducation*» dont les contributions sont publiées sur une *Plateforme de ressources et de références pour une éducation plurilingue et interculturelle* ⁹.

Dans une autre édition du Conseil de l'Europe, le *Guide pour le développement et la mise en œuvre de curriculums pour une éducation plurilingue et interculturelle* (2016), on peut lire :

L'éducation plurilingue et interculturelle répond à la nécessité et aux exigences d'une éducation de qualité: acquisition de compétences, de connaissances, de dispositions et d'attitudes; diversité d'expériences d'apprentissage; constructions culturelles identitaires individuelles et collectives. Il s'agit tout à la fois d'augmenter l'efficacité des dispositifs

⁷ www.coe.int/lang-CECR Forum 2007.

⁸ Les programmes, incluant les présentations, et les rapports de ces séminaires et de la conférence sont disponibles sur www.coe.int/lang/fr → événements 2012 et 2013.

⁹ www.coe.int/lang-platform/fr.

d'enseignement et d'améliorer la contribution des enseignements à la réussite des populations scolaires les plus vulnérables ainsi qu'à la cohésion sociale. (Beacco et al. 2016: 9)

La littérature, en tant qu'élément de la culture, est un lien médiateur important entre les différentes cultures. Le texte littéraire est un voyage sans frontières et son rôle interculturel est primordial dans la formation d'un nouveau type de lecteur, qui porte un nouveau regard sur la réalité, qui a une nouvelle perception de soi et une diverse communication avec le monde.

La relation interculturelle, en tant que connaissance de l'autre, est liée surtout à la figure du lecteur et elle signifie ouverture et communication, ainsi que transmission de connaissances et de cultures. Dans ce sens, je pense que l'enseignement du français par le texte littéraire, dans les départements de langue et de littérature françaises ainsi que dans les lycées bilingues, est très important vu que le texte littéraire véhicule facilement des transferts interculturels. Comme produit de l'imaginaire, le texte littéraire crée d'énormes possibilités de rencontre avec l'altérité. Dans ce sens, en qualité d'enseignant universitaire je me propose de chercher une didactique interculturelle, d'initier une réflexion sur les problèmes de l'identité et de l'altérité pour apprendre aux étudiants un certain dépassement de leur ego personnel.

Un livre est toujours le reflet de son auteur, mais aussi de l'histoire et de la culture de son pays, de son peuple, de la société où il vit et qu'il cherche à représenter dans son œuvre. Toute cette information est communiquée au lecteur étranger, dans la langue de la société décrite, avec tous les éléments culturels qui déterminent ses traits caractéristiques. Le texte littéraire en langue étrangère, sans doute, peut être le médiateur des cultures dans une classe de langue. La lecture peut inciter les apprenants à une réflexion interculturelle et à une prise en compte des particularités d'une autre culture. Donc, dans le cadre de l'enseignement de la littérature française, une didactique interculturelle appliquée au texte littéraire pourrait contribuer à la construction identitaire de l'apprenant et, en même temps, à son ouverture sur l'altérité.

La classe de langue étrangère peut être un espace idéal pour une démarche interculturelle, puisque c'est dans ce contexte que l'élève prend conscience des traits spécifiques de sa propre langue/culture au contact d'une autre langue/culture qui lui est étrangère. C'est par les textes littéraires (vecteurs de cette langue/culture) qu'il peut apprécier la culture de l'autre, en d'autres termes, se mettre à distance du connu et objectiver son propre système de références afin de pouvoir admettre d'autres perspectives, comme l'affirme Abdallah-Preteceille (1992: 126). Dans cette

distance qu'on prend par rapport à soi, les œuvres littéraires jouent un rôle primordial parce que les élèves peuvent y découvrir des réponses à leurs interrogations, des points de repère, d'ouverture, d'enrichissement, des raisons pour remettre en question leurs références habituelles.

Dans le travail sur un texte en langue étrangère, au début, on se rend compte du rôle dominant de la culture nationale, étant donné que l'élève, respectivement l'étudiant, à la base de sa propre culture, de ses propres connaissances, cherche à trouver une certaine signification du texte étranger. Les interprétations sont influencées, inévitablement, par son histoire personnelle, par ses expériences individuelles. Avec l'aide du professeur et sous sa direction, les élèves ont la possibilité de se voir à travers la culture de l'autre, ils se rendent compte qu'il existe d'autres conceptions, qu'il faut respecter la différence. Donc, on peut voir l'enseignant comme un intermédiaire qui met en fonction la didactique interculturelle, qui incite l'apprenant à une réflexion positive sur les problèmes de l'identité et de l'altérité.

Il faut dire que jusqu'à présent, en Bulgarie, dans l'enseignement des langues, le texte littéraire est beaucoup plus un terrain d'apprentissage de la grammaire, du lexique et de la communication qu'une occasion de représentations interculturelles, de rencontres avec l'altérité. Peut-être parce qu'un grand nombre d'enseignants, malheureusement, ne connaissent-ils pas les moyens d'encourager une didactique interculturelle fondée sur le texte littéraire. Voilà pourquoi je pense que l'université doit combler cette lacune, elle doit faire un effort pour la formation des professeurs – médiateurs interculturels. Tout d'abord l'enseignant doit être préparé à enseigner selon une perspective interculturelle, il doit connaître les outils pour pratiquer une didactique du texte littéraire. Le professeur de langue étrangère doit être à la hauteur de sa mission, il doit enseigner non seulement la langue mais aussi la culture respective. Dans ce sens, c'est très important comment il approche et traite les faits et les phénomènes culturels véhiculés par le texte étudié. C'est l'enseignant de français qui crée les premières représentations positives de la France, de la langue française, des Français et de la culture française.

Pour M. Abdallah-Pretceille et L. Porcher « la littérature c'est l'humanité de l'homme, son espace personnel. Elle rend compte à la fois de la réalité, du rêve, du passé et du présent, du matériel et du vécu. Il faudrait probablement qu'elle s'enseigne sous des formes nouvelles, inédites, correspondant aux besoins des hommes aujourd'hui » (Abdallah-Pretceille, Porcher 1996: 138). Dans cette optique, le texte littéraire est un médiateur culturel important. Grâce à la littérature, l'apprenant peut connaître divers

peuples et cultures, dans les livres il peut trouver différents modèles culturels et sociaux qui élargissent sans doute ses possibilités de voir la réalité.

L. Collès considère « le texte littéraire comme un regard qui nous éclaire, fragmentairement, sur un modèle culturel. La multiplicité des regards nous permettra de cerner petit à petit les valeurs autour desquelles celui-ci s'ordonne » (1994: 19-20). Donc, le texte littéraire, historiquement contextualisé, est une approche à des modèles sociaux et, de ce point de vue, la littérature étrangère pourrait être, d'après moi, une bonne perspective de travail dans les classes de langue. C'est une possibilité pour les élèves de connaître un autre mode de penser, d'enrichir leurs capacités intellectuelles. Cet enseignement rend possible la confrontation de codes socioculturels et de valeurs esthétiques différentes. On peut voir les avantages de l'approche interculturelle dans la didactique du français langue étrangère au niveau de l'ouverture et la rencontre de l'autre, mais également au niveau de la connaissance de sa propre identité et de son patrimoine culturel. Dans ce sens, la littérature peut être considérée comme un lieu par excellence de l'interculturel, elle est à la fois universelle et ancrée dans la culture de la société qu'elle cherche à décrire, elle assure la communication entre les peuples et les échanges culturels. De nos jours, avec les migrations en masses, la littérature française (également la littérature d'expression française), a de plus en plus une fonction importante à « forger une appartenance, l'insertion dans une communauté historique et sociologique » (M. Abdallah-Preitceille, Porcher 1996: 162).

Une étude des textes littéraires, en langue étrangère, d'un côté, accentue la compréhension de soi, mais favorise aussi l'ouverture à la diversité, crée une assimilation interculturelle et permet une confrontation d'idées et de cultures. Il me semble très opportun de finir mes réflexions avec les paroles de J.-F. Bourdet :

La rencontre entre littérature en langue cible et apprentissage du lecteur étranger est encore plus impérieuse, plus riche potentiellement que celle d'un lecteur natif. Parce qu'elle pose directement la question fondamentale de l'existence de l'oeuvre qui est de faire sens avec des mots, sens qui touche à la représentation du monde, à l'identité du sujet. Parce qu'elle offre au lecteur un espace de jeu, de métaphore de sa propre quête, de sa peur et de son plaisir. Parce qu'elle est une image de lui-même et qu'à se regarder, comme de l'extérieur, on apprend infiniment sur soi. (Bourdet 1999: 273)

L'approche culturelle et interculturelle a été longtemps négligée dans l'enseignement des langues étrangères et des cultures respectives. À l'heure actuelle, les apprenants ont besoin de plus en plus d'un enseignement ouvert à l'Autre et à la différence, ouvert à la tolérance et

aux valeurs universelles. Je suis certaine que l'enseignement de la littérature et de la culture françaises, est un défi mais aussi une perspective dans la didactique du français langue étrangère.

RÉFÉRENCES

- Abdallah-Pretceille 1992** : Abdallah-Pretceille, Martine. *Quelle école pour quelle intégration?*. Paris : Hachette, 1992.
- Abdallah-Pretceille, Porcher 1996** : Abdallah-Pretceille, M. et Porcher, L. *Education et communication interculturelle*. Paris : éd. PUF, coll. L'Éducateur, Paris, 1996.
- Beacco 2016** : Beacco et al. *Le Guide pour le développement et la mise en œuvre de curriculums pour une éducation plurilingue et interculturelle*. Strasbourg : édition du Conseil de l'Europe, 2016.
- Bourdet 1999** : Bourdet, J.-F. Fiction, identité, apprentissage. // ELA n° 115, Paris : Didier Érudition, 1999, p.p. 265-273.
- Collès 1994** : Collès, Luc. *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle*. Bruxelles : De Boeck-Duculot, 1994.
- Collès 2009** : Collès, Luc. Diversité culturelle et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones. // *MÉTISSAGE CULTUREL – Interculturels et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones – Vol. 1* / Cecilia Condei, Jean-Louis Dufays et Cristiana – Nicola Teodorescu (éds.). Craiova : Universitaria, 2009, p.p. 9-18.
- Conseil de l'Europe 2008** : Conseil de l'Europe. *Livre blanc sur le dialogue interculturel*. « Vivre ensemble dans l'égalité ». Strasbourg, 2008. <www.coe.int/dialogue> (consulté le 5 octobre 2018).
- Huber, Reynolds 2014** : Huber Josef et Reynolds Christopher éd. *Développer la compétence interculturelle par l'éducation*. Strasbourg : Editions du Conseil de l'Europe, série Pestalozzi, №3, 2014. <<https://www.coe.int/t/dg4/education/pestalozzi/Source/Documentation/Pestalozzi3.pdf>> (consulté le 15 novembre 2018).
- Malbert 1998** : Malbert Daniel. L'Europe et la diversité. // *Revue internationale d'éducation de Sèvres* [En ligne], 17 | 1998, mis en ligne le 24 mai 2013, consulté le 25 septembre 2018. <<http://ries.revues.org/2938>>, p.p. 2-11.
- Todorov 1989** : Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris : édition du Seuil, 1989.
- UNESCO 1982** : UNESCO. Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles, Conférence mondiale sur les politiques culturelles Mexico

City, 26 juillet – 6 août 1982. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127162_fre> (consulté le 7 novembre 2018).

UNESCO 2001 : UNESCO. *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, Série Diversité culturelle N° 1 adoptée à l'unanimité par la 31e session de la conférence générale de l'UNESCO, Paris, 2 novembre 2001. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124687_fre.page=78de> (consulté le 10 décembre 2018).

UNESCO 2002 : UNESCO. *Diversité culturelle. Patrimoine commun . Identités plurielles*. Publié en 2002 par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture <http://www.lacult.unesco.org/docc/Declaracion_Div_Cult_fr.pdf> (consulté le 10 décembre 2018).

UNESCO 2013 : UNESCO. *Compétences interculturelles. Cadre conceptuel et opérationnel*. Document publié par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, Paris, 2013. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000219768_fre> (consulté le 15 décembre 2018).

**LANGUE, LITTÉRATURE ET INTERCULTURALITÉ :
L'ATELIER DE TRADUCTION LITTÉRAIRE ET COLLECTIVE À
L'UNIVERSITÉ DU 21ÈME SIÈCLE**

Maria Bairaktari
Université nationale et capodistrienne d'Athènes

**LANGUAGE, LITERATURE AND INTERCULTURALITY:
THE LITTERARY AND COLLECTIVE TRANSLATION
WORKSHOP AT THE UNIVERSITY OF THE 21ST CENTURY**

Maria Bairaktari
National and Kapodistrian University of Athens

Language, Literature and Interculturality: Three Axis framing the challenge of literary and collective translation in University Translation Workshops of the 21st Century.

Since the Didactics of translation has exploited the various methods of communication between the Professor and the students, we will follow the path of the necessary adaptation of the translation process in general according to the changes in the socio-political and cultural life of the 21st century. What is the role of the Professor in a translation workshop as an intercultural mediator in the case of the translation of a literary work as a whole? How to confront the need for updating the translating strategies concerning the criteria of choice of literary texts to present in another culture in the middle of the economic crisis in Greece? Therefore, what is the intercultural dialogue that is followed while focusing on the translator's synchrony?

Key words: Intercultural Communication and Translation, Didactics of Translation, Literary Translation, University Translation Workshops

Langue, littérature et interculturalité : trois axes qui encadrent le défi de la traduction littéraire et collective, dans les ateliers de traduction universitaires au 21ème siècle. La didactique de la traduction ayant exploité les diverses voies de communication entre l'enseignant et ses étudiants, nous suivrons le chemin de l'adaptation nécessaire du processus

traductif en commun d'après les perturbations et la mutation de la vie sociopolitique et culturelle du 21^{ème} siècle¹. Quel est le rôle de l'enseignant dans un atelier de traduction en tant que médiateur interculturel dans le cas de la traduction d'une œuvre littéraire dans son ensemble ? Comment affronter la nécessité de réactualisation des stratégies traductives concernant les critères de choix de textes littéraires à présenter dans une autre culture, voire en plein milieu de la crise économique en Grèce ? Et par conséquent, quel est le dialogue interculturel tout en se focalisant sur la synchronie du traducteur ?

Langue-Littérature-Interculturalité et traduction

Avant de passer au cas de l'atelier de traduction littéraire et collective, tout en respectant la thématique générale du colloque, nous présenterons brièvement un panorama des principales théories qui traitent la question de la relation entre l'interculturalité et la traduction littéraire, y compris la relation avec la langue (la langue-source et la langue-cible). C'est d'ailleurs une problématique qui nous occupe afin de déterminer le cadre théorique de l'atelier.

Tout d'abord, suivant l'approche de Jean-René Ladmiral (1995 : 409) « le mot "traduction" peut prendre une multitude de sens différents. Au point qu'on en est souvent à se demander si on parle de la même chose et de quoi on parle », tout en donnant une définition de la traduction dans sa dimension la plus vaste : c'est « un cas particulier de convergence interlinguistique : au sens le plus large, elle désigne toute forme de médiation linguistique » (Ladmiral, 1994 : 11). De même, les recherches sur la théorie et la pratique de la traduction sont diverses et se caractérisent par une interdisciplinarité très riche². De 1965 à 1975, les études se concentrent principalement sur la notion d'équivalence entre les différents systèmes linguistiques, alors qu'à la fin des années 1970, on met l'accent sur les aspects historiques de la théorie de la traduction³. Émile

1. Pour une approche systémique de l'expérience de la traduction collective, voir Papadima (2010).

2. «[...] two trends in translation studies can be distinguished: one approach originates from linguistics and language studies and another from the literary and cultural studies tradition. The former moves towards constructing an empirical science [...], whereas the later adopts an aesthetics-based orientation and emphasizes cultural and politic values involved in the act of translation» (Sidiropoulou, 1999: 130).

3. George Steiner mentionne, entre autres, la dimension d'absurdité transparente de la traduction: «any genuine act of translation is, in one regard at least, a transparent absurdity, an endeavour to go backwards up the escalator of time and to re-enact

Benveniste détermine à la fin des années '60 la corrélation suivante à travers un prisme sémiologique:

Entre les deux systèmes linguistique et social, il n'y a pas de corrélation structurale. Le rapport ne peut être que sémiologique, à savoir un rapport d'interprétant à interprété, excluant tout rapport génétique. La langue contient la société, on ne peut pas décrire la société ni les représentations qui la gouvernent hors des réalisations linguistiques.

(Benveniste 2012 : 79).

Par extension, à la fin des années '70 et dans un cadre sémiotique⁴, Mikhail Bakhtine considère que « *le signe et la situation sociale où il s'insère sont indissolublement liés*. Le signe ne peut pas être séparé de la situation sociale sans voir s'altérer sa nature sémiotique » (Bakhtine – Volochinov, 1977 : 63)⁵. Par la suite, vers 1980, la traduction fut incluse dans l'enseignement d'une langue étrangère et son acquisition (voir Malmkjær, 1998). Pendant la systématisation issue de la Traductologie/Translation Studies (qui considère la traduction en tant qu'acte de communication), le développement parallèle du métier du traducteur place la didactique de l'art et de la technique de la traduction littéraire à l'épicentre du programme universitaire de premier cycle mais aussi postuniversitaire.

Par conséquent, le triptyque langue-littérature-culture et la traduction se trouvent à la croisée de plusieurs disciplines : la sociologie⁶, l'anthropologie culturelle, la philosophie, l'ethnologie et les arts, les sciences de la culture (Cultural Studies) etc. qui mettent l'accent sur la dialectique entre culture et traduction, notamment pendant les dernières décennies de notre siècle. La liaison entre culture et communication commence déjà avant : en 1959, l'anthropologue américain Edward T. Hall parle de la notion de culture en tant que communication dans son étude *The Silent Language* (et plus précisément au chapitre intitulé « Culture is Communication ») tout en initiant la fameuse « communication interculturelle » (intercultural communication)⁷ en tant que terme.

voluntarily what was a contingent motion of spirit» (George Steiner, 1975 : 71, voir aussi 414-470).

4. Pour l'approche sémiotique de la traduction voir: Umberto & Nergaard, 2001: 218-222.

5. Texte souligné par Bakhtine.

6. Voir les recherches de Levi-Strauss comme base principale du courant mais aussi de Pierre Bourdieu (1989 : 14-25), l'influence de la philosophie etc.

7. « Difficulties in intercultural communication are seldom seen for what they are » (Hall, 1959 : 15). Voir aussi les essais fondamentaux dans le tome de Snell-Hornby, Jettmarova & Kaindl (1995) et l'article de Snell-Hornby, (1990 : 79-86).

Pourtant, si les sociologues n'utilisent pas souvent le terme « interculturelité », ce domaine interdisciplinaire est vaste en recherches qui touchent le sujet par différents points de vue. N'oublions d'ailleurs pas qu'à travers le prisme de Tzvetan Todorov (1989), la littérature est un lieu de rencontre avec l'altérité et en ce sens la traduction est incontestablement une voie qui conduit vers "l'autre".

Dans ce cadre, pendant les années '80, un tournant culturel s'opère dans les recherches théoriques de la traduction (avec des approches postcoloniales), alors que dans les années '90, on s'intéresse à une typologie du traducteur, à son invisibilité, pour reprendre Venuti (1995)⁸ et à sa transparence. C'est aussi le moment où la traductologie acquiert un statut académique. Ajoutons également pendant la même période le rôle de la sociologie de la traduction, développée sur base des théories sociologiques, qui proposent une normalisation du travail du traducteur et du processus traductif sous ce prisme (Wolf – Fukari, 2007)⁹. La notion de culture est ainsi directement liée à la perception de la différence (Katan, 2018 : 37)¹⁰. Susan Bassnett consacre plusieurs études sur la thématique de la culture et de la traduction : l'édition d'une série d'essais du colloque *Translation, History and Culture* à Warwick (Bassnett & Lefevere 1990), son article « The Translation Turn in Cultural Studies » (1993 : 433-450), le chapitre « Language and culture » dans son livre *Translation Studies* (2002 : 23), ou *Constructing cultures : essays on literary translation* (Bassnett & Lefevere 1998). Sur ce point, elle remarque le lien direct, indissociable et interactif de la langue avec la culture, tout en comparant la langue au cœur dans un corps qui constitue la culture :

Language, then, is the heart within the body of culture, and it is the interaction between the two that results in the continuation of life-energy. In the same way that the surgeon, operating on the heart, cannot neglect the body that surrounds it, so the translator treats the text in isolation from the culture at his peril.

(Bassnett 2002: 23)

8. Venuti considère la traduction littéraire une activité faisant partie de la réalité sociale.

9. Aux années '80 la sociologie de la traduction se distingue des théories sociologiques classiques en proposant la théorie de l'acteur-réseau, considérant le monde non pas en termes de groupes sociaux, mais en réseau, en application dans la direction et l'action en entreprise.

10. «When we define culture and translation there is always one element in common: the perception of the difference».

De même, Juri Lotman et Boris Uspensky expliquent la liaison entre langue et culture dans le sens où la langue ne peut être considérée que dans le contexte d'une culture spécifique et vice versa (1978: 32¹¹). Sergey Tyulenev (2014 : chapitre 6) perçoit de son côté la traduction en tant que pont entre les groupes parlant des langues différentes et tente ainsi de créer, de maintenir ou même de rétablir des relations équivalentes entre elles (voir aussi Angelelli (2012) alors que Jean-Louis Cordonnier insiste sur l'importance de la connaissance de la culture de la langue-source tout en donnant l'exemple d'un paramètre pratique du processus traductif : la notion de l'intraduisible. Après une étude analytique sur les théories de Bakhtine et de Cortés à ce sujet, Cordonnier se range du côté des chercheurs qui contestent l'intraduisibilité sous l'optique du facteur "culture", puisque qu'il (se) conduit à la conclusion que « le degré de méconnaissance de la culture étrangère est directement proportionnelle au degré de résistance de la traduction [...]. Plus ces interactions s'intensifient, plus les résistances reculeront » (Cordonnier, 1995 : 56). Par conséquent, la pratique traduisante dépend de l'approfondissement du traducteur de la culture de la langue de départ mais aussi de la langue d'arrivée.

Par ailleurs, d'après les études traductologiques fondamentales depuis 2000, les traducteurs sont considérés essentiellement en tant que médiateurs, chargés du processus d'un contact interculturel (Katan, 1999 : 7-12, chapitre 1, « The Cultural Mediator »)¹². Cela met bien évidemment aussi en place prépondérante le développement d'un acquis culturel chez l'étudiant comme source d'enrichissement éducatif personnel indispensable. Simos Grammenidis (2009 : 77¹³), fondé sur les théories de Jean-René Ladmiral (1994), se réfère à trois moyens d'engagement/participation de la culture à la traduction : a) l'éducation du traducteur et l'enrichissement de sa personnalité et de ses connaissances b) l'expression de la norme linguistique-culturelle prédominante et c) la connaissance culturelle liée au texte-source. À partir de cette dernière remarque nous passons à notre exemple : la traduction collective d'une œuvre littéraire dans la classe universitaire du 21^e siècle.

11. « No language can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have at its center, the structure of natural language ».

12. À ce sujet, voir aussi, entre autres : Baker, 2006 ; Wolf, 2014 : 180-192.

13. « [...] στο πλαίσιο του μεταφραστικού ενεργήματος, η πολιτισμική διάσταση παρεμβαίνει με τρεις τρόπους: ως παιδεία και καλλιέργεια του μεταφραστή, ως έκφραση της κυρίαρχης γλωσσο-πολιτισμικής νόρμας και τέλος ως πολιτισμική γνώση, η οποία αφορά το κείμενο πηγή και αποτελεί μέρος της περι-γλωσσικής ικανότητας του μεταφραστή».

L'exemple de l'atelier

En se focalisant sur la Grèce, les études postuniversitaires dans le domaine de la traduction français-grec commencent vers les années '90. Aujourd'hui on a le programme pluridisciplinaire « Traduction-Traductologie » (depuis 1998/1999) sous la collaboration des départements de langue et littérature anglaise, française et allemande (Faculté de Philosophie de l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes), le programme « Traductologie – Traduction littéraire et des sciences humaines » du Département de langue et littérature françaises de l'Université Aristote de Salonique, le programme « La Science de la traduction » de l'Université Ionienne/Département de Traduction et d'Interprétation, fondé dans les années '80 (Γραμμενίδης 2012 : 21-30). Il s'agit de programmes de maîtrise de deux ans, proposant des cours théoriques (théorie de la traduction, méthodologie de la recherche en traductologie, méthodologie de la traduction, applications de traduction assistée par ordinateur) et pratiques, qui permettent de réaliser par la suite une thèse de doctorat sur la même discipline ¹⁴.

De même, l'enseignement du premier cycle comprend un curriculum centré à la traduction et la traductologie. Nous nous servons ici de l'exemple de « l'atelier de traduction littéraire », inscrit au programme universitaire du premier cycle du Département de langue et de littérature françaises de l'Université d'Athènes. Il s'agit d'un atelier à choix libre qui s'adresse aux étudiants/tes de la troisième et de la quatrième année (en Grèce la formation du premier cycle dure quatre ans) et dont nous avons eu la chance de faire l'expérience en tant qu'enseignante, depuis le premier semestre 2018 ¹⁵. Cet atelier a une double orientation ¹⁶:

14. De plus, il y a d'autres programmes universitaires centrés sur la traduction littéraire comme le séminaire universitaire intitulé « Traduction théâtrale, théorie et praxis », dirigé par Mme la Professeure Anna Tabaki au Département d'études théâtrales de l'Université d'Athènes, 2016-2017. Au secteur privé il y a d'autres ateliers de traductions comme le Centre de Traduction Littéraire (C.T.L.) de l'Institut Français ou Le Centre Européen de Traduction Littéraire – Littérature et Sciences Humaines (E.KE.ME.L.), fermé au début de la crise économique en Grèce.

15. Pour l'état de l'art dans la formation des traducteurs voir aussi : Margherita (2005: 3-33).

16. Le cours, ainsi que sa structure bipolaire, fut initié au département par le Professeur de traduction littéraire Mme Maria Papadima, ex-président du Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université d'Athènes (Prix national de traduction littéraire 2008).

a) l'objectif pratique, c'est-à-dire la traduction, en classe, du français au grec, d'une œuvre littéraire dans sa totalité (version pour les jeunes étudiants/tes grecs), afin de donner une image globale du processus traductif en tant que travail professionnel ;

b) l'objectif théorique de retentissement pratique, qui vise à une approche du métier de traducteur de la littérature française : on y présente toutes les phases de la traduction, les conditions de travail, le processus de publication, les outils et les règles de la profession ¹⁷.

Par conséquent, à l'épicentre se trouve la nécessité de la formation d'une base théorique chez l'étudiant (voire les règles de base de la traductologie et les différents outils de traduction) et en même temps la nécessité d'un premier contact avec la réalité professionnelle de la culture d'accueil dans la synchronie des étudiants ¹⁸.

La pratique de la traduction

Tout en visant plutôt la dimension interculturelle de la traduction et moins la présentation d'un compte rendu consacré en détail à la didactique de la traduction et la méthodologie suivie dans l'atelier, nous ajoutons pourtant quelques détails de la stratégie suivie, afin d'éclaircir certains paramètres interculturels.

Le modèle de Claude Tatilon sur base de la pédagogie de la traduction présente trois larges niveaux principaux : la décodification du texte-source, la production du texte-cible et le contrôle final du dernier, puisque, de son point de vue, « traduire, c'est reformuler un texte dans une autre langue, en prenant soin de conserver le contenu » (Tatilon, 1986 : 7). De surcroît, si Wolfram Wilss (1988) souligne les facteurs cognitifs de la traduction ainsi que la notion de l'intuition du traducteur, il est en même temps apparent que le processus systémique traductif s'adapte à la synchronie de l'enseignant et des étudiants en classe, fondé sur les objectifs de l'atelier. De cette façon, la didactique de la traduction incite au travail préalable de l'aspect socioculturel qui entoure l'original, des caractéristiques pragmatiques et stylistiques du texte-source (à la recherche d'une équivalence idéale) : de la connaissance approfondie de l'époque contemporaine de l'écrivain, du courant esthétique auquel son œuvre appartient, ainsi que de ses particularités stylistiques.

17. Concernant l'orientation professionnelle des ateliers de traduction voir aussi : Peverati, 2009: 173-189.

18. En ce qui concerne les compétences du traducteur professionnel, voir Mackenzie, 2004: 31-38. Pour une typologie de l'activité traduisante voir aussi Gouadec (2002).

À cette fin, nous avons choisi de traduire une nouvelle de Guy de Maupassant. L'évaluation des étudiants a compris la traduction d'une deuxième nouvelle du même auteur, divisée en extraits de 3 à 4 pages par personne à traduire. Leur traduction en grec, suivie d'un commentaire sur les difficultés du texte, leur stratégie et leur choix traductifs, étaient présentés devant le groupe et leurs copies, par la suite, corrigées et évaluées par l'enseignante.

Afin de structurer une stratégie au service de la médiation interculturelle de l'enseignant, nous avons construit notre méthodologie précitée face aux défis pratiques suivants :

- le défi du temps de 13 rencontres et de la répartition de la nouvelle de Maupassant afin de conclure sa traduction à temps ;
- le défi de la coordination d'un groupe assez hétérogène, constitué d'étudiants de la troisième et de la quatrième année universitaires. Leur hétérogénéité consistait surtout dans leur expérience traductive et les différents cours de traductologie déjà choisis et suivis dans le curriculum universitaire ;
- le défi d'un nombre considérable pour un atelier de traduction : 17 étudiants qui ont choisi l'atelier quand l'idéal serait un maximum de 10 participants afin d'assurer un bon fonctionnement de cette collaboration traductive.

La solution fut donnée par les étudiants mêmes : puisque le cours était disponible à choix libre et non pas obligatoire, cela formait déjà un fondement solide pour des personnes qui s'intéressaient dès le départ à la traduction professionnelle et alors un grand nombre entre elles avait déjà un pré-acquis linguistique et culturel de haut niveau. Sur cette base qualitative, nous avons inséré dans le curriculum du cours la critique de la traduction,¹⁹ puisqu'elle occupe une place fructueuse dans la théorie et la pratique de la traduction. Nous nous sommes ainsi focalisés sur les retraductions en grec d'autres nouvelles de Maupassant à travers l'étude comparative d'extraits divisés en « zones textuelles » (Berman 1995 : 66),

19. « Translation criticism is an essential link between translation theory and its practice; it is also an enjoyable and instructive exercise, particularly if you are criticizing someone else's translation or, even better, two or more translations of the same text. » (Newmark 1988: 184).

alors que la recherche des éléments culturels dans le texte était réalisée sous le terme de « micro-structures » et de « macro-structures »²⁰:

- recherche des enjeux pour le traducteur au niveau lexical (repérer et définir les signes, les toponymes, patronymes, calques, p.ex. vocabulaire : noms propres, noms de villes, vocabulaire thématique, vocabulaire du voyage, culinaire etc.) ;
- les enjeux au niveau de zones textuelles (p.ex. des difficultés au niveau grammatical, syntaxique, stylistique, pragmatique, culturel, comme expressions figées, proverbes etc.).

De l'aspect socio-culturel du métier au dialogue interculturel

Puisque l'atelier précis a inclus parmi ses objectifs l'initiation à la profession du traducteur, il était également important de souligner auprès des futurs traducteurs non seulement la nécessité de l'approfondissement du contexte socio-culturel de l'original de Maupassant mais aussi de la situation socio-culturelle de la langue d'arrivée, voire le grec. Le point de départ fut la réalité vécue en Grèce par ladite génération d'étudiants, les huit dernières années, c'est-à-dire la crise économique. En ce cas, comment la synchronie de la culture de la langue-cible se lie-t-elle à la pratique traduisante ?

La réponse se dirige de nouveau vers les deux objectifs précités. La crise économique grecque, répandue dans tout le secteur de la production culturelle ou autre, définit en grande partie l'exigence de réorganisation intérieure des maisons d'édition afin de survivre financièrement. Conséquence inévitable, la modification des critères de choix de titres à traduire sous la logique du bestseller. D'un autre côté, cela a apporté en même temps un retour aux auteurs classiques, décision qui a eu un double motif : attirer le lecteur par l'intermédiaire des auteurs déjà renommés et, surtout, éviter les frais des droits d'édition²¹. Plus précisément, en ce qui concerne le genre, les statistiques démontrent la promotion du roman et ensuite de l'essai traduits (qui restent au pic des ventes) au détriment de la publication par exemple de pièces de théâtre (qui de toute façon n'attirent pas facilement les lecteurs)²². Pourtant les critères de sélection de titres à

20. « Approaches of the micro-structural group are based to a great extent on the groundbreaking elaborations of the *Stylistique comparée* by Vinay/Darbelnet (1958) and regard cultural items as isolated occurrences in the text, usually at word-level» (Floros, 2007).

21. D'après la base numérique de *biblionet* (www.biblionet.gr) sur la production éditoriale en Grèce.

22. En ce qui concerne l'activité traductive à la maison d'édition, voir Δημητρούλια, 2012: 38-49.

traduire dans le sens d'une dialectique purement interculturelle se lie à des paramètres encore plus compliqués. Laurence Venuti souligne l'aspect ethnocentrique de la traduction puisque les textes à traduire sont choisis afin de satisfaire les goûts des lecteurs de la langue-cible qui souvent diffèrent des goûts du lecteur appartenant à la culture de leurs auteurs²³. D'autant plus que, dans le cas grec, l'adaptation nécessaire, d'après la vie sociopolitique et culturelle dans un espace-temps précis influence directement le métier du traducteur : le nombre de titres parus par an baisse, ainsi que le tirage, la rémunération du traducteur devient alors non rentable. De plus, le rôle du traducteur médiateur/initiateur de nouveaux titres dans les maisons d'éditions disparaît et sa tâche se restreint aux traductions sous commande. En bref, cette avalanche de causes et effets ne font que multiplier les problèmes financiers existants dans toute la chaîne du livre, ce qui rend quasiment impossible l'entrée d'un jeune traducteur dans le milieu des traducteurs de littérature en tant que professionnel et dont la traduction constituerait sa seule source de revenu.

Bien sûr, notre but ne fut point de décourager les étudiants mais de leur donner l'image la plus complète possible de l'aspect socio-culturel actuel qui concerne le métier. Kristen Malmkjær remarque dans l'introduction du livre collectif intitulé *Translation in Undergraduate Degree Programmes*, que les étudiants doivent être raisonnablement convaincus que les cours de traduction « les prépareront à une carrière dans l'industrie de la traduction ou dans des domaines connexes impliquant la communication interculturelle et l'édition de texte »²⁴. Ainsi, dans le cadre de l'atelier, le dialogue entre la culture française et la culture grecque (mettant à l'épicentre de la médiation l'équipe de traduction, c'est à dire les étudiants et le professeur/coordonateur) était basé sur une planification de la partie théorique des rencontres centrée sur la présentation de l'ici et maintenant de la profession du traducteur en Grèce, dans une période qui se veut graduellement de plus en plus prometteuse de faire bientôt sortir le pays de la crise. Nous avons ainsi présenté :

23 «Translating can never simply be communication between equals because it is fundamentally ethnocentric. Most literary projects are initiated in the domestic culture, where the foreign text is selected to satisfy different tastes from those that motivated its composition and reception in its native culture» (Venuti, 1998: 11).

24. «For such programs to have face validity for students, the students need to feel reasonably confident that the programs will equip them for a career either in the translation industry itself or in related fields, involving cross cultural communication and text editing » (Malmkjær, op. cit.: 2).

- les étapes du processus de publication : le traducteur littéraire et sa place dans la chaîne artistique et éditoriale ; la relation avec l'écrivain, l'éditeur, le lecteur et le metteur en scène (s'il s'agit d'un texte théâtral ou s'il s'agit d'un texte littéraire à adapter pour le théâtre) ;
- les conditions de travail : gestion du temps de travail, délais, lieu (travail à domicile), contrats ;
- les acquis : utilisation des outils technologiques et numériques ;
- le rôle de la formation préalable et l'acquis théorique/-traductologique du traducteur professionnel ;
- les réseaux professionnels et les associations des traducteurs ;
- les maisons d'édition principales qui soutiennent la traduction littéraire francophone, les séries littéraires existantes (poésie et théâtre) ;
- le jeune traducteur en temps de crise économique ;
- un panorama de la littérature traduite en français durant les huit dernières années, en pleine crise économique ;
- les critères de sélection des textes littéraires à proposer et/ou aux maisons d'édition, droits d'auteur, agents littéraires.

En guise de conclusion, la langue, la littérature et l'interculturalité développent une dialectique qui dynamise tout un univers interdisciplinaire de recherche autour de la question de la traduction interlinguistique sous plusieurs angles. Le dialogue interculturel visé par l'Atelier de traduction littéraire précis a mis l'accent sur l'étude de la culture de la langue-source (avec l'étude des éléments biographiques de l'auteur, des éléments linguistiques, sémantiques et pragmatiques de l'original, du courant esthétique, du contexte socio-culturel et politique et de la liaison avec les autres arts). Il fut pourtant indispensable de prendre en considération la réalité socio-politique de l'époque du traducteur qui a inévitablement transformé les critères de l'échange culturel au domaine professionnel de la promotion de la traduction. Le rôle de l'enseignant en tant que médiateur culturel dans le cas de l'atelier de traduction est polyvalent : il est surtout le coordinateur des tentatives d'identification des signes culturels dans le texte-source et responsable de souligner, de diriger et si nécessaire d'atténuer les différences culturelles lors du passage d'une culture à l'autre à travers la traduction. La traductologie, de son côté, se trouve à présent en plein épanouissement, ce qui se prouve grâce aux multiples thèses de doctorat et aux programmes postdoctoraux qui apparaissent chaque année

aux quatre coins du monde, renforçant l'étude de la communication entre les cultures à travers l'art littéraire.

RÉFÉRENCES

- Angelelli 2012:** Angelelli, C. *The Sociological Turn in Translational and Interpreting Studies*. Amsterdam: Translational and Interpreting Studies, John Benjamins Publishing Company, 7 : 2, 2012.
- Baker 2006 :** Baker, M. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. London – New York : Routledge, 2006.
- Bakhtine & Volochinov 1977 [1929]:** Bakhtine, M. & Volochinov, V. *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Éditions de Minuit, 1977 [1929].
- Bassnett 2002 :** Bassnett, S. *Translation Studies*. London and New York : Routledge, (1ère édition 1980. Methuen & Co. Ltd), 2002.
- Bassnett 1993:** Bassnett, S. « The Translation Turn in Cultural Studies », in Petrilli S. (Ed.). *Translation Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1993, 433-450, 1993.
- Bassnett & Lefevere 1990:** Bassnett, S. & Lefevere, A. (Eds). *Translation, History and Culture*. London – New York: Pinter Publishers, 1990.
- Bassnett & Lefevere 1998:** Bassnett, S. & Lefevere A. (Eds). *Constructing cultures: essays on literary translation*. Multilingual Matters, 1998.
- Benveniste 2012:** Benveniste, É. (2012). *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, Édition établie par Jean-Claude Coquet – Irène Fenoglio. Paris : EHEES, Gallimard/ Le Seuil, 2012.
- Berman 1995:** Berman, A. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 1995.
- Bourdieu 1989:** Bourdieu, P. «Social Space and Symbolic Power». *Sociological theory*, American Sociological Association, 7 : 1, 1989, 14-25.
- Cordonnier 1995:** Cordonnier J.-L. *Traduction et Culture*. coll. Langues et apprentissage des langues, Didier, 1995.
- Eco & Nergaard 2001:** Eco, U. & Nergaard, S. « Semiotic approaches », in Baker M. (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York : Routledge, 2001, 218-222.
- Floros 2007:** Floros, G. « Cultural Constellations and Translation », in *Marie Curie Euroconferences MuTra 2007, LSP Translation Scenarios, Conference Proceedings*. Vienna, 30 avril – 4 mai (consulté le 1/1/2019):

- https://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_proceedings.html).
- Hall 1959:** Hall, E. T. *The Silent Language*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1959.
- Katan 2018 :** Katan, D. «Defining culture, defining translation», in Harding, S.-A. & Carbonell Cortés O. (Eds). *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. London and New York : Routledge, 2018, 17-46.
- Katan 1999:** Katan, D. *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Saint Jerome Publishing, 1999.
- Katan 2009:** Katan, D. « Translation as Intercultural Communication », in Munday J. (Ed.). *The Routledge Companion to Translation Studies*. London : Routledge, 2009, 74-92.
- Mackenzie, 2004:** Mackenzie, R. « Competences required by the translator's roles as a professional », in : *Translation in Undergraduate Degree Programmes*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2004, 31-38.
- Todorov, 1989:** Todorov, T. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris : Seuil, 1989.
- Ladmiral 1994 :** Ladmiral, J.-R. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard, 1994.
- Ladmiral 1995:** Ladmiral, J.-R. « Traduire, c'est-à-dire... phénoménologies d'un concept pluriel », *Meta*, 40 : 3, 1995, 409-420.
- Lotman & Uspensky 1978 :** Lotman, J. & Uspensky, B. «On the Semiotic Mechanism of Culture», in : *New Literary History*. University of Virginia, 9 : 2, 1978.
- Malmkjær 2004:** Malmkjær, K. «Translation as an academic discipline», in: *Translation in Undergraduate Degree Programmes*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2004, 1-8.
- Newmark 1988:** Newmark, P. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice-Hall International English Language Teaching, 1988.
- Peveati 2009:** Peveati, C. *Professionally oriented translation teaching in a modern-language faculty. An exploratory case-study*, in : Pym A. & Perekrestenko A. (Eds). *Translation Research. Projects 2*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009, 173-189.
- Snell Hornby 1990:** Snell Hornby, M. « Linguistic transcoding or cultural transfer: A critique of translation theory in Germany ». // Bassnett S. and Lefevere A. (Eds). *Translation, History and Culture*. London: Printer Publishers, 1990, 79-86.

- Snell Hornby, Jettmarova & Kaindl 1995:** Snell Hornby, M., Jettmarova Z. & Kaindl, K. (Eds). *Translation as intercultural communication*. Selected papers from the EST Congress, vol. 20, Prague, 1995.
- Sidiropoulou 1999:** Sidiropoulou, M. *Parameters in Translation*. Athènes : Paroussia, 1999.
- Steiner 1975 :** Steiner, G. *After Babel*. London – Oxford – New York : Oxford University, Press, 1975.
- Tatilon 1986 :** Tatilon, C. *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*. Toronto : Éditions du GREF, 1986.
- Tyulenev 2014:** Tyulenev, S. *Translation and Society: An Introduction*. New York : Routledge, 2014.
- Ulrych 2005:** Ulrych, M. « Training translators. Programmes, curricula, practices », in : Tennent, M. *Training for the New Millennium. Pedagogies for translation and interpreting*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2005, 3-33.
- Venuti 1995:** Venuti, L. *The Translator's Invisibility*. London – New York : Routledge, 1995.
- Venuti 1998:** Venuti, L. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London – New York : Routledge, 1998.
- Wolf 2014 :** Wolf, M. «Culture as Translation – And Beyond. Ethnographic Models of Representation in Translation Studies. // Hermans Th. (Ed.). *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies*. Abingdon: Historical and Ideological Issues, vol. 2, Routledge, 2014, 180-192.
- Wolf & Fukari 2007:** Wolf, M. & Fukari, A. (Eds). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.
- Γραμμενίδης 2009:** Γραμμενίδης, Σ. *Μεταφράζοντας τον Κόσμο του Άλλου: Θεωρητικοί Προβληματισμοί*. Athènes: Δίαυλος, 2009.
- Γραμμενίδης 2012:** Γραμμενίδης, Σ. « Το ακαδημαϊκό μεταφραστικό τοπίο στην Ελλάδα ». Actes du colloque *Το επάγγελμα του μεταφραστή*, Γραφείο του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου, 17 octobre 2012, 21-30(Consulté le 1/1/2019: http://www.translation.uoa.gr/fileadmin/-translation.uoa.gr/uploads/anakoinisis/2012-10-17_imeridametafrasis.pdf)
- Δημητρούλια 2012:** Δημητρούλια, Τ. « Η μεταφραστική διαδικασία στον εκδοτικό οίκο ». Actes du colloque *Το επάγγελμα του μεταφραστή*, Γραφείο του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου, 17 octobre 2012, 38-49 (Consulté le 1/10/2018: http://www.frl.auth.gr/thetranslator/-presentations/dimitroulia_ed.pdf).

Παπαδήμα 2010: Παπαδήμα, Μ. « Ομαδική μετάφραση, ομαδική έκδοση: από τη θεωρία στην πράξη », in : Actes du colloque *Οι μεταφραστικές σπουδές σήμερα*, Διαπανεπιστημιακό διατμηματικό πρόγραμμα μεταπτυχιακών σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών. Athènes, 2010 (Consulté le 1/10/2018: http://metafraseis.enl.uoa.gr/fileadmin/-metafraseis.enl.uoa.gr/uploads/Oi_MS_Simera_olo.pdf)

***ПРОБЛЕМИ НА ПРЕВОДА
И НА ПРЕВОДНАТА РЕЦЕПЦИЯ***



**РУССКАЯ ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ БАЛЛАДЫ
Р. БЕРНСА «ДЖОН ЯЧМЕННОЕ ЗЕРНО»**

Айгуль Есентемирова
Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилёва
Астана, Казахстан

**RUSSIAN TRANSLATION RECEPTION OF R. BURNS'S BALLAD
JOHN BARLEYCORN**

Ajgul' Yesentemirova
L. N. Gumilyov Eurasian National University
Astana, Kazakhstan

The paper considers the Russian translations of Robert Burns's ballad John Barleycorn by, respectively, E. Bagritskiy and S. Marshak in the aspect of discourse approach. The study of literary translation from the rhetorical point of view made it possible to develop a model of the discourse analysis by implementing reference, creative and reception competences. The results of the comparative analysis urge us to face the need to pose the problem of creative competence of Russian translators as a source of poetics of secondary expressiveness. S. Marshak created a merry feast song in translation using the techniques of Russian folk poetics, focusing on the intersection of romantic tradition (legend) and dance song. Reception competence strengthens the poetics of secondary expressiveness of Bagritskiy's translation.

Key words: ballad, translations, discourse, referential, creative, receptive competences E. Bagritskiy, S. Marshak

История русских переводов поэзии Роберта Бернса восходит к первой половине XIX в.

К переводу произведений шотландского поэта обратились как признанные русские писатели – В. А. Жуковский, И. И. Козлов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. А. Полевой, так и малоизвестные литераторы – П. А. Драгоманов, М. А. Демидов. Исследователи отмечают, что в течение первой половины XIX в. произведения Бернса в переводе на русском языке имели характер прозаических подстроч-

ников, переложений, отличавшихся «нарочитой русификацией», тяготеи к вольным романтическим трактовкам.

Анализ аутентичности переводов Р. Бернса предполагает выявление форм подражания шотландского поэта классической балладе. Одним из ученых, рассматривающих эту проблему, является Д. Н. Жаткин. Он называет такую отличительную черту шотландской баллады, как «сосредоточенность на каком-то одном событии, как правило, трагическом и кровавом» (Жаткин 2015: 104 – 118). Ученый охарактеризовал типологию сюжета классической баллады и сюжета баллады Бернса, проявившуюся в аллюзии на причины трагического события, в поэтике таинственности.

Увлечение старинным фольклором, в частности, книгой Роберта Фергюссона, писавшего стихи на шотландском диалекте, оказали влияние на стиль Бернса. Собираение старинных песен, баллад, участие в создании многотомного «Музыкального музея», восстановление устных вариантов текстов, не подвергшихся сильным искажениям, сочинение новых слов на старинные мелодии характеризуют роль поэта в возрождении шотландского фольклора. Исследователь установил связь между собирательской деятельностью Бернса и формами переработки им старинных песен, которые заключались в использовании сюжета, мелодики, ритма, размера старинных стихов. Новизна состояла в социальной остроте поднимаемых вопросов и придании содержанию реальных примет истории.

В настоящей работе предпринят опыт изучения переводов баллады Р. Бернса «Джон Ячменное Зерно» (1782 г., цит. по: Бернс 1982), выполненные Э. Багрицким (1923 г., цит. по: Багрицкий 1964) и С. Маршаком (1943 г., цит. по: Маршак 1957) с точки зрения дискурсного подхода с учетом процесса переводческой рецепции. Мы поставили перед собой задачу установить связь между способами выстраивания Другого и идентичностью в аспекте трех компетенций художественного текста – референтной, креативной, рецептивной. Такой подход делает возможным выявление признаков художественного перевода как эффективной риторической коммуникации и изучение механизма иллокутивного воздействия на адресата перевода.

Идея бессмертия в балладе Бернса реализуется в мифологической поэтике, в которой возраст человека воплощается в метафоре времени года и природные циклы символизируют бессмертие Джона. Весна как символ зарождения жизни и возрождения героя, лето как пора зрелости, осень как залог будущей жизни, зима как время бессилия природы транспонируются на жанровую идею баллады.

Р. Бернс: <i>III</i> <i>But the cheerful Spring</i> <i>came kindly on,</i>	Э. Багрицкий: <i>III</i> <i>Весенний дождь стучит</i> <i>в окно</i>	С. Маршак: <i>III</i> <i>Травой покрылся</i> <i>горный склон,</i>
<i>IV</i> <i>The sultry suns</i> <i>of Summer came</i>	<i>IV</i> <i>Весенним солнцем обожжен</i>	<i>IV</i> <i>С пригорка</i> <i>в летний зной</i>
<i>V</i> <i>The sober Autumn</i> <i>enter'd mild,</i>	<i>V</i> <i>Но душной осени дано</i>	<i>V</i> <i>Но осень трезвая</i> <i>идет.</i>
<i>VI</i> <i>His colour sicken'd more</i> <i>and more,</i>	<i>VI</i> <i>Он ржавчиной покрыт сухой,</i>	<i>VI</i> <i>Настало время</i> <i>помирать</i>

О национальных истоках фольклорной поэтики баллады Р. Бернса, сблизивших ее с классической балладой, писал Роберт Влач. Он подчеркивает: Баллада «Джон Ячменное Зерно» является шедевром Бернса, основана на фольклорных концепциях, переплетенные темой бессмертия жизни и работы, и революционным пафосом непобедимости национального духа (Влач 1964: 152).

Во второй части баллады идея бессмертия трансформируется в мысль о наслаждении земными радостями. Важным жанровым признаком баллады Бернса является психологический параллелизм: если первая часть является аллегорией на пытки Джона королями, то вторая часть – аллегория на «пытки» ячменя в процессе изготовления пива. При этом нужно отметить, что в подлиннике не упоминается само название алкогольного напитка. А. Смирнов, как и большинство других исследователей, считает, что все-таки речь идет о пиве, изготавливаемом из ячменя (Смирнов 1998). Но существует и другая точка зрения, согласно которой речь идет о виски – традиционном напитке в Шотландии (Поллок, Вишняк 2001: 90).

В обоих русских переводах воссоздается образ пива, которое „брызжет силой дрожжевой“ и „пену на пол льет“ (у Багрицкого) либо „бурлит“ и „вскипает в кружках“ (у Маршака).

Э. Багрицкий: <i>XIII</i> <i>Он брызжет силой дрожжевой,</i> <i>Клокочет и поет,</i> <i>Он ходит в чашке круговой,</i> <i>Он пену на пол льет...</i>	С. Маршак: <i>XI</i> <i>Бушует кровь его в котле,</i> <i>Под обручем бурлит,</i> <i>Вскипает в кружках на столе</i> <i>И души веселит.</i>
---	---

Картина кипучего пива созвучна с гедонистической, вакхической интонацией прославления земных удовольствий и радостей жизни. Так, композиция становится основой лиро-эпического содержания баллады: соединение 2-х планов: с одной стороны – жизнь и смерть как вечная борьба добра со злом, с другой стороны – прославление жизни, продолжения рода как смысла человеческого существования. Если лирическое начало создается эпикурейскими мотивами, то эпическое содержит аллюзию на историческое противостояние Англии и Шотландии.

Синтез реального и фантастического как жанровый признак баллады мотивирует включение пейзажа и аллегорической битвы Джона Ячменное Зерно с врагами. Жизнеутверждающее начало баллады структурируется повтором в начале 4 последовательных строк:

XIII

*John Barleycorn was a hero bold,
Of noble enterprise.
For if you do but taste his blood,
'Twill make your courage rise.*

XIV

*'Twill make a man for get his woe;
'Twill heighten all his joy:
'Twill make the widow's heart to sing,
Tho' the tear were in her eye.*

В заключительной строфе жизнеутверждающая тональность переходит в пафосное (вдохновляющее) пожелание процветания народа Шотландии.

XV

*Then let us toast John Barley corn,
Each man a glass in hand;
And may his great posterity
Ne'er fail in old Scotland!*
(Бернс 1982: 40)

Композиционная симметрия противопоставления Англии и Шотландии, королей и народа художественно интерпретирована Бернсом в ритмических традициях веселой плясовой песни. Целостность композиции организована ритмом, обусловленным природой веселящего напитка, и номинацией – прозрачной аллюзией на имя Джона Ячменного Зерна.

Сопоставительный анализ русских переводов баллады показывает обусловленность референтной компетенции перевода жанровыми признаками классической и литературной баллады. Так, и Э. Багрицкий, и С. Маршак, соблюдают соотношение эпического и лирического, характерного и для классической, и литературной баллады. Отсюда фабула пыток Джона и его бессмертия, аллегорично представленная в параллельных картинах жизни и бессмертия – литературного героя и персонифицированного им ячменного зерна. То, что и жизнь героя, и зерно становятся источниками силы и бессмертия для народа и вселяют, помимо надежды и уверенности, веселье и упоение, эйфорию и наслаждение, определяют референтную компетенцию оригинала и рассматриваемых переводов.

Как нетрудно заметить, в оригинале произведения 15 строф, но у С. Маршака X строфа отсутствует. Исследователь Де-ю пишет, что первоначальная десятая строфа в русской версии опущена и причина этого заключается, по-видимому, в сходстве образов и языка этой и восьмой строфы. Маршак, возможно, счел эту строфу лишней (Де-ю 1987: 13). А. Смирнов также отмечает, что «X строфа подлинника не продвигает метафорическую цепочку соответствий между мытарствами Джона и этапами производства пива. Может быть, поэтому ни Багрицкий, ни Маршак переводить X строфу не стали, а обратились непосредственно к XI строфе оригинала, которая у них стала, таким образом, X-й» (Смирнов 1998).

Креативная компетенция Маршака-переводчика, структурирующая поэтику вторичной выразительности, реализуется по линии жанра веселой застольной песни с использованием приемов русской фольклорной поэтики, сфокусированной на перекрестке романтического предания (легенды) и плясовой песни. Фабула баллады Бернса интерпретирована Маршаком в приемах бытовой сюжетной картинки, лишенной черт исторической аллюзии оригинала. Для читателя 30-х годов внимание к социальной конкретике обладает значением эстетически возвышенного, романтического стиля. Поэтому Маршак отказывается от сакрализации в духе фантастического.

Близость перевода Маршака к оригиналу заключается в воссоздании поэтики застольной песни. Вместе с тем четырехстопный ямб, образы веселья – вдовы, преодолевающей горе (*За кружкой сердце у вдовы / От радости поет*), мельника, перемалывающего ячмень в муку (*А сердце мельник меж камней / Безжалостно растер*), пивной кружки (*Вскипает в кружках на столе / И души веселит*), мотивов наслаждения жизнью (*Недаром был покойный Джон / При жизни мо-*

лодец, – *Отвагу подымает он / Со дна людских сердец*) (Маршак 1957: 186) – создают философию гедонизма простолюдина, крестьянина в традициях русской обрядовой ритуальной культуры.

В выражении идеи бессмертия Джона для Маршака-переводчика значимо сочетание гедонистических мотивов с иронией и гиперболой.

Отсюда персонификация лирического героя как буйного, упрямого старика. Старость как символ устойчивости, несогбенного умудренного жизнью человека – такая аллегория, которую можно назвать принципом обратного порядка. Ведь традиционно аллегоризм басни сопряжен с персонификацией черт характера человека в образах животных, птиц, насекомых, растений и т.д., другими словами, органического мира.

Рецептивная компетенция структурируется переводчиком делегируемыми ему приемами постижения Другого. Важно учитывать социокультурный контекст создания баллады. Маршак не был прямым апологетом идеологии и нормативной поэтики социалистического реализма; источники создания шотландской баллады он находит в смеговой зрелищной карнавальной культуре. Старость как пора мудрости (старый Джон), вдова как архетип матери, мельник, чей труд связан с основами жизни человека, пивная кружка и бочонок, где «клокочет Джон», – символы веселья, чередующегося с борьбой и горем, времена года как циклический закон круговорота жизни – становятся в балладе Маршака узнаваемыми для чужой культуры образами.

У обоих поэтов – достаточное соответствие оригиналу. Вместе с тем у каждого из них свой уникальный взгляд на переводимый поэтический текст и, соответственно, индивидуальная переводческая стратегия. Это особенно ярко проявляется в использовании языковых ресурсов и речевых конструкций для создания перевода.

Так, производит впечатление, что С. Маршак употребляет деепричастные обороты, тогда как у Э. Багрицкого в этой же балладе нет ни единого деепричастного оборота, что придает ей разговорную динамику.

Как известно, согласно теории речевых актов, смысл высказывания распадается в речевой модели на три составляющих: 1) что говорится (локуция); 2) какой поведенческий смысл выражается (иллокуция); 3) каков эффект речи (перлокуция) (Балмер, Беренстул 1981: 86 – 88). Рассматривая механизмы иллокутивного воздействия на адресата в анализируемых переводах, мы видим, что в версии Э. Багрицкого (который, по свидетельству А. Смирнова, ориентировался на

ранее сделанный перевод М. Михайлова, используется прием трансформации коммуникативного типа предложений: ряд повествовательных предложений, которые в оригинале передают косвенную речь, в переводе превращаются в реплики прямой речи.

Э. Багрицкий:

I

– Ты должен сгинуть, юный Джон
Ячменное Зерно!

II

Погибни, Джон, – в дыму, в пыли,
Твоя судьба темна!

VI

– Теперь мы справимся с тобой! –
Ликуют короли...

XI

Готовьте благородный сок!

С. Маршак:

I

Что навсегда погибнет Джон
Ячменное Зерно.

II

Велели выкопать сохой
Могилу короли,

VI

И тут-то недруги опять
Взялись за старика

XI

Бушует кровь его в котле,

В переводе Э. Багрицкого применяется и прием адресации речи посредством обращения к главному персонажу: *Ты должен сгинуть, Юный Джон; Погибни, Джон, – в дыму, в пыли*. Подобный подход реализует стратегию театрализации поэтического текста в целях повышения интенсивности иллокуции. Как видно из примеров, у С. Маршака отсутствует прямая речь, что является более близким соответствием повествовательной структуре оригинала баллады.

Перевод Э. Багрицкого в референтном поле текста удачно вписывается в категорию фабулярности баллады, поскольку реконструирует признаки классической шотландской баллады: диалог с Джоном; романтический стиль перевода (параллелизм сюжетного метафорического плана, антитеза, метонимия). Багрицкий имитирует сказочный зачин, у него детализирована система повторов – сюжетных, мотивных, композиционных (*Три короля из трех сторон / Решили заодно; Ты должен сгинуть, юный Джон / Ячменное Зерно!*) (Багрицкий 1964: 58). Фольклоризации стиля способствует сочетание книжной лексики с просторечной (*В апрельском гуле гроз; И по ветру мотает Джон / Усатой головой*). Риторические восклицания и преимущественно повелительная форма наклонения глаголов (*Погибни, Джон, – в дыму, в пыли, / Твоя судьба темна! / Готовьте благородный сок!*) (Багрицкий 1964: 58) создают динамику стиха.

Рецептивная компетенция усиливает поэтику вторичной выразительности перевода Багрицкого апелляцией к адресату, который яв-

ляется человеком, жившим в эпоху, овеянную романтикой будней, героикой труда, верой в преодолимость любых препятствий.

Итак, дискурсный анализ художественного перевода рассматривается в сфере трех компетенций – референтной, креативной и рецептивной. Типология референтного поля текста обусловлена фабулой баллады Бернса, обеспечивающей синтагматическое целое текста, в то время как парадигматика являет синтез креативной и рецептивной компетенций, обозначающих не только своеобразие переводческих стратегий Э. Багрицкого и С. Маршака, но и поэтику вторичной выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

- Багрицкий 1964:** Багрицкий, Э. Г. *Стихотворения и поэмы*. [Bagritskiy, E. G. *Stihotvoreniya i poemy*.] Ленинград: Советский писатель, 1964, 58 – 59.
- Балмер, Брененстул 1981:** Ballmer, T., Brennenstuhl, W. *Speech act classification: A study in the lexical analysis of English speech activity verbs*. Berlin: Springer Verlag, 1981, 86 – 88.
- Бернс 1982:** Бернс, Р. *Стихотворения*. [Berns, R. *Stihotvoreniya*.] Сборник. Сост. И. М. Ливидова. На англ. и русск. яз. Москва: Радуга. 1982.
- Влач 1964:** Vlach, R. Robert Burns Through Russian Eyes. // *Studies in Scottish Literature*. Vol. 2: Iss. 3, 1964. <<http://scholarcommons.sc.edu/ssl/vol2/iss3/3>> (01.12.2018).
- Жаткин 2015:** Жаткин, Д. Н. У истоков русской рецепции поэзии Роберта Бернса. [Zhatkin, D. N. U istokov russkoy retseptsii poezii Roberta Bernsa] // *Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки*. 2015. № 3 (35), 104 – 118.
- Маршак 1957:** Маршак, С. *Собрание сочинений в четырех томах*. [Marshak, S. *Sobranie sochineniy v chetyireh tomah*.] Том 3. Москва: Гослитиздат. 1957.
- Поллок, Вишняк 2001:** Поллок, Дж., Вишняк, В. К вопросу об адекватности перевода: Р. Бернс в переводе С. Маршака и Э. Багрицкого. Баллада «Джон Ячменное Зерно» ([Pollok, Dzh., Vishnyak, V. K voprosu ob adekvatnosti perevoda: R. Berns v perevode S. Marshaka i E. Bagritskogo. Ballada «Dzhon Yachmennoe Zerno».] // *Русский язык за рубежом*. 2001. № 1, 90 – 97.

Смирнов 1998: Смирнов, А. Ячменное «Я». [Smirnov, A. Yachmennoe «Ya».] *Вопросы литературы*. 1998, № 6. <<http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/smir.html>> (01.12.2018).

Де-ю 1987: De-you, Young. On Marshak's Russian Translation of Robert Burns. // *Studies in Scottish Literature*. Vol. 22: Iss.1. <<https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1186&context=ssl>> (01.12.2018).

**БЪЛГАРСКИТЕ ПРЕВОДИ НА ДЖОВАНИ ВЕРГА –
ЕЛЕМЕНТИ НА СРАВНЕНИЕ**

Роберто Адинолфи
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE BULGARIAN
TRANSLATIONS OF THE WORKS BY GIOVANNI VERGA**

Roberto Adinolfi
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Giovanni Verga is one of the most popular Italian authors; his works have been translated into several languages. However, translating his works is not an easy task due to the frequent occurrence of dialectal terms, proverbs, realia. Nevertheless, the author is well known among the foreign public, and his books are popular in many countries, including Bulgaria. Several translations into Bulgarian have been made through the 20th century. This paper focuses on the ways some of the most peculiar to the Italian culture passages are translated into Bulgarian.

Key words: Giovanni Verga, Bulgarian translations, proverbs, religion, animals, plants

Джовани Верга е един от италианските писатели, които се радват на най-широко разпространение в чуждоезичните преводни literaturi. Още през 1920 г., когато авторът още е жив, се говори дори за японски преводи (Дзанибони 1920: 1). В предговорите към някои от най-старите преводи (например руския превод от 1895 г. на романа *I Malavoglia*) се акцентира върху факта, че писателят е по-близък до реалността от други италиански автори от същото време като Джозуе Кардучи и Габриеле д'Анунцио (Верга 1895: I)¹. Една от причините за

¹ Всъщност някои от героите на неговите творби са вдъхновени от реално съществували лица; това важи например за героинята на новелата *Вълчица* (срв. Капуана 1972: 79 – 80). Трябва обаче да се каже, че ранните руски преводи изкривяват заглавията на произведенията: романът *Il marito di Elena* е преведен под погрешното заглавие *Дочь Евы* (което всъщност е заглавието на роман на Балзак от 1838 г.), *Mastro-don Gesualdo* – под заглавието *Побеждённые*

неговото разпространение в чужбина е склонността на чуждестранните читатели и критици да съзират допирни точки между описаните от него сюжети и ситуации и тяхната местна реалност; това важи дори за твърде екзотични среди². Естествено, следва да си зададем въпроса дали тези прилики са преувеличени; всеки писател описва действителността на своята страна и често аналозиите са по-скоро привидни.

Социалните елементи, които характеризират значителна част от творчеството на Верга, допълнително допринасят за неговото популяризиране в Източна Европа през втората половина на XX век (Жабоклицки 1994: 154 – 155; Жабоклицки 1988: 239; Данченко 1966: 7, 14); там през това време излизат нови преводи на неговите произведения. В някои предговори към българските издания – например тези, написани от Светозар Златаров (Верга 1973: 10, 13 – 15, 17) и Николай Дончев (Верга 1984: 5, 7), се акцентира върху социалния, антибуржоазен, патриотичен елемент в творчеството на автора³.

През 1919 г. романът *Storia di una capinera* е преведен на български под заглавието *Романът на една монахиня*⁴. Преводът е дело на Райна Танева⁵; преводачката се подписва с псевдонима *La Femme X*

(всъщност романът е част от така наречения недовършен *Ciclo dei Vinti*, „Цикъл на Победените“). Дори името на автора е изкривено: говори се за него като за *Джузепе Верг*; същата грешка се открива и в някои полски преводи, вероятно поради объркване с Джузепе Верди, който по онова време е много популярен (Жабоклицки 1994: 142).

² Според думите на Шен Е Мей от Пекиния университет по чужди езици няма по-достъпен за китайските читатели италиански писател заради сходството между описаната от него Сицилия и китайското селско общество, особено що се отнася до патриархалните семейства. Особено интересни са някои съпоставки: Сиенлин от романа *ЖуФу* („Жертва“) на писателя Лю Сюн напомня за Мена от *Семейство Малаволя* и героят на романа *Камилата Суенц* – за *Майстор дон Дездемо* (Мей 1991: 479 – 481).

³ Критериите за оценяване на изкуството варират в зависимост от епохите: известно впечатление прави фактът, че през 1942 г. изтъкнатият български италианист Иван Петканов смята, че творчеството на Верга не достига качеството на други писатели като Данте и Манцони поради липсата в него на християнска тематика (Петканов 1942: 23 – 26, 30, 33, 37 – 38, 44 – 45).

⁴ През същата година е издаден друг превод на романа: *История на едно циганско славейче*. Прев. Д. Х. Бръзиков. София: Ив. Г. Игнатов, 1919. Книгата е част от колекцията *Малка универсална библиотека* (№ 5 – 9) и представлява второ издание на творбата. За справка вж. сайта: <<https://plus.bg.cobiss.net/opac7/bib/1049012708>> (18.07.2018).

⁵ По този повод вж. сайта: <<https://plus.bg.cobiss.net/opac7/bib/1049012964>>; данни за нейния живот могат да се намерят на сайта: <<http://555.blog.bg/drugi/2018/01/02/blogyt-na-edin-starinar-1.1586132>> (18.07.2018).

(срв. Карапеткова 2012: 174; Карапеткова 2016: 148). През 1940 г. Милко Ралчев превежда романа *Il marito di Elena* под заглавието *Сън-ругът на Елена*. Съществуват два превода на романа *I Malavoglia* – един от 1944 г., дело на Милко Ралчев, другият от 1973 г., дело на Никола Иванов. В предговора към изданието от 1944 г. се споменават Пирандело и Грация Деледа сред италианските автори, които вече са известни в България; Деледа погрешно е включена в сицилийската школа⁶. През 1971 г. Хубан Стойнов превежда романа *Mastro-don Gesualdo*. През 1949 г. е издаден сборникът *Чер хляб*, съдържащ няколко новели; книгата е издадена анонимно, но преводът се приписва на Фани Попова-Мутафова (срв. Карапеткова 2012: 173 – 174; Карапеткова 2016: 148). През 1984 г. излиза сборникът *Селска чест*⁷, където са включени новелите, които вече фигурират в *Чер хляб*, заедно с разни други; преводът е дело на Илияна Друмева, но що се отнася до новелите, които откриваме и в предишния сборник, става дума по-скоро за осъвременена версия на превода на Попова-Мутафова. Съществуват две версии на новелата *L'amante di Gramigna*⁸; и двете са преведени на български, едната – в сборника *Чер хляб*, другата – в сборника *Селска чест*. Новелата е публикувана и в списанието *Нови Хоризонти* през 1932 г.; съществува и едноименен итало-български филм на режисьора Карло Лицани от 1969 г. (срв. Карапеткова 2012: 174; Карапеткова 2016: 148).

В този доклад възнамерявам да разгледам някои особености на гореспоменатите български преводи. Това, което в случая смятам за интересно, е начинът, по който различните преводачи предават думи, изрази, реалии и понятия, които са тясно свързани с италианската и сицилианската обстановка. Следователно ще се спра на някои категории: изрази, пословици и поговорки; религиозни понятия; имена на животни и растения.

⁶ Доста любопитен е фактът, че в предговора срещаме датировката 1881 г., макар че Ралчев е роден през 1905 г.

⁷ Съществуват и по-ранни преводи на разказа *Cavalleria rusticana* (*Селска чест*). Превод на Милко Ралчев излиза в списанието *Листонад*, год. XII (1931), кн. 9 – 10; същата книжка съдържа и кратка справка за Верга, написана от преводача. Има сведения, че превод на разказа *Cavalleria rusticana*, дело на Димитър Господинов Бойкинов (1869 – 1932), е публикуван под заглавието *Сицилианската селска чест* (серията *Универсална библиотека*, № 8). Информация по въпроса може да се намери на сайта: <<https://plus.bg.cobiss.net/opac7/bib/1049013476>> (18.07.2018).

⁸ За различните версии на някои от новелите на Верга срв. Чекети 1968: 47 – 48.

Както изтъква Дария Карапеткова, някои изрази (*богат като шопар*⁹; *мина времето, когато Берта предеше*) в превода на Попова-Мутафова са запазени неслучайно заради своята картинност (Карапеткова 2012: 174; срв. Карапеткова 2016: 148)¹⁰. Ще посоча и някои други примери на буквален превод¹¹.

В разказа *Селска чест* срещаме такъв израз: *Sull'anima mia non voglio mandarti a Roma per la penitenza*¹². В превода на Попова-Мутафова четем: *Кълна се в душата си, че няма да те изпратя чак в Рим, за да се покаеш*. Друмева превежда по следния начин: *Честна дума, не бих искала да ходиш чак в Рим за покаяние*. В същия разказ заплахата *non vi lascerò gli occhi per piangere* е преведена от двете преводачки по този начин: *Няма да ви оставя очи за плач* (Друмева: *и за плач*). *Vi mangerei cogli occhi* е предадено и у двете като: *С очи да ви изям*. Съответният отговор *Mangiatevi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo* е предаден по този начин: *Изяжте ме с очи, та поне трохи не ще останат* (Друмева: *да не останат трохи*). Типичният израз *rovero diavolaccio* от разказа *Rosso Malpelo* е преведен буквално от Попова-Мутафова (*бедният дявол*)¹³, докато Друмева по-точно превежда: *горкичкият*.

И двете преводачки обясняват произхода на гореспоменатата поговорка *Passò quel tempo che Berta filava*¹⁴ (*мина времето, когато*

⁹ Друмева използва израза *богат като цар*. Стойнов, в неговия превод на *Mastro-don Gesualdo*, пише: *сте се оял като свиня*.

¹⁰ Попова-Мутафова прибегва до подобни решения и в други свои преводи: например в превода на романа *Il vecchio della montagna* на Грация Деледа (където изрази като *stupido come una pietra, viso che sembra un lievito, Cosa diavolo hai?* са преведени дословно: *глупав като камък, лице като квас, какъв дявол имаш?* – Карапеткова 2012: 173; Карапеткова 2016: 147).

¹¹ На превода на поговорките, изразите, сравненията и метафорите в творбите на Верга са посветени и някои монографии: вж. Скарпа 1989, където се разглежда техният превод в английските преводи на *Mastro-don Gesualdo*, направени от Мери А. Крейг (1893) и Дейвид Х. Лорънс (1923). Според Скарпа буквалният превод придава екзотичен колорит на текста, но на места го прави по-трудно разбираем (Скарпа 1989: 80). Самият Верга в писмата си до преводача му на френски Род препоръчва неговите работи да се превеждат по този начин (Скарпа 1989: 19, 26).

¹² Изразът се среща още през XVII век; използва го Джамбатиста Базиле (Базиле 1998: 286 – 287).

¹³ До подобно решение прибегва и английският преводач Лорънс, който превежда абзаца *Sono un buon diavolaccio, lo sapete* по следния начин: *I'm a good-natured devil, I am, you know!* Срв. Скарпа 1989: 74.

¹⁴ Този израз също е използван от Базиле (Базиле 1998: 184 – 185). За неговия

Берта предеше) в бележка под линия (където героинята Берта е представена като съпругата на Карл Велики, макар че името е свързано по-скоро с неговата майка и неговата дъщеря). Същото важи и за изрази, които срещаме в други разкази; така например *да го прекара през чистилището на земята* (ит. *dargli il Purgatorio in terra*) в разказа *Призванието на сестра Анъезе*, преведен от Друмева. На италиански понякога превъзходната степен се образува чрез повтаряне на думата, следователно срещаме форми като *calda calda*, които се превеждат дословно: *топла-топла*.

Прякорите на хора и животни на някои места се побългаряват; като пример за това ще посоча новелата *Кръчмата „Добрите приятели“* (*L'osteria dei «Buoni Amici»*), преведена от Друмева, чиито герои *L'Orbo*, *La Selvaggia* са наречени *Къоравия*, *Дивачката*; *La Rossa* от новелата *Pane nero* (*Черен хляб*) е наречена *Червенокосата*; конят *Lo Stellato* в *Jeli il pastore* (*Йели Конярят*) е наречен *Звездочелко*. На други места обаче прякорите запазват италианската си форма, като в споменатата новела *Кръчмата „Добрите приятели“*, където срещаме персонажа *Малакарне*, а също и в други новели (*Пентолача*, *Росо Малпело*: понякога обаче под линия е прибавено обяснение на италианските думи (в текста на новелата *Росо Малпело* срещаме и формите *Зъл Косъм*, *Лош Косъм*).

Има случаи, в които римата се спазва. Така е в новелата *Gli orfani* (*Сураците*), преведена от Попова-Мутафова: *Lontano sia! ché son figlia di Maria!*. На български е предложено следното: *Далеч от нас тази поразия, че сме щерки на Мария!*. Подобно нещо се случва и в превода на Ралчев на *Семейство Малаволя* от 1944 г.; в италианския текст четем: *Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai*; абзацът на българ-

произход се говори вече в творби от XVI и XVII век, като съчинението на Алвизе Чинцио де' Фабрици, посветено на произхода на пословиците (*Libro della origine delli volgari prouerbi di Aloyse Cynthio de gli Fabritii della poderosa et inclyta citta di Vinegia cittadino delle arti et di medicina dottore. Ad Clemente VII delli illustrissimi signori de Medici imperatore maximo. Stampata in Vinegia: per maestro Bernardino & maestro Matheo de i Vitali fratelli Venitiani, adi ultimo Septembrio 1526*), и книга на Джовани Феличе Астолфи (*Scelta curiosa, et ricca officina di varie antiche, & moderne Istorie, divisa in tre libri. Composta da Gio. Felice Astolfi, et adornata di belle, & vaghe figure: Nella quale si spiegano Essempi notabili à virtù, et à difetto pertinenti. Da' quali può ageuolmente il professore di Lettere, e d'Armi, lo studioso d'Istoria, di Poesia, di Costumi, & di cose varie, il Curioso & lo sfacendato ancora trarre utilità di correggere non pur i mancamenti altrui, ma gli propri, e d'incaminarsi nella strada della virtù. In Venetia: appresso gli heredi di Marchiò Sessa, 1602*). По този повод вж. Базиле 1998: 196, бел. н. 3.

ски звучи по следния начин: *Служи си със занаята, който владееш, че ако не успееш, то поне ще живееш*¹⁵. Римата се спазва само частично в превода на Иванов от 1973 г.: *Знаеш ли един занаят, занимавай се с него – може да не забогатееш, но поне ще живееш*.

Ще посоча още няколко примера от романа *Семейство Малаволя*¹⁶. В него се срещат поговорки, които и двамата преводачи предават буквално, макар че на места Ралчев допуска някои неточности. Това личи от следните два примера:

1) *donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio* Ралчев превежда по този начин: *Жената на стана, кокошка на полога и януарска скумрия*; у Иванов четем: *Жена тъкачка, кокошка носачка, барбун през януари*. Последният вариант е по-точен, тъй като всъщност думата *triglia* означава *барбун*, а не *скумрия*.

2) *Per far da papa bisogna saper far da sagrestano* – доста любопитно, Ралчев превежда така: *За да правиш каша, трябва да знаеш да бъдеш и клисар*. Вероятно става дума за недоразумение, възникнало заради приликата между думите *papa* (папа) и *pappa* (каша, попара). У Иванов четем: *Не можеш да бъдеш папа, без да умееш да вършиш и работата на клисаря*.

В разни новели се срещат цели абзаци на диалект, които са преведени доста точно от българските преводачи. Например в новелата *Селска чест* четем: *Faceti cunti sa chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu*. Попова-Мутафова и Друмева предават абзаца по следния начин: *Както дъждът вали и спира, тъй и нашето приятелство се свърши* (Друмева: *свърши*). В същия разказ срещаме и диалектната дума *Racinedda* (грозде). Въпросният абзац звучи така: *La volpe quando all'uva non ci poté arrivare... – Disse: come sei bella, racinedda mia!* Попова-Мутафова превежда по този начин: *Когато лисицата не могла да стигне гроздето... – Казала: колко си хубаво, грозденце мое!* Друмева обаче превежда, както следва: *Колко си кисело, грозденце мое!*, като по този начин се съобразява със съдържащата епизода Езопова басня, а не с Верга. Разказът *Il segno d'amore* започва с цитат от народна песен: *Algio pelsooo... o cara Nici, Lo riposuuuu... Lo riposu di la noootti. Tostu dunami... tostu dunami la mooolti, Tostu dunami la molti, quanni sugnu allatu to!* Разказът се среща само в сборника *Селска*

¹⁵ Цитатите от преводите, които са издадени преди правописната реформа на българския език от 1945 г., тук се представят със съвременни български букви.

¹⁶ По повод на славянските преводи на романа вж. Де Микелис 1983: 857 – 870.

чест, а Друмева го превежда по този начин: *Аз загубих... о, мила Ничи, покоя си... покоя си нощен. Затова върни ми го... върни ми го... върни ми го, когато бъда до тебе!...* В разказа *Nedda* се чете: *Picca cci voli ca la vaju' a viju. – A la mi' amanti di l'arma mia.* И двете преводачки превеждат по този начин: *Още малко остава* (Друмева: *Още малко*) *и ще отида да я видя. Любимата на моята душа.* Типичният сицилиански поздрав *Salutamu* (буквално: *поздравяваме*) се превежда просто като *Здравей.*

Има обаче случаи, в които някои много типични или остарели форми не са добре разбрани. Ще посоча два примера.

В разказа *Pane Nero* четем следния абзац: *E' ci vuol la pioggia pei seminati!. E'* всъщност е съкратена форма на *egli*. За разлика от съвременния италиански език в стария италиански подлогът се използва и в безличните изречения¹⁷, подобно на английските конструкции (*it is raining*); този вид конструкция се среща и в днешната Тоскана, където съкратените форми са *e'* и *gli*. Попова-Мутафова и Друмева го тълкуват като междуметие и превеждат абзаца по този начин: *Ех, нужен е дъжд за посевите!*

Думата *addio* по принцип означава *сбогом*, но може да означава и *довиждане* в зависимост от контекста. Абзацът *Addio, vado a messa!* (в разказа *Nedda*) е преведен като: *Сбогом, аз отивам на черква!* (макар че тук означава по-скоро: *чао, довиждане*).

Невинаги преводите на Друмева и на Попова-Мутафова съвпадат. По принцип може да се каже, че преводът на Попова-Мутафова е по-колоритен, по-близък до оригинала. Думи като *комаре*, *ня* (типично сицилианско обръщение, което означава *госпожа*), *масаро* често са запазени в превода и обяснени в словник, докато Друмева на места използва по-добре познати за българските читатели думи, като *стрини* или *чифликчия*¹⁸. Изразът *era conosciuto come la bettonica*, който срещаме в новелата *Rosso Malpelo*, е преведен от Попова-Мутафова: *бе известен като „бетунята“* (в словника се обяснява, че бетунята е вид целебна билка: нейното име на български е всъщност *ранилист*), докато Друмева просто превежда *беше известен*. Понякога заглавията са преведени по различен начин: това важи например за новелата *Jeli*

¹⁷ *Volerci* не е безличен глагол в тесния смисъл на думата, но конструкцията наподобява безличните изречения.

¹⁸ Това всъщност не е рядко явление в преводната литература. Ще посоча един пример: думата *padron* (която е типична за Сицилия в смисъл на *глава на семейството*) е използвана в някои италиански преводи на *Памела* на Ричардсън, където съответства на английската дума *Goodman* (Ричардсън 2005).

il pastore. Попова-Мутафова превежда буквално: *Йели Овчарят*, докато Друмева превежда *Йели Конярят* (което е по-логично, защото всъщност героят гледа коне, а не овце). Същото важи и за прякорите на героите: например Попова-Мутафова превежда *Pino il Tomo* като *Пино Зодията*, докато Друмева превежда като *Пино Чудака*.

Подобни констатации можем да направим и по повод на двата превода на романа *I Malavoglia*. Преводът на Ралчев запазва италианската форма на прякорите на героите и в него срещаме персонажите: Лонга; Мадоната; Веспа; Манджакарубе; Венера Дзупида; Комаре Туда; кумица Грация Пиедипапера; Менико де ла Лока; майстор Тури Дзупидо. Иванов ги превежда на български: Дългата; Богородицата; Осата; Зурлата; Венера Кьопчовица; кумица Туда; Комаре Грация Пачикракова; Менико, синът на Щурата; майстор Тури Кьопавия. Някои италиански реалии са заместени от Иванов с български реалии: например думата *padron* е преведена като *бай*. Понякога забелязваме и обратното: по-българените форми се срещат в превода на Ралчев. По този начин в неговия превод срещаме форми като *кръстник*, *кумец* (докато в превода на Иванов се използва италианската форма *Компаре*) и дори подобен абзац: „*пидзе*“, *но от ония, които ядат само чорбаджии*.

Трябва да се каже, че изразите и поговорките невинаги са преведени дословно, а понякога са предадени по начин, който да звучи по-разбираемо за българските читатели. Цитирам като пример следния абзац от разказа *Papa Sisto: E per la cerca poi valeva un Perù* (за бившите испански владения Перу е символ на богатство и изобилие); Друмева дава смислов превод: *А пък за събиране на волни пожертвования беше несравним*.

За типични италиански възклицания (*Mamma mia!*) се търси български еквивалент (*Леле мале!*).

Макар че някои издания съдържат словници и бележки под линия, често липсват пояснения дори когато се говори за непознати на повечето български читатели реалии. Това личи в следния откъс от *Mastro-don Gesualdo*:

tutto il paese, sulla collina, che formicolava di lumi, come fosse il giovedì sera, quando suonano le due ore di notte.

Става дума за народния обичай да се запалват лампи в четвъртък вечер два часа след залеза, което да напомни за залавянето на Христос в Гетсиманската градина. Българският превод е буквален и не е съпроводен от пояснителни бележки:

Цялото градче на хълма беше осеяно със светлини както в четвъртък вечер, когато бие два часа през нощта.

Същото важи и за *Zanni* (Дзани), персонаж от Комедия дел арте, който неведнъж се споменава в романа.

Понякога преводът на имената на животни и растения не е съвсем точен. Например в превода от 1919 г. на романа *Storia di una capinera* (под заглавието *Романът на една монахиня*) думата *capinera* е погрешно преведена като *циглец*: всъщност *циглец* на италиански е *cardellino*, а *capinera* на български се превежда като *черноглаво коприварче* или *циганско славейче*. В някои предисловия към по-късни издания романът се споменава като *Историята на едно циганско славейче* или *Историята на една чинка* (което обаче на италиански е *fringuello*). Думата *mula* (женско муле) понякога е преведена като *магаруца*. Още по-забележителна грешка срещаме в превода на Ралчев на откъс от *Семейство Малаволя*, където думите *come i merluzzi* са преведени като *косовете*. *Кос* на италиански е *merlo*, а *merluzzo* всъщност е наименованието на вид риба; Иванов с по-голяма акуратност превежда като *мерлузата*.

В други случаи разликата е по-тънка. Думата *assiolo* (*чухал*) се среща доста често в произведенията на Верга и е преведена от различните преводачи по различен начин. Попова-Мутафова предлага описателния превод *дългоуха горска сова* (у Друмева четем просто *сова*). В *Романът на една монахиня* пасажът *l'assiolo piange* е преведен по следния начин: *буха бухал* (стр. 59). В *Mastro-don Gesualdo* срещаме и синонима *Chiù*, който е преведен на български като *сова*. Споменатата в *Mastro-don Gesualdo* хищна птица *nibbio* е наречена в българския превод *ястреб* (което на италиански е по-скоро *sparviero*, докато българската дума за *nibbio* е *каня*).

Понякога се срещат някои особености и при превода на имената на растителните видове. Думата *lupino* е буквално преведена като *вълчи боб* от Попова-Мутафова, докато Друмева я замества с думата *билки* (на други места – *бурени*, *фий*). Същата дума срещаме и в *I Malavoglia*: фактът, че действието в романа се развива в рибарска среда, е породил някои съмнения сред италианските читатели във връзка с истинското значение на думата, която на италиански (освен растенията от рода *Lupinus*) може да означава и вид мида (*Chamelea gallina*)¹⁹. Ралчев го превежда като *люцерна*²⁰, докато Иванов буквално превежда като *лупина*.

¹⁹ По този повод вж. сайта: <<https://www.scuolissima.com/2017/10/lupini-i-malavoglia.html>> (18.07.2018) и др. Според италианската версия на Уикипедия е установено, че в този случай става дума за семената на растението *Lupinus Alba*, широко разпространено и консумирано в района на Катания, а не за

Абзацът от романа *Il marito di Elena*, в който четем: *Donn'Anna riponeva le carte e i lupini che servivano a segnare i punti nella solita scatola di cartone*, е преведен от Ралчев по следния начин: *Донна Ана прибъра картите и бобовите зърна, които служеха за отбелязване точките, в постоянната картонена кутия* (стр. 16).

Често срещана дума е *Fico d'India* (кактусова смокиня, опунция). В превода на Ралчев четем *индийска смокиня*; пасажът от новелата *Cavalleria rusticana* (*Селска чест*), където се споменават *i fichi d'India della Canziria* се превежда от Попова-Мутафова и Друмева като *смокиновата горичка*. Стойнов и Иванов използват думата *опунция*.

Някои анатомични детайли, за които се използват народни форми, понякога не са разбрани точно: думата *singhiaia* (вена в магарешкия корем) е преведена от Попова-Мутафова като *нос, ноздри*.

Понякога за природните явления е даден описателен превод; това важи например за имената на ветровете: думата *maestrale* („мистрал“) ²¹ е преведена от Друмева като *силен вятър* ²² и от Иванов като *северозападен вятър* ²³ (*сироко*, наименование на югозападен вятър – на италиански *scirocco* – е една от думите, които са включени в словника, който фигурира в изданието от 1973 г. на *Семейство Малаволя*).

Думите, които се отнасят до религиозната сфера, понякога са побългарени ²⁴; *prete* се превежда като *пон*; *tonaso, tonasa* като *калу-*

двучерупчестите мекотели, които в района не са наричани по този начин: <https://it.wikipedia.org/wiki/I_Malavoglia> (18.07.2018).

²⁰ Думата е заблудила и преводачи на други езици: в послеслова на хърватско издание на *Mastro-don Gesualdo* от 1961 г., написан от Иво Франгеш, четем *divlji bob* (което на български би звучало като *глушина*).

²¹ Ралчев превежда думата като *южняк* и по-долу – *северняк*.

²² На друго място Друмева превежда имената на ветровете *greco, levante* и *scirocco* като *североизточен, източен и западен вятър*.

²³ По подобен начин постъпва и анонимният преводач на *Le novelle della Pescara* на Габриеле д'Анунцио, който предава думата *libeccio* като *югозападен вятър* (Д'Анунцио 1918: 54).

²⁴ Това също е доста често срещано явление в преводите: например някои италиански преводи на Достоевски заместват цитатите на църковнославянски с цитати на латински (Достоевски 1981); *отец Павел Ильинский* от романа *Братя Карамазови* се превежда като *don Paolo d'Il'inskoe* (Достоевски 1981, II: 500): *don* е типично обръщение към католическите свещеници. В някои преводи на Салтиков-Шчедрин забелязваме подобна тенденция: думите *поминование, панихида* се превеждат като *requiem* (реквием); думата *просфора* – като *Ostia* (безквасния хляб, който в римокатолическата църква се използва за светото причастие); пасажът: *И мы с вами не молебны, чай, служим, а тем же, чем и мазулинский барин, занимаемся*, е преведен по този начин: *Anche noi, voi ed io, non cantiamo mica il Te*

гер, калугерка; *messe e rosari* като: *парастаси* и *панихиди*; *cappelletta* като *параклисче*. Неведнъж се споменават така наречените *Figlie di Maria*²⁵, женско младежко религиозно дружество; в повечето случаи българските преводи са буквални, но в един случай Друмева превежда като *монахиня*. В някои разкази (*Йели Конярят*, *Какво е Царят*) намираме български думи за празници и имена на светци: Ивановден, свети Иван, свети Яков²⁶.

Подобни констатации могат да се направят и по повод на някои от по-старите български преводи на Верга. Ралчев предава два абзаца от романа *Il marito di Elena*, където се споменават *le anime del Purgatorio* (душите от Чистилището), като *душите от Рая* и *добрите души от Рая*²⁷. В същия превод има и други случаи, в които за някои думи се търси еквивалент, който да звучи по-фамилиарно на българските читатели: *suonava l'angelus* – *биеше вечерня* (стр. 22); *vescovo* – *владика* (стр. 38–39), и др.

За обреди или части от облеклото на свещениците се търси еквивалент в православния ритуал: *stola* – *енитрахил* (*патрахил* у Попова-Мутафова); *stendardo* – *хоругва*; и т. н. На места се говори за молитви вместо за *Ave Maria*. На други места обаче типично католическите понятия, като Чистилището, молитвата „Аве Мария“, остават непроменени в българските преводи. Пасажът *cavava fuori l'abitino della Madonna per segnarsi* от новелата *La Lupa* е преведен от Друмева по този начин: *изваждаше реликвите на света Богородица, за да се прекръсти* (*l'abitino* буквално означава: *дрешката*; става дума за парче плат с изображение на Света Богородица, което се носи на шията)²⁸. *Madre*

Deum quando siamo insieme. Facciamo le stesse cose del signore di Mazulino (Салтиков-Шчедрин 1982: 257 – 258). Дори когато става дума за други религии, като будизма, понякога се използват думи, свързани с католическата терминология: *prete*, *novizio* (Одзава 1992: 201 – 203); *badessa* („абатиса“) за ръководителка на будистки женски манастир в легендата за Миаошан (въплъщение на Гуанин – китайската дума за бодхисатвата *Авалокитешвара*. Саба Сарди 1994: 293).

²⁵ Дружеството се споменава в словника в изданието от 1973 г. на *Семейство Малаволя*.

²⁶ Вж. също новелата *История за магарето на Свети Йосиф*, включена в сборниците *Чер хляб* и *Селска чест*.

²⁷ В руската версия от 1886 г. четем: *Я хорошо знала, что Господ Бог не оставит нас* (стр. 36).

²⁸ В българския превод на романа *Storia di una capinera* пасажът, в който се чете: *mandami l'abitino della Madonna del Carmine che fu benedetto a Roma*, е преведен по следния начин: *изпрати ми една частица от расото на Мадоната del Carmine, осветен в Рим* (стр. 61).

abbadessa в *Storia di una capinera* е заместена от формата *майка-игуменка*, вместо да се прибъгва до по-екзотични форми като *абатиса*.

Посочените примери не изчерпват темата; допълнителни съпоставки между българските преводи на Джовани Верга и италианските оригинали могат да се направят, като се обръща внимание на други аспекти, които не могат да се разгледат тук. Можем обаче да изтъкнем че фактът, че творчеството на Верга е тясно свързано с италианската и сицилианската действителност, не пречи авторът да се радва на широко разпространение и да е популярен в множество чужди страни, включително и в България. Неговият език невинаги е лесно разбираем дори за италианските читатели и това понякога води до интересни интерпретации от страна на неговите преводачи. Начинът, по който типични италиански термини, реалии и понятия се възприемат и тълкуват, несъмнено е от голям интерес.

ЛИТЕРАТУРА

Базиле 1998: Basile, G. *Lo cunto de li cunti*. A cura di Michele Rak. Milano: Garzanti, 1998.

Верга 1886: Верга, Дж. *Дочь Евы. Роман Джуовани Верга (Перевод с италианского)*. [Verga, Dzh. Doch' Evy. Roman Dzhiovani Verga (Perevod s ital'yanskogo).] Издание редакции «Иллюстрированный мир». Санкт-Петербург: Типография С. Ф. Яздовскаго, 1886.

Верга 1895: Верга, Дж. *Побеждённые. Новый роман Джузеппе Верга с биографическим очерком*. [Verga, Dzh. Pobezhdennye. Novyj roman Dzhuzeppe Verga s biograficheskim ocherkom.] Ежемесячное приложение к журналу „Живописное обозрение“. Сентябрь 1895, № 9.

Верга 1919: Верга, Дж. *Романът на една монахиня или Историята на една птичка. Повест*. [Verga, Dzh. Romanat na edna monahinya ili Istoriyata na edna ptichka. Povest.] Преведе: „La Femme X“. София: Кооперативна печатница „Гутенберг“, 1919.

Верга 1940: Верга, Дж. *Съпругът на Елена* [Verga, Dzh. Saprugat na Elena.] Преведе от италиански Милко Ралчев. София: Придворна печатница, 1940.

Верга 1944: Верга, Дж. *Семейство Малаволя* [Verga, Dzh. Semeystvo Malavolya.] Преведе от оригинала д-р. Милко Ралчев. София – Самоков: Бр. Миладинови, 1944.

Верга 1949: Верга, Дж. *Чер хляб. Избрани разкази* [Verga, Dzh. Cher hlyab. Izbrani razkazi.] София: Народна младеж, 1949.

- Верга 1971:** Верга, Дж. *Майстор дон Джезуалдо* [Verga, Dzh. Maystor don Dzhezualdo.] Превел от италиански Хубан Стойнов. София: Народна култура, 1971.
- Верга 1973:** Верга, Дж., де Роберто, Ф. *Семейство Малаволя; Вицекралете* [Verga, Dzh., de Roberto, F. Semeystvo Malavolya; Vitsekralete.] София: Народна култура, 1973.
- Верга 1984:** Верга, Дж. *Селска чест.* [Verga, Dzh. Selska chest.] Преведе от италиански Илияна Друмева. София: Изд. на БЗНС, 1984.
- Д'Анунцио 1918:** Д'Анунцио, Г. *Пескарски новели.* [D'Anuntsio, G. Peskarski noveli.] София: Гутенберг, 1918.
- Данченко 1966:** Данченко, В. *Джованни Верга. Библиографически указател.* [Danchenko, V. Dzhovanni Verga. Bibliograficheskiy ukazatel'.] Москва: Книга, 1966.
- Де Микелис 1983:** De Michelis, C. I „Malavoglia” nei paesi slavi. // *I Malavoglia. Atti del Congresso internazionale di studi (Catania, 26 – 28 novembre 1981).* Т. II. Catania: Fondazione Verga, 1983, 857 – 870.
- Дзанибони 1920:** Zaniboni, E. *Giovanni Verga nelle letterature straniere: appunti bibliografici.* Alessandria: Stab. tipo-litografico succ. Gazzotti e C., 1920.
- Достоевски 1981:** Dostoevskij, F. *I fratelli Karamazov. Traduzione di Agostino Villa. Con un saggio introduttivo di Vladimir Lakšin.* Т. I – II. Torino: Einaudi, 1981.
- Жабоклицки 1988:** Żaboklicki, K. La ricezione della letteratura verista in Polonia. // *Kwartalnik Neofilologiczny.* 1988, № 2, 225 – 241.
- Жабоклицки 1994:** Żaboklicki, K. *Da Dante a Pirandello: saggi sulle relazioni letterarie italo-polacche.* Varsavia; Roma: Upowszechnianie Nauki-Oświata, 1994.
- Капуана 1972:** Capuana, L. *Verga e D'Annunzio.* A cura di Mario Pomilio. Bologna: Cappelli, 1972.
- Карапеткова 2012:** Карапеткова, Д. *Ботуша в българската литературна мода. Преводите на италианска литература у нас от Освобождението до 1989 г.* [Karapetkova, D. Botusha v balgarskata literaturna moda. Prevodite na italianska literatura u nas ot Osvobozhdenieto do 1989 g.] София: Сиела, 2012.
- Карапеткова 2016:** Karapetkova, D. *La letteratura italiana in Bulgaria: traduzioni, mode, censura.* Traduzione di Giuseppe Dell'Agata. Roma: Carocci, 2016.
- Мей 1991:** Shen E Mei. Giovanni Verga attraverso gli occhi dei lettori cinesi. // *Famiglia e società nell'opera di G. Verga: atti del Convegno*

nazionale, Perugia 25-26-27 ottobre 1989. A cura di Norberto Cacciaglia, Ada Neiger, Renzo Pavese. Firenze: L.S. Olschki, 1991, 479 – 482.

Одзава 1992: *Fiabe giapponesi. A cura di Toschio Ozawa. Traduzione di Anna Martini Lichtner. Milano: Mondadori, 1992.*

Петканов 1942: Petkanov, Iv. *Profilo di Giovanni Verga narratore; presentazione di Enrico Damiani. Modena: Soc. Tip. Modenese, 1942.*

Ричардсън 2005: Richardson, S. *Pamela. Introduzione e prefazione di Valentina Poggi. Traduzione di Vittoria Ottolenghi. Milano: Garzanti, 2005.*

Салтиков-Шчедрин 1982: Saltykov-Ščedrin, M. *I signori Golovlëv. Milano: Garzanti, 1982.*

Саба Сарди 1994: *Miti e leggende da tutto il mondo. A cura di Francesco Saba Sardi. Milano: Mondadori, 1994.*

Скарпа 1989: Scarpa, F. *La traduzione della metafora: aspetti della traduzione delle espressioni metaforiche del Mastro-don Gesualdo in inglese ad opera di D. H. Lawrence. Roma: Bulzoni, 1989.*

Чекети 1968: Cecchetti, Giovanni. *Il Verga maggiore: sette studi. Firenze: La nuova Italia, 1968.*

**ОТНОСНО ПРЕВОДА НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК НА РОМАНА
„ФАЛКО“ ОТ АРТУРО ПЕРЕС-РЕВЕРТЕ**

Веселка Ненкова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**ON THE BULGARIAN TRANSLATION OF “FALCO” – A NOVEL
BY ARTURO PEREZ-REVERTE**

Veselka Nenkova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The purpose of this article is to analyze some specific examples taken from the Bulgarian translation of “Falco” – a novel by the Spanish writer Arturo Perez-Reverte. The novel came out in Spain in October, 2016. Just a few months later, the author of this article had the honor and the pleasure of translating into Bulgarian the first part of the new series about the eponymous protagonist, who is a reliable hired assassin during the Civil War in Spain.

Key words: literary translation, Arturo Perez-Reverte, Civil War in Spain

Роденият в Картагена през 1951 година Артуро Перес-Реверте е един от най-превежданите испански автори в света. Книгите му се радват на изключителна популярност заради богатия език и своеобразен стил на писателя, находчивите диалози и неочакваните обрати в сюжетите. Романът „Фалко“ излезе в Испания през октомври 2016 година, а само няколко месеца по-късно авторът на настоящата статия имаше честта и удоволствието да преведе на български език тази първа част от новата поредица за едноименния главен герой, който е доверен поръчков изпълнител по време на Гражданската война в Испания. Безскрупулен и решителен, без да се интересува от политика и партии, Фалко е агент под прикритие, който приема да служи на онзи, който най-щедро предлага да заплати услугите му: „Войната на Лоренсо Фалко беше друга и в нея воюващите страни бяха свършено ясни: от едната страна – той, а от другата – всички останали“ (Перес-Реверте 2017: 107).

Перес-Реверте е бивш военен репортер, който в продължение на 21 години предава от най-конфликтните точки по света: Кипър, Ливан, Еритрея, Фолклендските острови, Салвадор, Никарагуа, ЧАД, Либия, Судан, Мозамбик, Ангола, Персийския залив, Хърватия и Босна. През 1977 година по време на войната в Еритрея няколко месеца остава в неизвестност и успява да оцелее, сражавайки се с оръжие в ръка. През 1994 година загърбва журналистиката и се посвещава на литературата. Преживяното по време на военните конфликти, които е отразявал, не рядко намира място в неговите романи. Сцените на насилие, споделя често писателят, не са плод на неговото въображение, а на наблюдения от времето, в което е бил военен репортер. Твърди, че не е нужно да си представя как някой крещи и страда, докато го измъчват, защото е присъствал неведнъж на подобни безчинства.

Освен че е много добър познавач на човешката психика, авторът скрупулъзно се документира преди и по време на писането на всеки свой роман. В едно интервю за испанския ежедневник „АВС“¹ писателят заявява: „Винаги го правя, документирам се, водя си записки, ходя на местата, за които пиша. Ако казвам, че Фалко се намира във вестибюла и светлината влиза отдясно, значи е така. Възможно е това да го знаем само няколко души, или само аз, но така се постига достоверност“. Точно поради това щателно документиране още от първите страници на всеки негов роман читателят се потапя незабавно в епохата и обстановката, в която се развива действието.

Перес-Реверте подчертава категорично, че „Фалко“ не е роман за Гражданската война: „Използвам я [войната] като фон. Никога не съм се стремил да я обяснявам. [...], а който иска да знае, нека чете. Няма да обяснявам какво е Фалангата, нито кои са били доброволците, моята цел е друга. Който иска – нека чете, а който не иска – да се оправя, както може“². Вероятно точно поради тази причина авторът използва многократно в романа думата „чеса“, но никъде не обяснява, че тя всъщност е абревиатура от ЧК (Чрезвычайна комисия).

Ese talante ácido y un punto macabro era su marca de la casa, incluso cuando mandaba a un agente del Grupo Lucero –operaciones especiales– a hacerse despellejar vivo en una checa, tras las líneas enemigas.

(Pérez-Reverte 2016: 15)

¹ https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-templo-arturo-perez-reverte-donde-crea-novelas-como-secuela-falco-201710150212_noticia.html

² Пак там.

На български сметнах за необходимо да поясня в бележка под линия какво означава абривиатурата (ЧК – абривиатура на Чрезвычайна комисия. В случая употребено в смисъл на тайна полиция), тъй като за по-младите читатели ЧеКа би била напълно неразбираема дума, а по-възрастните, които са фамилиаризирани с това съкращение, биха се запитали (а и дори озадачили) дали авторът има предвид точно тази абривиатура от руски език и ако е така, в какъв смисъл я е използвал.

Това грубо и в известна степен мрачно настроение беше запазената му марка, включително и когато изпращаше агент от „Лусеро“ – групата за специални операции – на сигурна смърт срещу някоя ЧеКа зад вражеските линии.

(Перес-Реверте 2017: 15 – 16)

Неизбежни се оказаха поясненията вътре в самия текст и обясненията под линия на съкращенията на огромния брой испански организации и фракции по времето на Гражданската война, които авторът нееднократно споменава в романа, такива като SNIO (Националната служба за информация и оперативна дейност); SIFNE (Североизточната разузнавателна служба в Испания); SIM (Разузнавателната служба на Втората испанска република по време на Гражданската война); CNT (Националната конфедерация на труда) и много други, които трябваше да проуча подробно, за да си изясня функциите им и да предложи възможно най-точните обяснения, защото, ако непознаващият тези съкращения испански читател се опита да ги потърси в различни източници, ще ги намери, но българският читател няма как да ги открие на български език.

Фалко е циничен единак, който в крайна сметка винаги оцелява.

Животът за него беше една пленителна територия, ловен периметър за едър дивеч, правата над който принадлежаха на малцина смелчаци, на онези, които са готови да рискуват и когато дойде моментът, да заплатят цената, без да възразяват. Келнер, кажете ми колко ви дължа? И задръжте рестото. [...] За Фалко думи като родина, любов или бъдеще не означаваха нищо. Той беше човек на момента, обучен да бъде такъв. Вълк в сенките. Ненаситен и опасен.

(Перес-Реверте 2017: 23 – 24)

Главният герой обаче има едно слабо място и то е силната мигрена, срещу която се бори чрез поглъщане на болкоуспокояващото *cafiaspirina*, което, заедно с другите важни за него предмети, винаги носи със себе си:

Lo necesario –pasaporte, cartera con dinero francés, alemán y suizo, un tubo de cafiaspirinas, pitillera de carey, encendedor de plata y una pistola Browning de calibre 9 mm con seis balas en el cargador–lo portaba encima.

(Pérez-Reverte 2017: 10)

В романа лекарството *cafiaspirina* се споменава шестнайсет пъти, като в петнайсет от тях то би могло да се замени на български език с всеки един болкоуспокояващ препарат, подходящ срещу мигрена. Прецених, че е необходимо да се обърна към фармацевт, който да ми препоръча най-подходящото за целта лекарство, което да използвам в превода. При избора на българския еквивалент на лекарството трябваше да се насочим към медикаменти, които са се употребявали през първата половина на XX век, а не да се спрем на някое съвременно лекарство, като *беналгин* например. Първоначално след съпоставяне на медикаментите в българската лекарствена номенклатура се спряхме на *кофергамин*, който, освен че се използва за предотвратяване и лечение на пристъпите на мигренозно главоболие, съдържа в наименованието си препратка към съставката кофеин (Ненкова, Ненкова 2017: 2722). Изборът на лекарството ни удовлетворяваше до момента, в който обаче не се появи директното изреждане на съставките на медикамента, както е видно от следния пример:

Se detuvo ante una fuente pública, apretó el pulsador de bronce para obtener un chorro de agua, y con manos temblorosas buscó el tubo de cafiaspirinas –la ampolla de cianuro estaba allí, intacta–, tomó dos y las ingirió con un largo y precipitado trago, bebiendo directamente del caño con ansias de animal. Después, desfallecido, se sentó en la acera y estuvo un buen rato inmóvil, esperando que el ácido acetilsalicílico y la cafeína hicieran efecto.

(Pérez-Reverte 2016: 196)

Лекарството *кофергамин* вече категорично не можеше да ни послужи, тъй като то освен кофеин съдържа ерготамин, а не ацетилсалицилова киселина и следователно влиза в друга фармакотерапевтична група – *Antimigrenosa*. Ерготаминът повлиява мигренозното главоболие чрез промяна в тонуса на мозъчните съдове, предизвиквайки тяхното свиване, и отстранява болките, произхождащи от сивните окончания в съдовата стена, появяващи се при нейното разширяване, а кофеинът спомага за усилване на ефекта на ерготамина (Узунов, ред. 1994: 537). Ацетилсалициловата киселина от своя стра-

на предизвиква също обезболяващ ефект, но е с различен механизъм на действие и спада към фармакотерапевтичната група *Analgetica*.

При внимателния преглед на компонентите, които участват в състава на различните лекарства срещу мигрена, най-близък по състав се оказва медикаментът *аскофен* (*ascorphen*), много популярен през миналия век в България и отпаднал от номенклатурата през 1981 година, както е отбелязано в „Лекарствена терапия“ (Арнаулов, Арнаудова 1984: 35). И така „магическото“ хапче *cafi aspirina*, с което Фалко не се разделя никога, окончателно беше заменено на български с *аскофен*, като споменатият по-горе фрагмент от романа на Перес-Реверте придоби следния вид:

той се спря пред една обществена чешма, натисна бронзовия бутон, за да потече струйка вода, и с треперещи ръце затърси шишето с аскофен. Ампулката с цианкалий беше вътре, ненакърнена. Той взе две хапчета и ги погълна с дълга и припряна глътка, пиейки с животинско настървение направо от чучура. После изпита замайване, седна на тротоара и дълго време остана неподвижен в очакване ацетилсалициловата киселина и кофеинът да му подействат.

(Перес-Реверте 2017: 206)

В друг случай, свързан отново с наименование на лекарствено средство, приложих подхода, известен в теорията на превода като *генерализиране* (Уртадо Албир 2004: 269), който се изразява в използването на дума, която е с по-общ и неутрален характер. В романа авторът споменава доста популярия в Испания лекарствен препарат *Hipofosfitos*, произведен от фирмата „Salud“:

Superado el primer control, anduvo hasta el quiosco de prensa, compró El Liberal y Mundo Gráfico y fue a sentarse en una mesa de la cantina, con la mochila a los pies, entre un cartel publicitario de Hipofosfitos Salud y otro de homenaje a las milicias populares.

(Pérez-Reverte 2016: 91)

Лекарството не е известно на българския читател, поради което предпочетох да обясня за какво се приема препаратът и коя е фирмата, която го произвежда:

Преминал успешно първата проверка, той се запъти към будката за вестници, купи „Ел Либерал“ и „Мундо Графико“ и отиде да седне в бюфета на гарата. Разположи се на масата, поставена между един рекламен плакат на медикаменти за подсилване на организма на

фирмата „Салуд“ и афиш в чест на обединените доброволчески въоръжени формирования, като сложи раницата в краката си.

(Перес-Реверте 2017: 95)

Интерпретирането на даден текст, както и на отделните елементи в него е въпрос на субективен подход. Преводачът решава как да преведе една или друга дума в зависимост от анализа, интерпретирането и собственото си виждане за текста (Ладмирал 1998: 29 – 30). Както мъдро твърдеше Габриел Гарсия Маркес: „преводът е най-добрият начин на четене“ (Гарсия Маркес 1999: 352). Разбирането на един текст не се свежда само до познаване на думите, а до познаване на културата, за да се интерпретира вярно посланието от оригиналния текст и да може да се предаде адекватно в езика цел. Интересен в това отношение е следният пример:

Sonrió el cónsul, lúgubre. El modo en que alzó el vaso a modo de brindis se parecía mucho al de un funeral.

(Pérez-Reverte 2016: 160)

Смисълът на това изречение е съвсем ясен на испански, но думите *brindis* (наздравница) и *funeral* (погребение), преведени на български в този контекст, най-малкото биха шокирали читателя (а несъмнено преди това и редактора), поради което замених *наздравница с вдигна чашата си* и вместо *погребение* добавих *погребалния обичай за преливане на вино*:

Консултът се усмихна скръбно. Начинът, по който вдигна чашата си, заприлича много на погребалния обичай за преливане на вино.

(Перес-Реверте 2017: 176)

Артуро Перес-Реверте винаги е успявал много умело да изгради диалозите между своите персонажи. Във „Фалко“ разговорите между действащите лица са кратки, точни, динамични, често иронични или дори саркастични. Опитвах се да се придържама максимално към стила на автора, за да могат българските читатели да се насладят на майсторските диалогови умения на писателя. Понякога обаче прибегвах до замяна на една дума с израз, за да запазя смисъла и да пресъздам образа, върху който авторът изгражда диалога.

–Salud –dijo el otro, guardándose el billete.

–Eso es lo que hoy me hace falta. Salud.

(Pérez-Reverte 2016: 198 – 199)

- Жив и здрав – рече другият, прибирайки банкнотата.
- Точно това днес ми е необходимо. Да съм жив и здрав.

(Перес-Реверте 2017: 209)

В един от диалозите събеседникът на Фалко е германецът Шрьотер, който умее да се изразява доста свободно на испански, но акцентът му се долавя най-вече в произнасянето на звука „р“ на испански език.

- Celebro conocerle – dijo en buen español, aunque arrastrando las erres.

(Pérez-Reverte 2016: 28)

Поради факта, че при превода на български във фразата, произнесена от Шрьотер, се появява само веднъж „р“, а най-много от всички съгласни е налице звукът „с“, замяната на „р“ от оригинала със „с“ в превода беше логична и наложителна.

- Радвам се да се запозная с вас – каза той на правилен испански, макар че провличаше „с“-тата.

(Перес-Реверте 2017: 29)

Освен че е майстор на диалога, писателят е известен и с честата и гениална употреба на фразеологични изрази в своите произведения. Той нерядко ги променя и ги вплита по такъв виртуозен начин в изреченията, че преводът им се явява истинско предизвикателство за преводачите.

Cuando me expulsaron de la academia mis padres me mandaron lejos, con unos parientes, a ver si sentaba la cabeza. Y, bueno, no la senté demasiado. Todo eso lo sabe usted de sobra.

(Pérez-Reverte 2016: 54)

Когато ме изгониха от академията, родителите ми ме изпратиха надалеч при едни роднини, за да ми уври главата. Е, добре, не увря много. Всичко това ви е добре известно.

(Перес-Реверте 2017: 58)

Изразът *sentar cabeza* „ставам разумен, благоразумен“ притежава на български език няколко еквивалента. Спрях се на фразеологизма *не ми увира главата* заради това, че този израз се числи към разговорно-битовата реч, а както подчертава Анскомбр (Анскомбр 2006: 17), при превода на фразеологични изрази е необходимо еквивалентът в езика цел да притежава същите стилистически окраски и честота на употреба, както този в оригиналния текст.

Ето и още един пример, в който Перес-Реверте се базира на друг фразеологичен израз – *saber de qué pie cojea alguien* („познавам слабите места на някого“), за да създаде поредния забавен диалог между персонажите.

–Naturalmente –concedió Poveda–. Pero siempre es bueno saber de qué pie cojeamos.

Falcó había sacado la pitillera y prendía un cigarrillo. Cerró el encendedor con un chasquido.

–Yo cojeo según el pie que me pisen.

(Pérez-Reverte 2016: 48 – 49)

– Естествено – съгласи се Поведа. – Но винаги е добре да се знае кое ни е слабото място.

Фалко беше извадил табакерата си и запали цигара. Затвори капак на запалката с щракване.

– Слабо ми е онова място, което ми настъпят.

(Перес-Реверте 2017: 52)

Пословиците и поговорките също са широко използвани от писателя. Този вид фразеологични изрази разкриват и пресъздават различни аспекти от културата на една езикова общност (Кючукова-Петринска 2014: 170), поради което съгласно практиката, а и теорията на превода паремииите могат да се преведат в езика цел посредством еквиваленти, аналогични изрази или дословен превод. Дословният превод е възможен, когато смисълът на паремията е ясен и се цели запазване на образа, върху който е изграден изразът в езика източник. До замяна на един фразеологизъм с нефразеологизъм се прибегва и когато фразеологичният еквивалент в езика цел е остарял и се използва рядко, т.е., както предупреждава Хаймес (Хаймес 1995: 37), една фраза може да е граматически правилна, стилистично тромава, социално дипломатична и твърде рядко използвана. Точно това налага понякога превеждането на един фразеологизъм посредством свободни изрази, а не чрез фразеологичен еквивалент в езика цел. Не търсенето и намирането на фразеологично съответствие е основното в превода, а дискурсивната и прагматическата еквивалентност.

Reunión de pastores, decía el antiguo refrán español, oveja muerta. Y no era agradable pensar que la oveja podía ser él.

(Pérez-Reverte 2016: 31)

Както твърди старата испанска поговорка, съберат ли се пастирите, овца ще се коли. И на него не му беше никак приятно да си представи, че той може да е овцата.

(Перес-Реверте 2017: 33)

Предвид факта, че в текста ясно се подчертава, че поговорката е испанска, предпочетох да я превода, за да запазя метафоричния образ, а не да търся еквивалент на български, тъй като смисълът на испанската паремия е съвсем ясен, а и авторът използва точно тази метафора, основаваща се на овца, за да добави изречението „И на него не му беше никак приятно да си представи, че той може да е овцата“.

При превода на друга една паремия – *de noche todos los gatos son pardos*, обаче реших да заложа на един аналог (термин, обяснен от Влахов, Флорин 1990: 178), който, макар и да не е много популярен сред младите читатели днес: *всяка крава нощем е черна*³, смисълът ѝ безпроблемно се подразбира от контекста. За всеки случай добавих и израза „както се казва“, за да е ясно, че става въпрос за съществуващ в езика ни устойчив израз.

Entró en los dormitorios, registró las carteras de los muertos –eran agentes de la Dirección de Policía y Seguridad– y se guardó los documentos de uno con el que tenía cierto parecido físico. Nunca se sabe, pensó, y hay controles y fronteras donde todos los gatos pueden ser pardos.

(Pérez-Reverte 2016: 274)

Влезе в стаите, прегледа документите на мъртвите – бяха агенти на управление „Полиция и сигурност“ – и взе документите на единия, с който имаше известна физическа прилика. Човек никога не знае дали няма да му послужат, помисли си той, при толкова контролни постове и граници, а в тъмнината всички можем да изглеждаме горе-долу еднакви. Както се казва, всяка крава нощем е черна.

(Перес-Реверте 2017: 286)

Интересен се оказа случаят с един разговорен евфемистичен израз *plantar un pino*, който означава „дефекирам на открито“:

–Te dejo aquí el fusil –dijo una de las sombras–. Voy a plantar un pino.

(Pérez-Reverte 2016: 82)

³ Омайников, З. Испански пословици (Refranes españoles), София: Наука и изкуство, 1993.

Попитах мои приятели, колеги и студенти каква фраза биха използвали или са чували, че се използва на български за пресъздаване на смисъла на испанския фразеологизъм. За моя голяма изненада събраният репертоар се оказа доста богат. Повечето от тези изрази обаче бяха познати за едни, но съвсем непознати за други носители на езика. Следвайки логиката на Доброволски (Доброволский 2000: 367 – 377), който отрежда по-голямо значение на текстовото съответствие, отколкото на формалното, прецених, че по-уместно в случая е да заложа на един широко използван фразеологизъм *пускам една вода* и метафоричния израз *наторявам градинката*. Чрез едновременното използване на двете фрази бях убедена, че у читателя не би възникнало никакво съмнение какво точно възнамерява да направи персонажът:

– Оставям тук пушката – рече една от сенките. – Ще ида да пусна една вода и да наторя градинката.

(Перес-Реверте 2017: 87)

Както е видно от разгледаните примери, художественият превод зависи от тълкуванията и вижданията на всеки отделен преводач. Преводаческата дейност е креативна и това твърдение важи с пълна сила за превода на художествена литература, при който няма строги предписания за пресъздаване на смисъла, а само насоки. Продуктът от преводаческото съзидание може да е за едни шедьовър, а за други – зле свършена работа. Найда и Тейбър (Найда, Тейбър 1986: 16) дават един много находчив отговор на въпроса дали един превод е точен, или не, като отговарят на въпроса с въпрос: за кого да е точен? Един превод е такъв, ако средностатистическият читател е способен да го разбере, добавят авторите. С други думи, не е достатъчно да се преведе по начин, който ще позволи на средностатистическия читател да схване смисъла на посланието, но и да сме сигурни в най-голяма степен, че той наистина ще го схване, а това все пак зависи не само от преводача, но и от познанията, които притежава читателят.

ЛИТЕРАТУРА

Анскомбр 2006: Anscombe, J-C. L'étude et la traduction des formes sentencieuses: notions et problèmes // *Lux Coreana*. Paris : Nan-Seine, 2006, № 2, 5 – 27.

Арнаулов, Арнаулова 1984: Арнаулов, Г., Арнаулова, П. *Лекарствена терапия*. [Arnaudov, G., Arnaudova, P. *Lekarstvena terapiya*.] София: Медицина и физкултура, 1984.

- Влахов, Флорин 1990:** Влахов, С., Флорин, С. *Непреводимото в превода*. [Vlahov, S., Florin, S. *Neprevodimoto v prevoda*.] София: Наука и изкуство, 1990.
- Гарсия Маркес 1999:** García Márquez, G. *Notas de prensa, Obra periodística 5 1961 – 1984*. Barcelona: Mondadori, 1999.
- Доброволский 2000:** Dobrovol'skij, D. Idioms in contrast: a functional view. // Corpas Pastor, G. (ed.) *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, Fraseografía y traducción*. Granada: Comares, 2000, 367 – 388.
- Кючукова-Петринска 2014:** Kiuchukova-Petrinska, B. La imagen del moro y del judío en el refranero español // *Мислене, език, реч. Изследвания в чест на проф. дфн Евгения Вучева*. [Mislene, ezik, rech. *Izsledvaniya v chest na prof. dfn Evgenia Vucheva*.] София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, 2014.
- Ладмирал 1998:** Ladmiral, J-R. Le prisme interculturel de la traduction. // *Traduire la Culture*, Bensimon, P. (ed.). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, 15 – 30.
- Найда, Тейбър 1986:** Nida, E. A., Taber, Ch. R. *La traducción: Teoría y práctica*. Madrid: Cristiandad, 1986.
- Ненкова, Ненкова 2017:** Ненкова, В., Ненкова, Н. Относно превода на лекарството срещу мигрена в романа „Фалко“ на Артуро Перес-Реверте. [Nenkova, V., Nenkova, N. *Otnosno prevoda na lekarstvoto sreshtu migrena v romana Falko na Arturo Peres-Reverte*.] // *International Journal Scientific Papers*, Vol. 20, Literature, Music and Arts, Bitola: GRAFOPROM, № 6, 2017, 2721 – 2725.
- Перес-Реверте 2016:** Pérez-Reverte, A. *Falcó*. Madrid: Alfaguara, 2016.
- Перес-Реверте 2017:** Перес-Реверте, А. *Фалко*. София: Еднорог, 2017.
- Узунов, ред. 1994:** *Справочник на лекарствените средства*. [Spravochnik na lekarstvenite sredstva.] Под ред. на П. Узунов. София: Медицина и физкултура, 1994.
- Уртадо Албир 2004:** Hurtado Albir, A. *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Хаймес 1995:** Hymes, D. H. Acerca de la competencia comunicativa. // *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*, Llobera, M. et al (eds.). Madrid: Edelsa, 1995, 27 – 46.

**ПРЕВОД И ИНТЕРАКТИВЕН МАШИНЕН ПРЕВОД,
БАЗИРАН НА ПРИМЕРИ. ПРОГРАМАТА *TREFL***

Руси Николов, Малина Дичева
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**TRANSLATION AND INTERACTIVE MACHINE TRANSLATION
BASED ON EXAMPLES EXCERPTED FROM *TREFL***

Roussi Nikolov, Malina Dicheva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

TREFL is a portable and easy-to-use application for Windows with powerful NLP functionality. It takes its name – *Translation REFerence Library* – from its database management capabilities and has been developed as a multilingual reading, writing and translation aid tool. It combines selected characteristics from Translation Memory Systems and Internet/Desktop Search Engines, plus some elements of semantic search. It is intended to be used as a versatile and effective reading, writing and translation aid tool capable of managing very large sets of data.

Key words: Translation Theory, Reading, Writing and Translation Aid Tool

Пълното или частичното автоматизиране на превода е научна област, която се развива с оглед на решаването на две важни практически задачи: 1) предварителен достъп – макар и частичен и ненадежден – до информация, кодирана с помощта на непознат за потребителя естествен език, и 2) улесняване, ускоряване и хомогенизиране на специализирания превод въз основа на *повторяемостта* на преводните съответствия – на лексикално, фразеологично и синтактично равнище.

Значимостта на първата задача лесно може да се оцени косвено, като се отчетат съответните интелектуални и материални инвестиции. Това развитие на утилитарния подход в превода, продиктувано от доказана практическа необходимост, води от своя страна до качествени подобрения, които разширяват възможностите на машинния превод до такава степен, че вместо да се противопоставя на системите за преводаческа памет (Косева 2010: 111), той се превръща в полезно до-

пълнение и неделима част на тези професионални инструменти за превод. Този процес може да се обясни и с обстоятелството, че с нарастването на относителната тежест на „суровите“ преводачески данни в съотношението данни/правила, т.е. с изпреварващото нарастване на броя и на дължината на конкретните преводни единици, характеристиката „*машинен*“ в понятието „*машинен превод*“ придобива във все по-голяма степен условен смисъл. Пример: (англ.) *Actions speak louder than words.* → *Действията говорят повече от думите*¹. Изкуственият интелект се свежда в случая до автоматично извличане и организиране на информация, която е продукт на човешка дейност.

Твърдението за „*хуманизиране*“ на машинния превод при базираните на данни подходи е логически строго и практически може да се илюстрира с многобройни примери, но то изразява само една тенденция, защото общата статистическа оценка остава негативна – машинният превод на идиоматични изрази и поговорки е резултат най-често на прилагането на елементарни трансферни правила – лексикални и граматически – или на преводни съответствия, извлечени от буквален, непрофесионален човешки превод. Пример: (англ.) *smart as a bag of hammers* → *умна като торба с чукове*².

По-деликатно е да се коментира *повторяемостта* (или *аналогията*) – ключова дума за всички подходи за пълно или частично автоматизиране на превода. Повторяемостта не накърнява творческото начало и произтичащото от него авторство в превода (толкова скъпи за специалистите по художествен превод), защото повторяемостта е неотменим съпътстващ компонент на всяка интелектуална дейност³. Противопоставянето на художествения и специализирания превод е традиционно, но двете дейности могат да се обединят в следната обща дефиниция на превода:

Превод: прекодиране на текст от един на друг естествен език, при което се запазва *качеството на информацията*, т.е. нейният потенциал да променя по определен начин когнитивното и емоционалното състояние на човека⁴.

¹ translate.google.com.

² www.bing.com/translator.

³ „Like all human activities requiring intelligence, translation too has repetitive components and creative components“. (Батачария 2015: XIX)

⁴ „l'information est ce qui provoque un changement d'état psychique chez un être humain et, peut-être, une action; c'est aussi ce qui provoque un changement dans un système inanimé“ (Мера 1973 : 373).

Понятието *качество на информацията* е заимствано от кибернетиката. Използваното там по-общо понятие *състояние на система* е конкретизирано тук с *когнитивното и емоционалното състояние на човека*.

Твърдението, че „*превеждането не е просто прекодиране*“ (Димова 2000: 23), е широко разпространено. В интерпретативната теория „да преведеш, не означава да транскодираш, а да разбереш и да изразиш отново“ (Селескович, Ледерер 2001: 19)⁵. Въпреки че очевидно противоречи на горната дефиниция, това твърдение е приемливо и полезно, но с необходимото уточнение, че понятието *прекодиране* е използвано от цитираните автори очевидно в смисъл на „формално прекодиране“, т.е. промяна на кода на съобщението чрез прилагането на система от краен брой стриктни правила. Така можем да прекодираме един текст от *Unicode* в *ASCII* например, но не и от един естествен език на друг. От друга страна, всеки текст – изходен или целеви – е кодирано съобщение (кодирано с помощта на естествен език) и в този смисъл, като се вземе предвид естеството на „суровината“ и на „крайния продукт“, може да се твърди, че *превеждането е просто прекодиране*; отделен е въпросът, че такова прекодиране не е никак просто, то може да се формализира само частично и следователно не подлежи на пълно автоматизиране.

От горната дефиниция може да се изведе и абстрактна дефиниция на идеално преведен текст: това е текст, който променя когнитивното и емоционалното състояние на идеални билингви така, както би го променил оригиналният текст. Обратно, ако приемем за постулат интуитивното понятие *идеален превод*, можем да изведем теоретичен критерий за идентифициране на идеални билингви.

В дефиницията за превод понятието *качество на информацията* е предпочетено пред по-популярното, но различно понятие *съдържание*, защото само първото отчита значението и на *формата на текста*: така както въздейства музиката, така и формата – прозаична или поетична – на текстовото съобщение може да катализира въздействието му върху емоционалното състояние на човека – слушател или читател. Езиковата форма на текста влияе и на когнитивното състояние

⁵ Вж. още (Ледерер 1994: 11): „La théorie interprétative [...] a établi que le processus [de la traduction] consistait à comprendre le texte original, à déverbaliser sa forme linguistique et à exprimer dans une autre langue les idées comprises et les sentiments ressentis“.

на човека чрез отчитането например на връзката между ритъм на речта и вербална памет⁶.

Идеята за еквивалентността на въздействието върху реципиента като критерий за преводна еквивалентност не е нова, но се подценява нейният потенциал за кратка и същевременно строга дефиниция на понятието „еквивалентност“ (и следователно на самото понятие „превод“). В своя релевантен анализ на развитието на преводознанието, А. Димитрова (2007: 188) отбелязва, че „*то* [понятието „еквивалентност“] *е дефинирано и типологизирано по различни начини* [...] като авторите докъм 80-те години на ХХ век] *търсят пътища към постигането на максимално съответствие между оригинала и превода по отношение на комуникативната цел, информацията и въздействието върху реципиента*“. Комуникативната цел обаче не може да бъде различна от целта на всяко едно съобщение: дори когато съобщението е въпросително, подбудително или възклицателно изречение, първичната, непосредствена цел е да предаде информация, която има някаква стойност за реципиента, а тази стойност се измерва именно с психологическото въздействие върху него на когнитивно и емоционално равнище. Изброените три критерия за еквивалентност се свеждат следователно до един. Същият автор посочва още (Димитрова 2007: 188 и сл.), че „*от 70-те години на ХХ век насам започват да се развиват нови комуникативно-прагматични схващания в преводознанието, които се противопоставят на убеждението, че еквивалентността е необходима и осъществима в превода*“. Тези схващания вероятно представляват интерес с оглед на специфичната проблематика на художествения и в частност на стихотворния превод. Липсата на еквивалентност обаче като единствен обективен критерий за качество на превода, и по-точно отричането на стремежа към еквивалентност поощрява свободната и субективна интерпретация, което изолира преводознанието, отдалечавайки го от възможността за ползотворно интердисциплинарно взаимодействие с точни науки като компютърната лингвистика.

Макар и на друго интерпретационно равнище, *повторяемостта* се оказва ключова дума не само за автоматизирания превод, но и за всеки превод, с уточнението, че *повторяемостта* засяга не само частичните и формални преводни съответствия, но и текста като цяло, и по-специално функционирането му като инструмент за въздействие. Задачата на преводача в чист вид е да приеме целта на автора за своя и да я постигне с различни средства. В този смисъл не може да се го-

⁶ „Les textes rythmés sont plus facilement appris que les textes non rythmés“ (Фрес 1974: 175).

вори за равнопоставеност между автор и преводач: авторът е автор на целта и неин изпълнител, а преводачът е само изпълнител на същата цел, но с различни средства. Различието на средствата не се свежда единствено до различие в използваните езици. Еднакво добри преводи на един текст, направени от различни преводачи на един и същ целеви език, имат в една или друга степен различна езикова форма. Естественят език е редундантен и предоставя алтернативни изразни средства. Изборът им зависи от менталната езикова „база от данни“ на преводача. С оглед на това възниква следният въпрос: при коя от следните две ситуации съществуват по-добри предпоставки за творческа изява на преводача: при равни други условия 1) преводачът разчита единствено на своя когнитивен потенциал и 2) преводачът ползва и колективния ум на преводачи от цял свят, материализиран под формата на свръхголеми структурирани паралелни езикови ресурси, управлявани от свръхефективни и интелигентни информационни системи за достъп до релевантна информация? Очевидният отговор на този въпрос е основание да определим такива софтуерни системи от езикови ресурси и програми за тяхното управление като помощни инструменти не само за превод, но и за творческо писане. Именно такъв инструмент е представената по-долу програмата *TREFL*⁷.

Технологията за превод *TREFL* е интерактивен и опростен вариант на подхода за машинен превод, базиран на примери (англ.: *EBMT, Example-based machine translation*). Опростяването е алгоритмично (софтуерно), но то се компенсира чрез интерактивното действие, т.е. чрез поставяне на по-високи изисквания към човека преводач. При този подход се реализират в известен смисъл етапите *девербализация – ревербализация* (Ледерер 1994) под формата съответно на компресиране и декомпресиране на информацията в процеса на превода. На практика девербализацията има само количествен характер – компресирането на информацията се основава на езиковата редундантност и на възможността да представим абстрактно една проста идея с помощта на ключови думи, което е свързано обикновено с частична загуба на информация, но позволява да се филтрират автоматично оптимален брой кандидати за преводни еквиваленти; информацията се възстановява интерактивно при окончателното филтриране на междинните резултати.

Подходът за машинен превод *EBMT* е концептуално строг и интелектуално привлекателен, какъвто е и подходът, базиран на правила

⁷ <http://web.uni-plovdiv.bg/rousni/>

(*RBMT*). И двата подхода обаче, приложени самостоятелно, а не в хибридни системи, са еднакво неуспешни в практическите им приложения (в съпоставка със статистическия машинен превод). Естествените езици трудно се поддават на моделиране чрез системи от краен брой формални правила. Преводът *EBMT* е базиран на сурови данни – двуезични корпуси от паралелни текстове, но едновременно с това използва правила за оценка на подобие (или аналогията, формално – разстоянието) между сегмента за превод, от една страна, и сегментите на същия език в данните на програмата, от друга, което е основание подходът да се определи от някои автори като хибриден – базиран на данни и на правила (Батачария 2015: XIX)⁸. Тук обаче правилата не просто допълват и компенсират закономерната (т.е. задължителната) липса на достатъчно данни, напротив, тяхното несъвършенство би компрометирало напълно резултата от машинния превод независимо от количеството и качеството на наличните паралелни текстове.

Като се изхожда от това, вместо да се търси най-близката аналогия на изречение за превод в базата данни чрез формални, автоматични, но несъвършени алгоритми, в *TREFL* се използва следният метод: преводачът/пишещият „компресира“ входната информация под формата на ключови думи, например „катастрофа“ и „жертва“, и избира опцията семантично търсене, например в преводната памет *български-френски*. Получените резултати (вж. Фиг. 1) подсказват различни начини на изразяване на френски език на идеята „катастрофата/инцидентът/бедствието... взе жертви, отне/коства живота на...“, която се изразява на френски език със съвсем различни изрази, в случая лексикални средства (напр. *катастрофата направи жертви* в буквален превод).

⁸ „EBMT tries a combination: data supplies translation parts that rules recombine to produce translation.“

[катастрофа] [пътуващи]

L'accident a tué les 7 occupants de l'appareil, tous Américains, en partance pour Dubaï.

Бедствието взе около 2 000 **жертви**.

Ce désastre fit environ 2 000 victimes.

автобусна **катастрофа** с много **жертви**

accident de bus avec de nombreuses victimes

[катастрофа] [вземам **жертви**] [отнемам/коствам живота на]

L'accident a fait deux victimes.

Un accident a coûté la vie, ce lundi à Venère, à une mère de famille âgée de 49 ans, domiciliée à Valay.

Най-малко 100 са **загиналите** при самолетна **катастрофа** в Мадрид.

Un accident d'avion fait au moins 100 morts à Madrid.

Фиг. 1. Екранна снимка на резултатите от семантично търсене в базата данни български-френски с ключови думи „катастрофа“ и „жертва“

Тази полезна информация при превод от български на френски (или просто при писане на френски език) е труднодостъпна с помощта на традиционни и престижни средства като лексикални или фразеологични речници. Факт е обаче, че машинният преводач на Гугъл превежда точно, например:

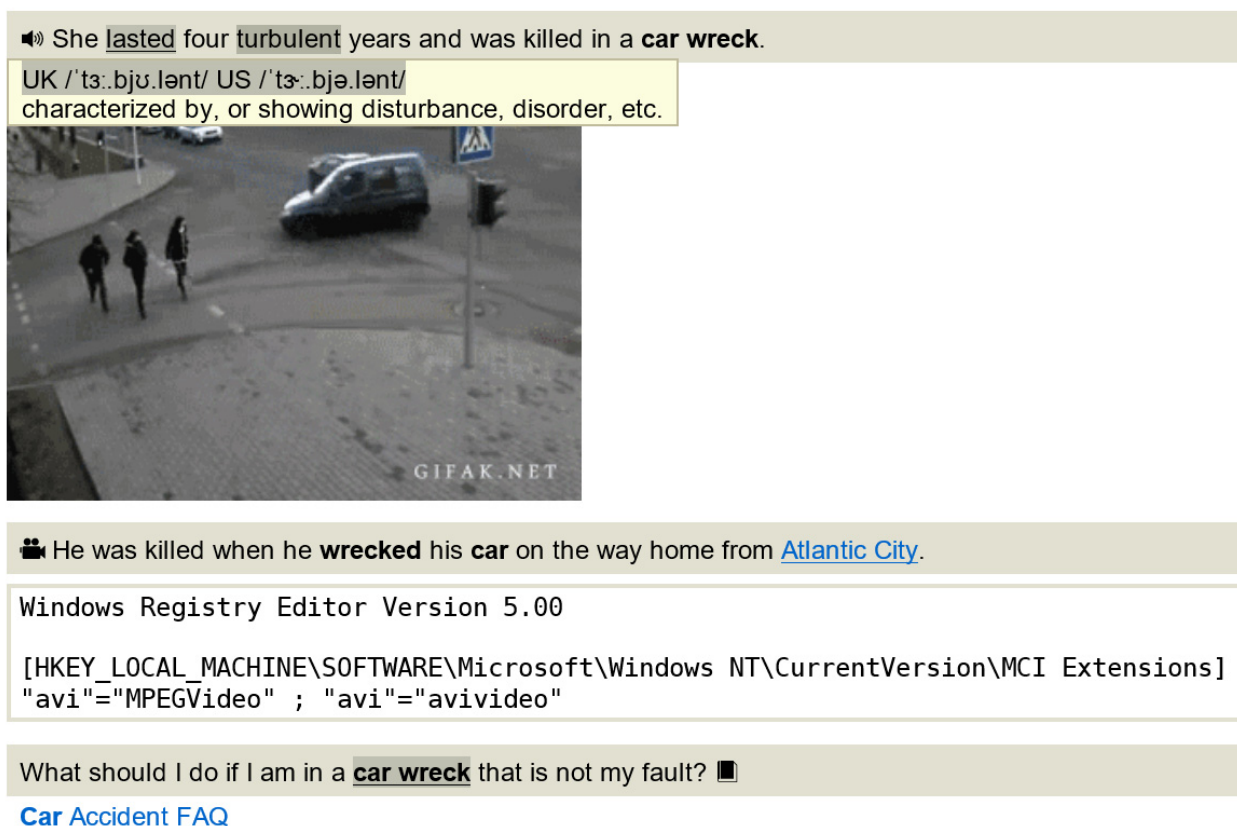
Катастрофата взе три жертви. → L'accident a fait trois victimes.

Семантичното търсене с *TREFL* чрез ключови думи предлага, за разлика от машинния превод, селекция от варианти. Естествено възниква въпросът за семантичното търсене в глобалната мрежа като приоритетна възможност. Отговорът на този въпрос е положителен, но тази възможност не е безалтернативна; нещо повече – тя не е оптимална с оглед на следните дадености:




- В интернет се индексират текстове, а не изречения, което означава, че две „ключови“ думи може да не са свързани в проста мисъл, т.е. едната да се намира в началото, а другата в края на дълъг текст.
- Текстовете в интернет са двуезични и паралелни по изключение. (От друга страна, разбира се, ключовите думи могат да се въведат директно на целевия език. Освен това, използвайки опции за разширено търсене, потребителят може да определи статистически типичните за целевия език колокации, например: „une * bavure“ → „une grosse bavure“

- В интернет потребителят няма контрол върху индексираните данни, не може да ги обогатява и персонализира. И както е известно, „прекалено голямата информация убива информацията“.
- Семантичното търсене в интернет е с утилитарна насоченост, но не и на лингвистично равнище.

Програмата *TREFL* е локален аналог на интернет търсачка като *Гугъл* по своите основни и разширени опции за търсене, по своето бързо действие и поддържането на съвременните *html* стандарти за мултимедийно съдържание. Локалният характер на *TREFL* ограничава възможностите за управление на данни в мрежа, но по същата причина отпадат ограниченията (свързани с мрежовата сигурност) за взаимодействие между *html* елементи и локално съдържание. Програмата позволява създаването на хипервръзки от *html* страницата с резултатите от търсенето към цитирания мултимедиен документ, съхраняван на компютъра, например към конкретния сегмент от филм, съдържащ съответната реплика в резултатите на търсенето (вж. Фиг. 2).



Фиг. 2. Снимка на част от екрана с резултати от търсене (*car wreck*), илюстриращи възможни хипервръзки

- Бутоните със символи ,  и  отварят съответния локален документ; при аудио- или видеофайл документът се отваря за съответния на репликата времеви интервал.
- Снимката с автомобила е в действителност анимация, съответстваща на локален .gif файл.
- Подчертаните сегменти в текста от резултатите са специални връзки (при задържане на курсора на мишката върху тях) към прозорец с обяснителни бележки или снимка/видео.
- Стандартни хипервръзки към интернет сайтове.
- Връзки за всевъзможни операции в операционната система *Windows*; в примера – за автоматично въвеждане на данни в регистъра.

Практическата целесъобразност на набора от функции на една приложна програма или на какъвто и да е инструмент не е достатъчно условие да определим инструмента като полезен. Допълнително условие е ергономичността – икономичност на жестовете и на усилията за тяхното усвояване и запомняне особено когато броят на функциите е голям. Това изискване няма концептуална връзка с лингвистичните и чисто преводачески аспекти на програмата, но неизпълнението му би ги компрометирало или обезсмислило напълно. Кратките указания за работа с програмата в придружаващата я документация и нейните характеристики показват стремеж за търсене на оптималното съотношение между комплексност (мултифункционалност), висока производителност (бързо действие, слабо зависимо от количеството на данните) и ергономичност (удобство за работа). Придобиването на умения за ефективна работа с програмата изисква първоначални интелектуални инвестиции – незначителни в техническо отношение, но професионално предизвикателни на лингвистично равнище, както е показано в наличните в базата данни на програмата примери.

ЛИТЕРАТУРА

Батачария 2015: Bhattacharyya, P. *Machine Translation*. London, New York: CRC Press, Boca Raton, 2015.

Димитрова 2007: Димитрова, А. *Играта в творчеството на Херман Хесе – естетически, езикови и преводни аспекти*. [Dimitrova, A. *Igrata v tvorchestvoto na Herman Hese – esteticheski, ezikovi i prevodni aspekti.*] Велико Търново: Фабер, 2007.

- Димова 2000:** Димова, А. *Увод в теорията на превода*. [Dimova, A. Uvod v teoriyata na prevoda.] Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски“, 2000.
- Косева 2010:** Косева, Е. *Технологията Преводна Памет*. [Koseva, E. Tehnologiyata Prevodna Pamet.] // *Научни трудове на Русенския университет* – 2010, том 49, серия 3.2, 111 – 115.
- Ледерер 1994:** Lederer, M. *La traduction aujourd’hui*. Hachette Paris: F.L.E., , 1994.
- Мера 1973:** Mérat, R. *Informatique*. // *Encyclopédie des sciences industrielles*. Paris: Quillet, 1973.
- Селескович, Ледерер 1984:** Seleskovitch, D., Lederer, M. *Interpréter pour traduire*. Paris: Coll. Traductologie, No 1, Didier Erudition, 1984.
- Фрес 1974:** Fraisse, P. *Psychologie du rythme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

KULTURÜBERTRAGUNG IN TOURISTISCHEN TEXTEN

Sevdiye Köksal
Dokuz Eylül Üniversitesi

CULTURE TRANSFER IN TOURISM TEXTS

Sevdiye Köksal
Dokuz Eylül University

Tourism is considered the most important world industry of the 21st century. More and more people worldwide are travelling abroad. According to the United Nations World Travel Organisation (UNWTO), the number of registered international tourist arrivals rose to 1.3 billion in 2017. Travelling becomes a solid foundation for encounters of cultures and intercultural communication between travellers, hosts and persons involved in tourism. The writing and translation of tourist texts – from travel guides to hotel information and menus – is of great importance in this sense. In the age of globalisation tourism texts are a particularly topical subject of translation. The translation of these texts requires special cultural and technical knowledge as well as special knowledge of the type of text. This article deals mainly with the problem of the transfer of culture-specific elements. The sample of the study consists of the German language versions of Turkish city guides. The work attempts to comment on the translations of culture-specific elements from a translation-theoretical point of view and to elaborate certain suggestions for translation practice.

Key words: tourism texts, culture transfer, translation of culture-specific elements

Einleitung

Der Tourismus gehört weltweit zu den wichtigsten Wirtschaftszweigen. Der Anstieg der weltweiten Reisetätigkeit setzt sich im Zeitalter der Globalisierung unaufhaltsam fort. Tourismus ist „gelebte Globalisierung“ (Opaschowski 2002: 195). Die Zahl von registrierten internationalen Touristenankünften (arrivals) stieg im Jahr 2017 auf 1,322 Milliarden (vgl. United Nations World Travel Organisation (UNWTO), World Tourism Barometer, January 2018). Frankreich war mit 89,3

Millionen Besuchern das beliebteste Reiseziel aller Nationen im Jahr 2017, gefolgt von Spanien (82 Mil.) und USA (72.9 Mil.) Als internationales Reiseziel belegte die Türkei 2017 mit 39,2 Millionen Besuchern weltweit den 7. Platz (Statista 2018). Hinsichtlich der Nationalitäten ausländischer Besucher in die Türkei war Russland im genannten Jahr mit 4,7 Millionen Besuchern an erster Stelle, während Deutschland mit 3,48 Millionen Reisenden den 2. Platz einnahm. (Statista 2019)

Im Zeitalter der Globalisierung wird Reisen zum Nährboden für Begegnung der Kulturen und die interkulturelle Kommunikation zwischen den am Reisegeschehen Beteiligten, seien es Reisende, Gastgeber oder Tourismusbeschäftigte. Aus der Auffassung des Tourismus als kultureller Praxis werden touristische Texte als kulturelle Texte betrachtet. Als „Text“ ausgelegt wird „Kultur“ u.A. als „Mittel kultureller Erinnerung, kollektiver Sinnstiftung und nationaler Identitätskonstruktion“ definiert (Nünning 2005:109). Dem Verfassen bzw. Übersetzen von touristischen Texten – vom Reiseführer über die Hotelinformation bis zur Speisekarte – kommt in diesem Sinne große Bedeutung zu. Bei deren Übersetzung sind besondere Kultur- und Sachkenntnisse sowie spezielles Textsortenwissen erforderlich.

Als Träger der Kultur in touristischen Texten erweisen sich die Kulturspezifika, mit deren Wiedergabe in der Zielsprache sich dieser Beitrag auseinandersetzt. Als Korpus dienen dabei deutsche Sprachversionen türkischer Stadtführer. In der Arbeit wird der Versuch unternommen, die Übersetzungen kulturspezifischer Elemente aus übersetzungstheoretischer Sicht zu kommentieren und bestimmte Vorschläge für die übersetzerische Praxis herauszuarbeiten.

Zur Textsorte Reise- bzw. Stadtführer

Reiseführer sind in erster Linie Gebrauchstexte, die den Nutzern praktische Informationen liefern. Sie vermitteln den Reisenden alles Notwendige über Unterkünfte, wichtige Sehenswürdigkeiten und Ausflugsziele, den aktiven Urlaub und Verkehr, Restauranttipps, Öffnungszeiten etc. Sie werden oftmals als Sehanleitungen und praktische Orientierungshilfen, welche die Bewegungs- und Blickrichtung der Touristen im Umgang mit der Fremde bestimmen, aber auch als „Unterbreiter eines Interpretationsangebotes“ bezeichnet. (Diekmannshenke 2015). Immer wieder wird in den Reiseführern, so Diekmannshenke (ebd.), der Genuss und Erlebnisaspekt betont. Die Fakten stehen im Vordergrund, aber Bewertungen von beschriebenen Objekten (Sehenswürdigkeiten), persönliche Hinsicht und Ratschläge sind unentbehrlich. Der sogenannte „romantische Blick“ wird eher über Bilder transportiert.

Reiseführer sind nicht nur informative, sondern werbende und kulturvermittelnde Texte. Die Informationsfunktion steht für die Touristen eindeutig im Vordergrund

Aus Sicht ihrer Herausgeber sollen die Reiseführer vor allem für ein Urlaubsland, eine Region, eine Stadt und ihre Dienstleistungen werben und Touristen anlocken. Die Reiseführer erfüllen zugleich Kulturvermittlungsfunktion. Sie sollen explizit eine fremde Kultur vermitteln und für sie werben. Bei der Übersetzung solcher Texte ist die Anpassung vermittelter Inhalte an anderskulturelle Zielgruppen sehr wichtig. Idealerweise soll bei der Übersetzung der kulturelle Hintergrund und das jeweilige Vorwissen der Touristen berücksichtigt werden.

Realia in touristischen Texten

Realia sind nach Werner Koller kulturspezifische Elemente, „Sachverhalte politischer, institutioneller, sozio-kultureller, geographischer Art, die spezifisch sind für manche Länder“ (Koller 2001: 232) Thematisch handelt es sich bei Realia um historisch-geographische Bezeichnungen und Namen, politische und sozialgeschichtliche Termini, die Terminologie in Speisekarten oder die Wortwahl in der Tourismuswerbung und mehrsprachigen Reiseprospekten. Bei Realia kann es sich um „echte Lücken“ im lexikalischen System der Zielsprache (Eins-zu-Null-Entsprechung) handeln. Zur Schließung solcher lexikalischen Lücken schlägt Werner Koller folgende Verfahren vor:

1. Übernahme des AS-Ausdrucks in die ZS
 - (a) als Zitatwort (mit oder ohne Anführungszeichen) (Fremdwort)
 - (b) als vollständige oder teilweise Anpassung an ZS-Normen (*Lehnwort*)
2. Lehnübersetzung: „Wörtliche Übersetzung des AS-Ausdrucks in ZS“
3. Wahl der *am nächsten liegenden Entsprechung*: als Entsprechung zum AS-Ausdruck wird in der ZS ein bereits in ähnlicher oder gleicher Bedeutung verwendeter Ausdruck gebraucht .
4. *Explikation* oder *definitorische Umschreibung*: der AS-Ausdruck wird in der ZS umschrieben, kommentiert oder definiert.
5. *Adaptation*: Ersetzung des mit einem AS-Ausdruck erfaßten Sachverhalts durch einen Sachverhalt, der im kommunikativen Zusammenhang der ZS eine vergleichbare Funktion bzw. einen vergleichbaren Stellenwert hat. (ebd.: 232ff.)

Korpusanalyse

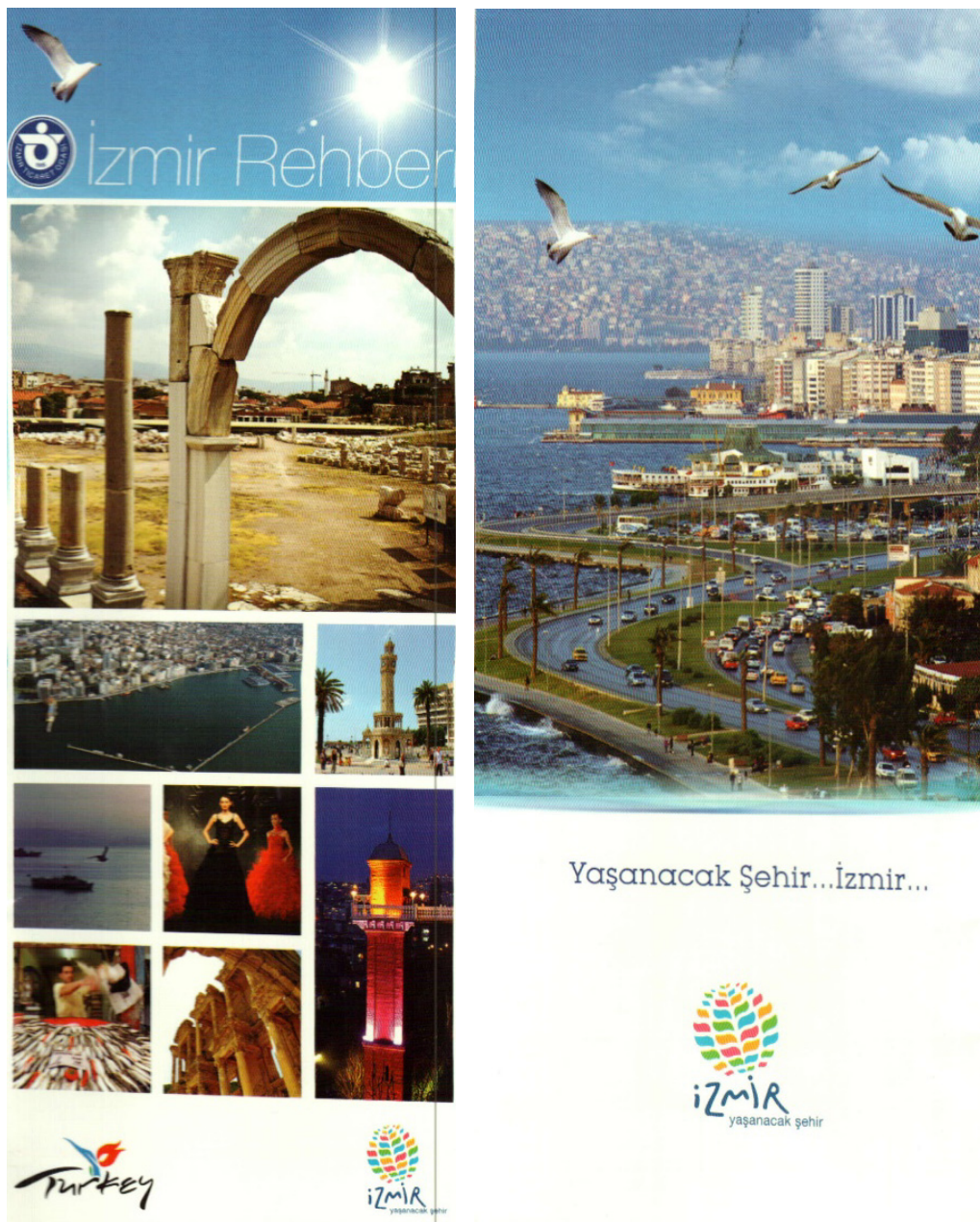
Als Textquelle für die Analyse von Realia in Reiseführern sind zwei Stadtführer der drittgrößten türkischen Stadt Izmir und deren deutsche Sprachversionen ausgewählt worden. Der eine ist von der Kultur- und Tourismusedirektion Izmir (KTD) herausgegeben, der andere von der Handelskammer Izmir (IHK).

Der KTD – Prospekt von 96 Seiten (Abbild 1) behandelt das touristische Angebot der Stadt und ihrer Umgebung in geographischer Aufteilung von Zentrum-Nord-Süd-Ost-West. Die Bilder auf der Titel- und Rückseite weisen auf die Sehenswürdigkeiten hin. Die Innenseiten sind mit 87 Fotos versehen. Die 10 Anmerkungen in dem Inhalt mit dem Vermerk „Hätten Sie’s gewußt“ appellieren an den Rezipienten und erfüllen den Zweck der Informations- und Kulturvermittlung.



Abbild 1: Stadtführer der Kultur- und Tourismusedirektion Izmir (KTD)

Der IHK – Stadtführer (Abbild 2) ist ein Prospekt von kleinerem Umfang (44 Seiten). Auf der Titel- und Rückseite befinden sich Bilder der Wahrzeichen der Stadt, das Landeslogo, Stadtlogo mit dem Slogan „lebenswerte Stadt... İzmir“ und das IHK-Logo. Das Buch ist reichlich mit Bildern versehen (133 Fotos) und enthält Informationen über Geschichte, Sehenswürdigkeiten, Museen, Glaubens-tourismus, alternative Stadtführungen, die Küche etc. Die 14 Hinweise zu dem, was man in der Stadt „unbedingt“ unternehmen sollte, deuten auf den Erlebnisaspekt und die intendierte Werbefunktion hin.



Abbild 2: Stadtführer der Handelskammer Izmir (IHK)

Beobachtungen zur Übertragung von Realia

Bei der Realia in den analysierten Stadtführern handelt es sich thematisch um Ortsnamen, geographische Namen, Bezeichnungen für Profan- und Sakralbauten, Kulinarisches etc. Zu den einzelnen Aspekten ließen sich folgende Beobachtungen festhalten:

Bei der Übertragung von Strassen- und Platznamen als Zitat- oder Fremdwort wird in Klammern die Bedeutung des jeweiligen Eigennamen auf Deutsch angegeben: ‘Havra’(Synagoge)-Straße; Cumhuriyet (Republik) Platz; Die Hisarönü (vordere Zitadelle); Kordonboyu (die Küstenstraße).

Auch bei Objekten wie Aufzug /Anlegestelle wird auf ähnliche Weise verfahren (z. B. Pasaport (Pass) Anlegestelle). Gerade bei diesem Beispiel geht es um ein historisches Objekt, ein Wahrzeichen der Stadt. Durch solche Übertragung wird das Objekt verdinglicht und eigentlich seinem Wesen entfremdet. Denn die Bezeichnung „Pasaport“ hat keinen Bezug mehr zu dem Wort „Pass“ in seiner denotativen Bedeutung. Pasaport ist zugleich der Name eines vornehmen Stadtviertels und somit eine Realie, die von den Einheimischen mit Geselligkeit, Genuss und Vergnügen konnotiert wird.

Bei manchen Wahrzeichen wird umgekehrt zuerst die deutsche Übersetzung (der Gattungsname), dann der türkische Eigenname angegeben: 1. Uferpromenade (1. Kordon); Der Aufzug – Asansör.

Bei der Wiedergabe der geographischen Namen beobachtet man Fälle, bei denen der türkische Eigenname als Fremdwort wiedergegeben, an den der deutsche Gattungsname (Berg, See, Ebene) angeschlossen wird (z.B. Mumdağı /Mumberg). Diese Wiedergabe scheint problematisch zu sein, wenn der türkische Eigenname den türkischen Gattungsnamen miteinschließt. In diesem Fall wäre die Übertragung „der Berg Mumdağı“ viel angemessener. Manche stehen ohne Originalbezeichnung, so dass sie unkenntlich werden. (z.B. Tiger Plateau)

Bei der Wiedergabe der klimatischen Eigenschaften in der Region trifft man auf Windbezeichnungen wie *meltem*, *poyraz*, *lodos*, *gerence* und *imbat*, welche direkt übernommen worden sind und allein die letztere (*imbat*) als „der westliche Seewind“ umschrieben ist. Funktionsgemäß könnte man alle mit explizierenden Angaben übertragen. *Gerence* wäre dann definiert als „der Wind, der in Alaçatı/Çeşme für die besten Konditionen für Windsurfen sorgt“. Dieses Beispiel veranschaulicht, dass touristische Übersetzungen entsprechend den Erwartungen der Zielgruppe „manchmal mehr, manchmal weniger oder andere Informationen“ enthalten sollten (Smith 1998:241).

Bei der Wiedergabe von Profanbauten fällt auf, dass „Karawanserei“ (Tr. *kervansaray*) und „Han“ (Tr. *Han*) nicht deutlich voneinander abgegrenzt werden. „Han“ wird als Karawanserei wiedergegeben (*Kızlarağası Hanı* – Die *Kızlarağası Karawanserei*). Dabei war Karawanserei eine ummauerte Herberge an Karawanenstraßen, wo Reisende mit ihren Tieren und Handelswaren sicher nächtigen und sich mit Lebensmitteln versorgen konnten. „Han“ wurden kleinere Gasthäuser im osmanischen Machtbereich genannt. Die andere Wahlübersetzung „Gästehaus“ (*Kızlarağası Hanı* – das Gästehaus des Obereunuchen) gibt den historischen Wert der Einrichtung nicht an. Die wortwörtliche Übersetzung des Eigennamen könnte eigentlich ausgelassen und der Gattungsname „Han“ als Zitatwort übernommen werden. Für Profanbauten wie „konak“ und „köşk“ stehen die Bezeichnungen „Herrenhaus“ und „Villa“ (z.B. *Çakırağa Herrenhaus/ Çakırağa Villa*), wobei die erstere mehr angebracht ist. Für die Realie *bedesten*, die eine orientalische Markthalle bezeichnet, wurde die nächstliegende Entsprechung *Geschäftsebene*, für *arasta* – *Zünfte* gewählt. *Hamam* wird direkt (der *Hamam*) wiedergegeben oder als *Türkisches Bad* paraphrasiert.

Bei der Wiedergabe von Sakralbauten haben die Übersetzer ähnlich wie bei der Übertragung von Ortsnahmen verfahren. Die sinntragenden Eigennamen wurden ins Deutsche übersetzt (*Kestanepazarı* (Kastanienmarkt)-Moschee; *Kurşunlu Camii*- Bleikuppelmoschee (*Kurşunlu Camii*). Die Realie *Masjid* (Tr. *Mescit*) wurde als Moschee übertragen. Die weniger bekannten Realia wie *küllüye* (Komplex / külliye genannte(r) Moscheekomplex) und *zaviye* (Derwischkloster / Derwischloge) wurden umschrieben.

Manche Sakralbauelemente wurden definitiv wie folgt umschrieben: *mihrab*: Gebetsnische; *minber*: Freitagsaufgang; *şadırvan*: Moscheebrunnen; *sebil*: Trinkbrunnen. Dagegen wurden *medrese* und *ayazma* direkt wiedergegeben.

Es ist üblich, dass die Personennamen an die Zielsprache angepasst werden (*Meryem* / (Mutter) *Maria*; *Büyük İskender* / *Alexander der Große*) Es ist von Bedeutung, dass bei der Wiedergabe des Namens einer historischen Persönlichkeit wie *Atatürk* das Attribut *Republikgründer* beigefügt wird. Diesbezüglich sollten die Übersetzer die Kulturkonventionen des Ausganglandes einhalten. Die Realie *Efe* ist übernommen und als „lokaler Held“ erklärt.

Von den Handarbeit-Erzeugnissen wurden *kilim* und *heybe* ins Deutsche übersetzt (*Wandteppich* / *Satteltgürtel*), dennoch wären „*Kelim*“

und „Kelimtasche“ als Entsprechungen angemessener. *Göz boncuğu* wurde als *Glastalisman* erklärt.

Kulinarische Realia, die eine ausführliche Erklärung erfordern oder zu exotisch sind, wurden als Originalbezeichnungen übertragen, andere übersetzt oder als Fremdwort übertragen und kurz erklärt, wie z.B. „Elbasan Pfannengericht (zubereitet aus geschmortem Lamm)“. Es ist dabei sehr angebracht, wenn dem Gast durch einen kurzen erklärenden Zusatz Zutaten und Zubereitung der Gerichte aufgeschlüsselt werden.

Schlussbemerkungen

Aus den angeführten Beispielen ließen sich zu der Übertragung der Kulturspezifika in Reiseführern folgende Überlegungen aufstellen:

Ortsnamen und geographische Namen sollten als Zitatwort in der Zielsprache wiedergegeben werden. Dieses Verfahren garantiert deren Wiedererkennung im fremden Land. Eigennamen und Ortsangaben können Hintergrundwissen enthalten, das bei deren Wiedergabe in die Zielsprache mitberücksichtigt werden sollte.

Der Koloritwert der Realia sollte möglichst erhalten bleiben. Die einem touristischen Text einzuhauchende „Exotik“ sollte jedoch, wie Hans-Joachim Bopst betont, ihm Farbe verleihen, nicht ihn trüben. (Bopst 2006: 113)

Der Übersetzer muss Kulturkompetenz haben und als Spezialist für interkulturelle Kommunikation agieren. Er muss auf heikle Themen des AL achtgeben, die Prioritäten des Arbeitgebers beachten.

Die Explikationen müssen funktionsgemäß eingesetzt werden. Explizierende Angaben werden beigelegt, um dem fremden Rezipienten das mangelnde Wissen zu kompensieren. Dabei ist es wichtig, die Erwartungen, den kulturellen Hintergrund und das Vorwissen der Rezipienten einzuschätzen. Tilgungen, die zum Informationsverlust führen, sollten gemieden werden.

Beim Verfassen und Übersetzen touristischer Texte sollte das Endziel, die Touristen zufriedenzustellen, im Auge behalten werden. Dies würde dem Image des Gastgeberlandes dienen für die interkulturelle Kommunikation Beitrag leisten.

LITERATURVERZEICHNIS

Bopst 2006: Bopst, H.-J. *Tourismus und Übersetzung*. // Schmitt, P. A., Lee-Jahnke, H. (Hrsg.) *Lebende Sprachen*. Zeitschrift für interlinguale und interkulturelle Kommunikation. Nr. 3. Berlin, 2006: Walter de Gruyter, 105-115.

- Diekmannshenke 2015:** Diekmannshenke, H. Man sieht nur, was man liest. Reiseführer als Spiegel ihrer Zeit. Reflexionen zum Vortrag. // *Reisen als kulturelle Praxis*. <<https://reisekulturen.wordpress.com/reflexionen/reisefuehrer/>> (15.09.2018).
- Koller 2001:** Koller, W. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 6, durchges. und aktualisierte Aufl. Wiebelsheim (Quelle und Meyer), 2001.
- Nünning 2005:** Nünning, A. *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005.
- Opaschowski 2002:** Opaschowski, H. W. *Tourismus. Eine systematische Einführung*. Opladen: Leske + Budrich, 2002.
- Smith 1998:** Smith, V. Werbetexte. // M. Snell-Hornby, H. G. Honig, P. Kusmaul, P. A. Schmitt (Hg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 1998, 238 – 242.
- Statista 2018:** Beliebteste Reiseziele aller Nationen nach Anzahl der internationalen Besucher im Jahr 2018. // *Statista*. <<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/181644/umfrage/beliebteste-reiseziele-aller-nationen-nach-besucher/>> (25.10.2018).
- Statista 2019:** Anzahl der Personen in Deutschland, die in den vergangenen 12 Monaten in die Türkei in den Urlaub gefahren sind, von 2015 bis 2019. // *Statista*. <<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/265931/umfrage/beliebte-reiseziele-anzahl-der-deutschen-tuerkei-urlauber/>> (10.01.2019).
- Welt-Tourismus-Organisation (UNWTO).** *World Tourism Barometer*. Volume 6, January 2018. <http://cf.cdn.unwto.org/sites/all/files/pdf/unwto_barom18_01_january_excerpt_hr.pdf> (11.10.2018).

UNTERSUCHTES MATERIAL

- İzmir Ticaret Odası 2013: *İzmir Rehberi / İzmir-Stadtführer*. <<http://www.izto.org.tr>> (11.10.2018).
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı 2012: *İzmir*. İzmir: Arkadaş Matbaacılık.

Докторанти



СТРУКТУРНИ ОСОБЕНОСТИ НА ДВУЕЗИЧНИТЕ РАЗГОВОРНИЦИ НА АНАСТАС ГРАНИТСКИ

Детелина Овчарова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

STRUCTURAL CHARACTERISTICS OF THE BILINGUAL PHRASEBOOKS OF ANASTAS GRANITSKI

Detelina Ovcharova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The article discusses two bilingual phrasebooks by Atanas Granitski – French-Bulgarian (1859) and Russian-Bulgarian (1878). An attempt is made to compare the structures by revealing the similarities and differences between the two handbooks.

Key words: Anastas Granitski, Russian-Bulgarian phrasebook, French-Bulgarian phrasebook

Анастас Петров – с псевдоним Гранитски – е български книжовник, роден в град Котел. Произхожда от заможен котленски род и е ученик на видния възрожденски учител Сава Доброплодни. След като завършва образованието си, работи като коректор в печатницата на Йосиф Романов в Букурещ, по-късно е секретар в сръбската легация в Цариград. Учителства в Шумен, Ловеч и Търново (Бойчева 1996: 132).

Като повечето представители на възрожденската интелигенция и Анастас Гранитски активно участва в общественно-политическия и културния живот на страната. Творческите му прояви са разнообразни. Той е един от редовните сътрудници на в. „Цариградски вестник“ (1850 – 1851), сътрудник на редактора Александър Екзарх, а според собствените му твърдения – и редактор на изданието. Сътрудничи на

арменския печатар Тадей Дивичиан, за когото „изправя“ („редактира“) няколко книги¹.

Книжовните му интереси са твърде широки. Първият му труд е преводът на *Сборниче за холерата*. Тази книга описва усилията на османското правителство да се справи с върлуващата по онова време страшна болест. Написана на турски и преведена на езиците на народите в империята, тя съдържа кратки исторически сведения, описание на симптомите, препоръки за профилактика и лечение и пр. (Й. Кулелиев 1937: 3).

Гранитски се изявява като редактор, учител, преводач и автор на учебни пособия. В българската литературна история обаче котленският книжовник вероятно ще остане известен като преводач. Той се проявява не само като преводач и сътрудник в „Цариградски вестник“, но има и свои авторски произведения. Ние ще спрем вниманието си на двата разговорника, които съставя през 1859 и 1878 година. Това са книгите „Разговори французско-български и правила за произношение-то на французки-ты буквы“², издаден в Букурещ, книгопечатница на Йосифа Романов и съдружници, 1859; и „Руско-български разговори“³ – издаден в Търново, печатница Л. Каравелов, 1878.

Важно е да отбележим още в началото, че вместо преобладаващото през втората половина на XIX век в българската възрожденска литература название *разговорник* Анастас Гранитски използва и в двете си пособия термина *разговóри*. Двата термина „разговори“ и „разговорник“ са заимствани в българския език от руския през първата половина на XIX век. Масовото навлизане на названието *разговорник* в руския език става в началото на XX век и започва да се употребява като синоним на „разговори“ и „словарь-разговорник“ (Левченко 2007: 7).

Според организацията на корпуса си разговорниците на Анастас Гранитски са тематични, а по отношение на обекта на описанието си са лингвистични. По структура и двата разговорника са двуезични от пасивен тип (чужд език → роден език), съдържат изходен (на руски език/френски език) и преводен (на български език) текст. Изхождайки от класификацията на Левченко, можем да определим френско-българския разговорник като учебен, а руско-българския – като туристически, защото е с по-общ характер и е предназначен да се изпъл-

¹ „Кратко описание за Света гора Атонска от священоиподидякона А. Хилендареца“ (1853); „Книга нарицаемая митарства“ (1853).

² Запазен е правописът на оригинала.

³ Запазен е правописът на оригинала.

зва предимно като наръчник за справяне в ежедневни битови ситуации. При съставянето им Гранитски се води от това, че те са предназначени за по-широк кръг ползватели, които преминават за пръв път в друга социокултурна обстановка.

И в двата разговорника са застъпени теми от много области на живота с най-необходимите всекидневни изрази, с които могат да се съставят изречения по вече показаните образци въпроси и отговори. Някои от темите са по-специализирани и в тях се интерпретират въпроси, свързани с установяване на контакти, продължаване на образованието, проблеми на религията и пр. Разбира се, не е възможно да се изчерпят всички думи, изрази, въпроси и отговори, както и темите, по които би се разговаряло. Но Гранитски е бил убеден, че онзи, който притежава френско-българския и руско-българския разговорник, ще получи задължителния минимум от думи в чуждия език, ще усвои основни понятия за чуждата действителност, ще има представа за определено речево поведение в дадена ситуация, ще придобие известни познания за културата, историята, политиката, държавата и нейните институции и всичко останало, което да направи българина по-малко чужденец в страната.

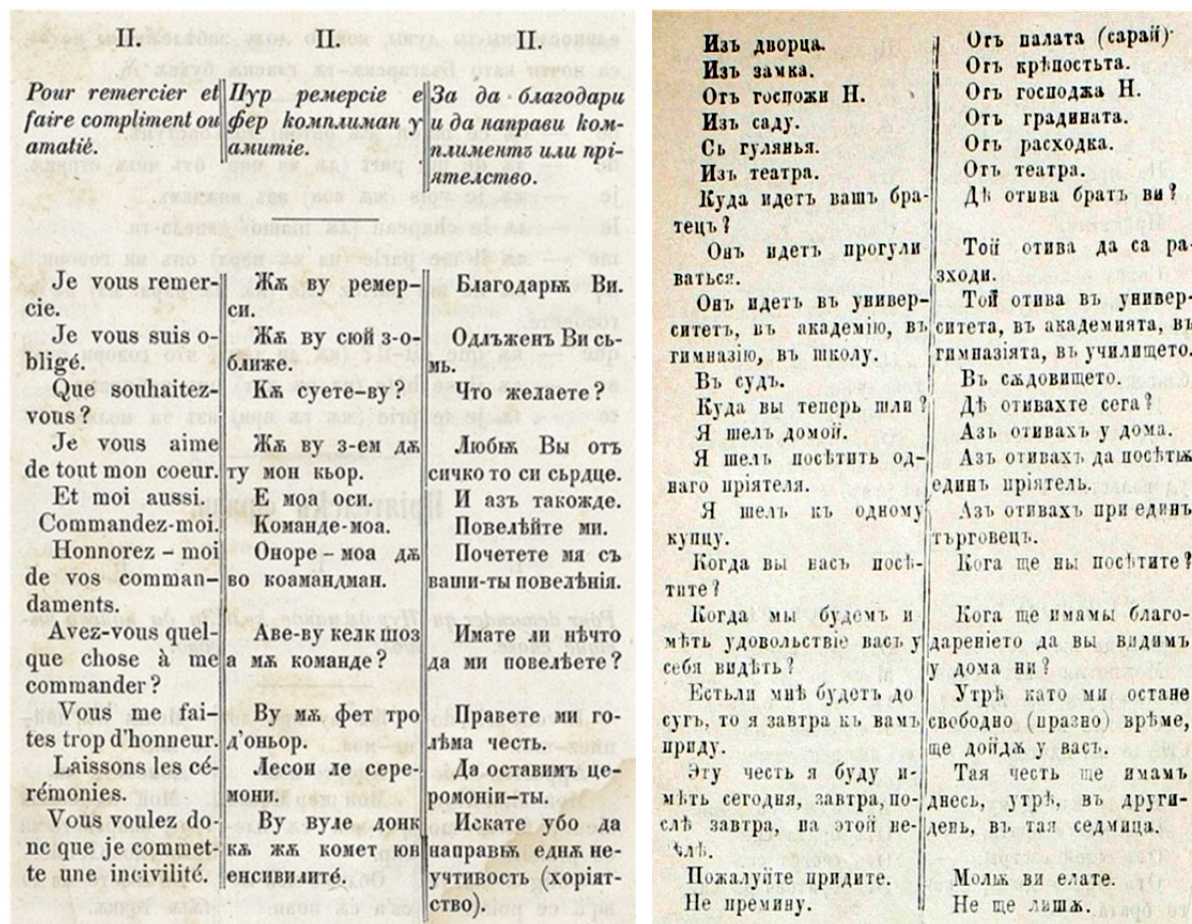
В своите пособия Гранитски използва като изходен чуждия език, подбира най-типичните фрази и търси еквивалентите на български. Обикновено разговорниците се правят на роден език и се търсят еквиваленти на чуждия език, но тук авторът използва друг подход. Подобен похват прилага и чешкият автор Ян Вагнер, който издава българо-чешки разговорник за учебни цели като учител в България през 1879 г. (Иванова, Борисов 2015).

Страниците на руско-българския разговорник са разделени на две колони: в първата е текстът на руски език, във втората – преводът на български език. За разлика от руско-българското помагало страниците на френско-българския наръчник са разделени на три колони: I – думата на френски език, II – нейното произношение, III – нейното значение (Фиг. 1). По отношение на общата структура руско-българският разговорник е **двусъставен** (съдържа изходен и преводен език), френско-българският е **трисъставен**⁴ (с включена транскрипция освен двата езика).

В разговорниците са включени най-често срещаните и използвани думи и изрази в различни ситуации. За целта са подбрани ключови

⁴ Вж. Левченко, Г. (2007: 19) *Словарь-разговорник в России: типологический и социолингвистический аспекты*.

думи, словосъчетания и цели изречения. Това говори за професионализма, с който авторът подхожда при съставянето на двете помагала.



Фигура 1

През 1859 г. в книгопечатницата на Йосиф Романов и съдружници в Букурещ Гранитски издава първия си двуезичен разговорник „Разговори французско-български и правила за произношение-то на французки-ты букви“. Това е периодът след Кримската война (1853 – 1856 г.), събитие, което води до значителни промени и българската просвета достига забележителни резултати. Буржоазията укрепва стопански и започва да отделя средства за образованието – за строителство на училища, за наемане на добри учители, за стипендии на будни българчета, които били изпращани да се учат в чужбина, и т. н. Силно влияние върху българската просвета оказва и Франция. След 1856 г. в Османската империя се откриват 29 католически училища, между които най-значително място в историята на българското образование имат колежът в Бебек и френско-турският държавен лицей в Галата-

Сарай в Цариград (Лазаров 1994: 134). Такава е обстановката, в която Гранитски издава своето помагало.

Всички тези събития оказват влияние върху избора, по който да се структурира френско-българският разговорник. Още самата подредба на частите ясно показва прагматичната насоченост на книгата: тя е трябвало да подпомага бързото усвояване на най-важните правила за комуникация на френски език от широк кръг читатели.

Книгата започва с френската азбука. В разговорника липсва предговор. Книжовникът първо представя книгопечатната азбука, а след това краснописателната (ръкописната). Под всяка буква авторът е отбелязал как се чете дадената буква. След като е представил азбуката, Гранитски прави кратко описание на фонетичната система на френския език, представено е делението на гласните и съгласните звукове, видовете гласни. По-нататък в своята книга авторът подробно обяснява произношението на гласните и съгласните във френския език, като винаги дава примери с подобно произношение в българския език. Книжовникът е отделил място и за думите, които са изключения от описаните преди това правила (от стр. 14 до стр. 20).

За да улесни ползвателя на разговорника, Гранитски използва кирилица, за да отбелязва как се четат думите – похват, който се използва често и в съвременните разговорници. Можем да предположим, че книжовникът е искал и хора, които не познават добре френската азбука, да овладеят определен запас от думи и изрази, необходими за всекидневно общуване.

В разговорника могат да се разграничат следните седем раздела: *Французска азбука книгопечатна, Французска азбука краснописателна, Произношение гласни прости, Произношение на съгласните букви, Приятелски фрази, Приятелски разговори, Разговори на мъртвите (от френския писател Фенелон)*.

Наръчникът има ясно изразени практически цели. В първите четири части Гранитски разглежда въпроси, свързани с граматиката на френския език. Веднага след като запознава читателя с чуждата азбука, която се различава от българската, отделя внимание на произношението на гласните и съгласните. Основният проблем според автора е в различието между някои гласни звукове в двата езика. Книжовникът се опитва да бъде изключително ясен в своите обяснения, като използва примери с подобно произношение на български език. Ето как Гранитски обяснява произношението на закодираните с тези букви звукове: „*Аа* произнося ся като Българскж-тж гласнж буквж *a*: напр.: *ami* (ами) – приятель,

arôte (апотр) – апостоль“, „*li* произносяся като Българскж-тж гласнж буквж *i*: напр.: philosophie (философи) – любомждрие“.

Разговорникът (пета и шеста част на наръчника) е структуриран ясно и с оглед на целта. На 39 страници са оформени два раздела: *Приятелски фрази* и *Приятелски разговори*. В три колони са дадени примерни въпроси и отговори на френски и на български.

Петата част – *Приятелски фрази* – съдържа 6 разговора, които са номерирани и озаглавени:

- За да поиска нешто – *Молжъ Вы, дайте ми⁵; Донесете ми; Мой любезный Г-не, направете ми това удоволствие; Одължете мя до тжжж точкж;*
- За да благодари и да направи комплимент или приятелство – *Благодаржъ Ви; Одлжженъ Ви съмъ; Имате ли нгъчто да ми повелъете?;*
- За да ся съветува – *Что треба да направи нгъкой?; Что ще направимъ?; Что мя съвгътувате да направжж?;*
- За да говори, да направи, да чуе и прочая – *Гворете високо; Гворите твгърдъ полека; На кого гворите?;*
- Познайнство, забораваение, наумявание – *Познавате ли го?; Познавамъ го; Не го познавамъ;*
- За возраста, за живота, за смгъртта и пр. – *Кой възраст имате?; Имамъ двадесать и пять години; Здравъ съмъ, това е главно-то.*

Шестата част – *Приятелски разговори* – съдържа 11 разговора: Разговоръ I *За да посети и да ся извести за здравето*, Разговоръ II *Когато види пак някой приятеля си след отсъствие*, Разговоръ III *Върху модите*, Разговоръ IV *Върху Французския язык*, Разговоръ V *Урокът*, Разговоръ VI *Върху Английския язык*, Разговоръ VII *Истыйтъ подлогъ*, Разговоръ VIII *Върху Българския язык*, Разговоръ IX *Върху Българските училища*, Разговоръ X *Пгътуване по България*, Разговоръ XI *Занимания в Цареград*, Разговоръ XII *Новини*.

Авторът е подходил прагматично при съставянето на разговорната част от своя наръчник, като започва с по-кратки езикови конструкции, които постепенно се усложняват. Ако в петата част преобладават изрази от типа: *Что желаете?* (стр. 22); *Что ще правим? Что рекохте?* (стр. 23); *Ни ви чувам. Отговорете ми* (стр. 24) и т. н., в шестата част езиковите конструкции стават по-разширени: *Моля ви,*

⁵ Във всички примери е запазен правописът на оригинала.

Господине, кажете ми кои са главните погрешки на старите и младите Българи, които са зле възпитани? (стр. 33); *Кажете ми, Господине, моля ви имената на някои добри или недобри Българи* (стр. 34).

Друга особеност на шестата част, на която ще спрем вниманието си, е внесената диалогичност в разговорите. Както вече беше споменато, в петата част котленският книжовник е подбрал само отделни кратки фрази – приятелски фрази, както ги нарича авторът. В шестата част на разговорника дидактическите цели на автора са насочени към овладяване на навици за водене на разговор и поради тази причина Гранитски въвежда диалогичност:

- *Искате ли да дойдете с мене?*
- *Къде отхождате?*
- *При един търговец чорапский.*
- *Тамо видяхте ли нещо на вашият густ (охот)?*
- *Видях там весма добри чорапи и които ми угождават много* (стр. 36).

Седма част е озаглавена *Разговори на мъртвите от* (Французскій-ътъ писателъ) *Фенелона*. В тази част Гранитски е превел част от произведението на знаменития френски писател Франсоа Фенелон. В „Разговори на мъртвите“ Фенелон описва въображаеми разговори между Антоний Пий (138 – 161 г.) и Марк Аврелий (161 – 180 г.) – римски императори от династията на Антонините, управлявали Франция един след друг.

От структурата на *Френско-българския разговорник* можем за заключим, че целта на книжовника е била да състави помагалото, което да се използва за учебни цели. Отделните раздели в пособието напомнятна възрожденските буквари и граматика, което подсказва и неговото предназначение.

След Освобождението, през 1878 година, в Търново, в печатницата на Л. Каравелов, е издаден вторият разговорник на Гранитски – *Руско-български разговори*. Помагалото представлява малка книжка в джобен формат, която е 187 страници („Руско-български разговори“ – Съставил А. П. Гранитский. Издава Ст. Маринов. Издание първо. Търново, печатница Л. Каравелов, 1878). На първата страница е написано заглавието, авторът, издателството и името на печатаря. Отбелязано е, че право да препечатва разговорника има издателят. В разговорника липсва предговор. Преди първия разговор е записано, че се отпечатва с разрешението на търновския губернатор.

Разговорникът на Гранитски е изключително добре структуриран, повлиян от практиката на онова време. Пособието няма съдържа-

ние, съдържа 117 разговора, които не са озаглавени, а са номерирани Разговор 1, Разговор 2, Разговор 3 и т.н. По-малко от половината разговори (51 разговора) имат подзаглавия. Трябва да отбележим, че някои от подзаглавията са с по-разширен характер (*Как може някой да са разговаря с приятелите си, когато ги гощава*) от други, които са съвсем кратки (*За времето*). Диалозите са подредени по трудност – започва се с най-лесния и най-необходимия разговор – поздравяване. Във всеки следващ разговор езиковите конструкции се усложняват, като се прибавят допълнителни възможни въпроси и отговори. Повечето диалози започват с поздрав. Гранитски се придържа към дословен превод на изразите. В отделни изрази само си позволява свободен превод по смисъл. Прави впечатление, че отделни изрази при превода са с усложнена езикова конструкция. След някои разговори с подзаглавие следват диалози, които са без заглавие, защото са на същата тематика. Разговорът със заглавие дава най-общо представа за темата и изразите (въпроси и отговори), представени в него. Следващите разговори продължават темата, като изразите са по-пълни, по-изчерпателни и езиковите конструкции се усложняват. Заглавията на диалозите не са конкретни, а описателни.

Заслужава да се отбележи, че в отделни разговори се повтарят едни и същи въпроси, вероятно за да се затвърдят.

Р 2 – Откуда вы идёте? → От де идете?

Р 3 – Откуда вы идёте? → От де идете?

Р 10 – Откуда вы идёте? → От къде идете?

Р 10 – От куда вы идёте? → От де идете?

Р 11 – Откуда вы идёте? → От де идете?

Р 10 – Куда вы идёте? → Къде отивате?

Р 11 – Куда вы идёте? → Де отивате?

Р 2 – Куда вы идёте? → Къде отивате?

Както беше споменато по-горе, 51 разговора имат подзаглавия, което би помогнало на читателя/ползвателя да се ориентира за тематичната област, която го интересува при определени ситуации на общуването. Заглавията са следните: Разговор 11 *Да попита някого и да отговори*; Разговор 13 *Как да потвърди някой, да отрече и да се съгласи*; Разговор 14 *Как да съветва някого*; Разговор 15 *Как да изяви някой чувствата си някому учтиво (политично)*; Разговор 20 *Да попита някого за часовете*; Разговор 22 *За времето*; Разговор 25 *За пролетта*; Разговор 26 *За лятото*; Разговор 27 *За есента*; Разговор 28 *За зимата*; Разговор 30 *За разходката*; Разговор 32 *За градината*; Разговор 33 *За да се облече някой*; Разговор 34 *За готварницата*; Разго-

вор 37 *За закуската*; Разговор 41 *За да се сложи трапезата*; Разговор 42 *За обяда*; Разговор 49 *За обяда на ученика*; Разговор 51 *Как може някой да са разговаря с приятелите си, когато ги гощава*; Разговор 52 *За закусливите неща*; Разговор 53 *За нощта и съня*; Разговор 55 *За да стане някой и да са облече*; Разговор 58 *За училището*; Разговор 62 *За гръцкия език*; Разговор 63 *За френския език*; Разговор 67 *За немския език*; Разговор 68 *За руския език*; Разговор 69 *За купуване на книги*; Разговор 71 *За писането*; Разговор 73 *За града*; Разговор 75 *За да земне някой под наем стаи*; Разговор 77 *За да говори някой с продавеца на сукна и с шивача*; Разговор 81 *Разговор по между две момичета*; Разговор 84 *Да попита някой за някое лице*; Разговор 86 *Свойствата на добродетелната жена*; Разговор 87 *Погрешките на злата жена*; Разговор 89 *За кръщението*; Разговор 91 *За погребението*; Разговор 92 *За роднинството*; Разговор 93 *За да са разговори някой с конюха (сеизина)*; Разговор 94 *Срещане на двама страници*; Разговор 100 *Да пътува някой с кораб*; Разговор 101 *За да играе някой на карти*; Разговор 102 *Да прекара някой лятото в едно село*; Разговор 104 *За плаването*; Разговор 105 *За комедията*; Разговор 106 *За да попита някой за новина*; Разговор 109 *Разговор на болния с доктора и хирурга (джарафина)*; Разговор 113 *Да поиска някой извинение*; Разговор 116 *За да покаже някой някому радостта си*; Разговор 117 *За да покаже някой някому съжалението си*.

Анализирайки темите от руско-българския разговорник, със сигурност можем да кажем, че целта на Гранитски не е само да даде най-използваните в ежедневния бит изрази. Съставителят си е поставил и друга цел, а именно пособието му да бъде използвано и с образователни цели. Към този извод ни подтиква сравняването на изразите в началото и в края на разговорника. Като доказателство за това твърдение ще приведем примери от разговорника.

В първите разговори преобладават кратките фрази от типа: *Добре съм.* (Разговор 1 – (P1); *Добре. Тези дни.* (P5); *Това е истина. Уверявам ви.* (P13); *Идете напред. Аз ще ви последувам.* (P15); *Почакайте ма тука една минута. Ще са върна тутакси.* (P19). Постепенно фразите започват да стават по-дълги и от прости изречения се преминава към сложни: *Аз мисля, че тутакси ще изгрее луната. Погледнете, как тя с тихата си светлина осветлява небето.* (P23); *Това произлезе, защото са е преселил от жилището си, той не обитава далеч от тука, тутакси ще идете там, ще ви заведе момчето ми (синь).* (P62).

Както във *Френско-българския разговорник*, така и в *Руско-българския разговорник* Анастас Гранитски в много от разговорите е внесъл диалогичност, а не е използвал само отделни фрази.

Да попита някой и да отговори (стр. 17)

- *От де идете?*
- *От градината.*
- *Какво правихте там?*
- *Ходих да събирам овоци.*
- *Узрели ли са?*
- *Не съвсем.*

За разлика от първия разговорник вторият съдържа само диалози/разговори. Гранитски не е отделил място за азбуката на руски език вероятно защото двата езика са славянски и азбуката е почти еднаква. Не е отделил място и на произношението на звуковете.

Анализът на двата разговорника показва, че авторът използва различно структуриране за своите пособия, което означава, че през Възраждането все още композиционната структура на тези помагала не е унифицирана. Тъй като Анастас Гранитски е и преводач, логично е да допуснем, че е познавал чужди образци на такъв тип наръчници, които са оказали влияние на неговия избор. И двата разговорника на котленския книжовник са самостоятелни издания. Прави впечатление и това, че в много от разговорите Гранитски е внесъл диалогичност, а не е използвал само отделни фрази. Използвайки разговорника, чужденецът постепенно опознава лексиката на чуждия език.

С книжовното си дело Анастас Гранитски оставя трайна следа в развитието на българския книжовен език. Съставените от него разговорници са част от дидактичната литература на XIX век. Тези пособия имат огромно значение с това, че разнообразяват този жанр и допринасят за обогатяването на българската лексикална система с нови заемки от чуждите езици.

ЛИТЕРАТУРА

Бойчева 1996: Бойчева, К. *Котленски родове*. [Boycheva, K. Kotlenski rodove.] Котел: Изд. Исторически музей – град Котел, 1996.

Иванова, Борисов 2015: Иванова, Д., Борисов, Б. Ян Вагнер и популяризирането на българския език в Чехия (края на XIX и началото на XX в.). [Ivanova, D., Borisov, B. Yan Vagner i populariziraneto na

balgarskiya ezik v Chehiya (kraya na XIX i nachaloto na XX v.)] // *Език и литература*, № 1 – 2, 2015, 57 – 70.

Кулелиев 1937: Кулелиев, Й. Интервю с Елена Ал. П. Гранитска. [Kuleliev, Y. Intervyu s Elena Al. P. Granitska.] // *Общински вестник Велико Търново*, 1937, 3.

Лазаров 1994: Лазаров, И. *Кратка история на българския народ*. [Lazarov, I. Kratka istoriya na balgarskiya narod.] София: Просвета, 1994.

Левченко 2007: Левченко, Г. *Словарь-разговорник в России: типологический и социолингвистический аспекты*. [Levchenko, G. Slovar'-razgovornik v Rossii: tipologicheskiy i sotsiolingvisticheskiy aspektu.] Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat, 2007. <<http://www.dissercat.com>> (12.05.2015).

**ЧЕСТО СРЕЩАНИ ФОНЕТИЧНИ ПРОМЕНИ
В БЪЛГАРСКАТА МЕДИЙНА РЕЧ
(ПИЛОТНО ИЗСЛЕДВАНЕ)**

Соня Божанина
Югозападен университет „Неофит Рилски“

**COMMON PHONETIC CHANGES IN BULGARIAN MEDIA
SPEECH (PILOT SURVEY)**

Sonya Bozhanina
Neofit Rilski South-West University

In recent years media speech has often been a subject of research in the field of linguistics. In this article, the object of observation and analysis are also media texts. The aim of this pilot study is to identify the most common phonetic changes in contemporary Bulgarian media speech on the basis of the most frequently researched phonetic changes – elision, epenthesis, depalatalization, and the articulation of the alveodental consonant [l] as [ľ]. The results show that elision and articulation of [l] as [ľ] have higher frequency in media speech. This article presents an analysis of elision.

Key words: Bulgarian media speech, phonetic changes, elision, epenthesis, depalatalization, articulation of the alveodental consonant [l] as [ľ]

В последните години медийната реч често е изследователски обект на различни проучвания в областта на езикознанието. В настоящата статия обектът на наблюдение и анализ също са медийни текстове. Целта на това пилотно изследване е да се установят най-често срещаните фонетични промени в съвременната българска медийна реч.

Наблюдението е направено върху медийната реч неслучайно. Именно от медиите се очаква спазване на правоговорните и правописните норми, като по този начин се използва тяхното влияние за популяризиране и оформяне на правилна речева практика у съвременните българи. От друга страна обаче, по отношение на речта си медиите се стремят към доближаване до ежедневната реч на аудито-

рията с цел скъсяване на дистанцията (Тодорова, Падарева-Илиева 2013а, б). По този начин медийната реч е подходящ обект на изследване с цел да се проследят някои тенденции в съвременната българската реч.

През годините много автори са обръщали сериозно внимание на проблемите с правилния изговор в медиите (Андрейчин 1974; Тилков, Бояджиев 1974; Холиолчев 1974; Бояджиев 1976; Бояджиев 1977; Тилков 1977; 1981; Кръстев 1983; Кочев, Байчев, Кунев 1986; Радева 1991; Маринова 1991; 1994; 2004; Танев 1995; Найденова 1998; Алексова 2001; Мурдаров 2003; Миланов, Михайлова-Сталянова 2014; Миланов 2004; Жобов 2004; Падарева 2009; Падарева-Илиева, Мицова 2012; 2014; 2016; Сорока 2012; Асенова 2013; Тишева 2013; Саладинова, Костадинова 2014; Кирилова 2015; Тодорова 2015; Мицова, Падарева-Илиева 2017 и др.).

От посочените проучвания се очертават няколко най-често изследвани фонетични промени – елизия, епентеза, депалатализация, изговор на алвеоденталната съгласна [л] като [љ]. Именно на тях ще обърна по-специално внимание тук.

Елизията като фонетично явление нерядко привлича вниманието на езиковедите. Тя се обяснява със стремежа да се опрости изговорът на думата (Тилков, Бояджиев 1974: 216), като според някои автори това става несъзнателно (Андрейчин 1974: 10 – 14), но все пак изпадването не води до разрушаване на смисловата и граматичната определеност на морфемите, към които изпадналите фонемни принадлежат (по Тилков 1981: 417). Проявите на елизия в медиите учените наблюдават отдавна: *тва, виши кадри, неа, трансформатор, транспорт, матриала, нашто* (Тилков 1977: 44 – 45; Холиолчев 1974: 30 – 35; Бояджиев 1976: 493 – 494; Бояджиев 1977: 362; Кочев, Байчев, Кунев 1986: 19 – 20; Падарева 2009: 275 – 277; Саладинова, Костадинова 2014: 96 – 98). Този изговор се обяснява от някои езиковеди също с учленителен „мързел“ или „учленителна леност“ (Бояджиев 1976: 493 – 494; Кръстев 1983: 24) или се свързва с резултат от модни увлечения (Кръстев 1983: 24).

Елизията се оказва нерядко изследвано явление вероятно поради честите подобни прояви в речта, но все пак не е описана системно, обикновено се обръща внимание на отделни нейни прояви. Отбелязва се например фонологично съкращаване на прагматичните маркери в разговорната реч: *начи* вм. *значи*, *тва*, *щото* (Димитрова, Русева 2015: 146). Маринова пък наблюдава съкращаване на фонемния състав и на частиците, предлозите и съюзите: *айде* вм. *хайде*; *коит* вм. *които*; *шот*,

шото вм. защото (Маринова 1991: 88 – 89; Маринова 1994: 59 – 61; Маринова 2004: 163). П. Радева изследва интерпозитивните консонантни групи и консонантната елизия в българската книжовно-разговорна реч, заключавайки, че пълната или частичната проява на елизията зависи от естеството на финалния консонант, от препозитивната морфема. Ако той е беззвучен, елизията по-често е пълна; при звучен консонант елизията е частична (само за неконтролираната КРР), а при контролируемост елизията се ограничава (Радева 1991: 104, 112).

От натрупания изследователски опит Й. Тишева отбелязва също елизии, елипси и синкопи – *тва, кво, квото, нашто, тряа* (Тишева 2013: 78). Някои автори отчитат подобни прояви и в интернет (Кирилова 2001: 73; Тодорова 2015: 77). В. Миланов посочва и разговорни конструкции, свързани с опростяване на групи съгласни и в музикалните текстове: *мноо, кво – ко, праши*. А целта на младите хора е „да се улеснява максимално комуникативният акт на принципа: чуто/видяно: популяризирано и употребено в реалната речева практика“ (Миланов 2004: 176 – 177).

Друга от по-често наблюдаваните фонетични промени в съвременната българска реч в последните няколко десетилетия е налагащата се неправилна артикулация на [j] **вместо алвеоденталната съгласна [л]**. Наблюденията сочат, че j се проявява във всяка позиция с изключение на позиция пред предни гласни, където се изговаря спрямо правоговорните норми (библиотека, телевизия) (Падарева-Илиева, Мицова 2012: 99 – 104).

В диалектоложките изследвания подобен изговор се отбелязва като характерен за определени български диалекти (Стойков 1956; Селищев 1929; Стоилов 1993; Кочев 2007; Буров 2012).

От книжовна гледна точка някои български лингвисти определят явлението, като „нова“ артикулационна особеност (Холиолчев 1974). В следващите години и други езиковеди обръщат сериозно внимание на този проблем (Младенов, Сотиров 1992; Танев 1995; по Жобов 2004; Найденова 1998; Мурдаров 2003; Падарева 2009; Буров 2012; Падарева-Илиева, Мицова 2012; 2014; 2016; Сорока 2013; Мицова, Падарева-Илиева 2017; Сотиров 2018).

Падарева-Илиева и Мицова твърдят, че тази артикулация „*заслужава специално внимание поради влияние върху правописа, а в немалко случаи и върху семантиката*“ (Падарева-Илиева, Мицова 2012: 99 – 104; Мурдаров 2001: 23; Мурдаров 2003: 19 – 20; Падарева-Илиева, Мицова 2016; Мицова, Падарева-Илиева 2017).

На този факт Падарева (Падарева 2009: 212 – 220) обръща внимание в статия от 2009 г., като посочва примерите *алт* и *аут*; *получа* и *поуча*. През 2012 и 2014 г. Падарева-Илиева и Мицова отново насочват вниманието към примери, в които некоректното учленение води до неправилно разбиране в процеса на комуникация, а думите са представени в контекст като доказателство, че контекстът невинаги помага да се разбере коя е произнесената дума (Падарева-Илиева, Мицова 2012: 99 – 104, Падарева-Илиева, Мицова 2014).

Лингвистите отбелязват, че явлението се наблюдава и в други езици – полски, словенски, словашки, руски, беларуски, украински (Сорока 2012: 27 – 31, Падарева-Илиева, Мицова 2016: 48 – 49).

Проблемът се появява и при изучаването на английски език, където заместването на *л* с *ў* и обратно води до промяна на значението – *wife* (съпруга) – *life* (живот), *white* (бял) – *light* (светлина), както и при заемките от английски в български език – *ўан* вм. *лан*, *ўот* вм. *лот*, макар в някои от примерите да не се променя значението. Въпросът стои и при преподаването на български език на чужденци (Падарева-Илиева, Мицова 2012: 99 – 104).

Някои автори разглеждат посочените дотук фонетични промени като прояви на стремежа към **икономия** в речта (Маринова 1988; Бояджиев 1991; Шишков 2001; Падарева-Илиева, Мицова 2014 и др.). И за това твърдение има сериозни основания, макар вероятно този стремеж не е единствената причина за подобни промени, но това е въпрос, който ще бъде коментиран в отделен материал.

Депалатализацията е също нередко срещана фонетична промяна, която авторите отбелязват. Като най-честа реализация при изговора на съгласните в телевизионните предавания Д. Тилков посочва затвърдяването на меките съгласни: *ходъ* вм. *ходя*, *лекарът* вм. *лекарят* и др. (Тилков 1974: 41). Резултатите от емпирично изследване водят Алексова до решението да приеме хипотезата, че депалатализацията е бързо напредващ процес, все по-успешно атакуващ и официалните речеве изяви в макросоциума (Алексова 2001: 16). Ася Асенова също заключава, че депалатализацията е изключително динамичен процес, който все по-успешно навлиза в официалния и в публицистичния стил; активно се настанява в интернет пространството; няма сериозна зависимост от социални фактори като възраст, пол, образование, местоположение (Асенова 2013: 165 – 166). С. Саладинова и Т. Костадинова също отбелязват в речта на гостите в предаванията депалатализация, която не е последователна. Това е при-

чината авторките да смятат, че депалатализацията е маркер за разговорност, за спонтанна устна реч, а не за диалектна принадлежност на лицата (Саладинова, Костадинова 2014: 98).

Обратно на елизията, **епентезата**, при която се вмъква „нов звук“, също би могла да се разглежда като произтичаща от стремежа съчетанието да бъде по-лесно произносимо (ГСБКЕ, т. 1, 1998: 162). Тилков определя епентезата като широко разпространено явление в българския език, свързано със задължителното разделяне на съчетанието от шумова и сонорна съгласна в края на думата, а с вмязването на гласните [е] и [ъ] между шумовата и сонорната съгласна – стремеж към по-лесния изговор на тези съчетания (Тилков 1981: 417). Кирилова обаче посочва и други причини за епентезата. След анализ на някои случаи на ненормативна епентеза на алвеоденталните съгласни „т“ и „д“ в български език достига до извода, че се проявява обикновено под диалектно влияние, а факторите, които се намесват на лексикално и синтактично/морфосинтактично ниво, са от различно естество: артикулационни (артикулационно удобство, обусловено от законите за звуковата съчетаемост: запълване на зев, улесняване на произношението на консонантна група), фоничноперцептивни (благозвучие), психологически (потребност от аналогия, стремеж към хиперкоректност) (Кирилова 2015: 145). В езика на електронните медии Падарева-Илиева наблюдава също подобно удължаване на съгласни – *петта, финна, особенна* (Падарева 2009: 277; Тодорова, Падарева-Илиева 2013а: 65; Тодорова, Падарева-Илиева 2013б).

Експериментално наблюдение

Така от прегледа на езиковедската литература по въпроса бе установено, че най-често наблюдаваните фонетични промени са *елизията, епентезата, депалатализацията и артикулацията на л като у кратко*. За да бъде проверено коя от тези фонетични промени заслужава най-задълбочено внимание на базата на честотата на проявата си в речта, бе проведен следният експеримент. На случаен принцип бяха избрани 10 текста, всеки от които с продължителност 2 минути. Емпиричният материал е общо 3534 думи. Текстовете са от различни жанрове – новини, интервюта, репортажи, и са взети от БНТ 1, ВТВ, Нова ТВ, ТВ „Черно море“, БНР – „Христо Ботев“, БНР – Бургас. Наблюдавана е речта на водещи от телевизионните предавания, известни личности или случайно интервюирани лица. Текстовете бяха внимателно прослушани с цел да бъдат ексцерпирани примерите с *елизия, епентеза, депалатализация и артикулация на л като ъ*.

Резултати

След направените изчисления от наблюдението се установи, че елизията е с най-голяма фреквентност. В 130 думи се отчита фонемно съкращаване (*сичко, тва, трява, мноо, кво* и др.); В 107 думи л е изговорено като *ў* (*отдеўни, окоўо, минаўата* и др.); депалатализация се проявява в 8 от думите (*забраваме, права, нарана, поканат*), а в две от думите се среща епентеза (*нататъка*).



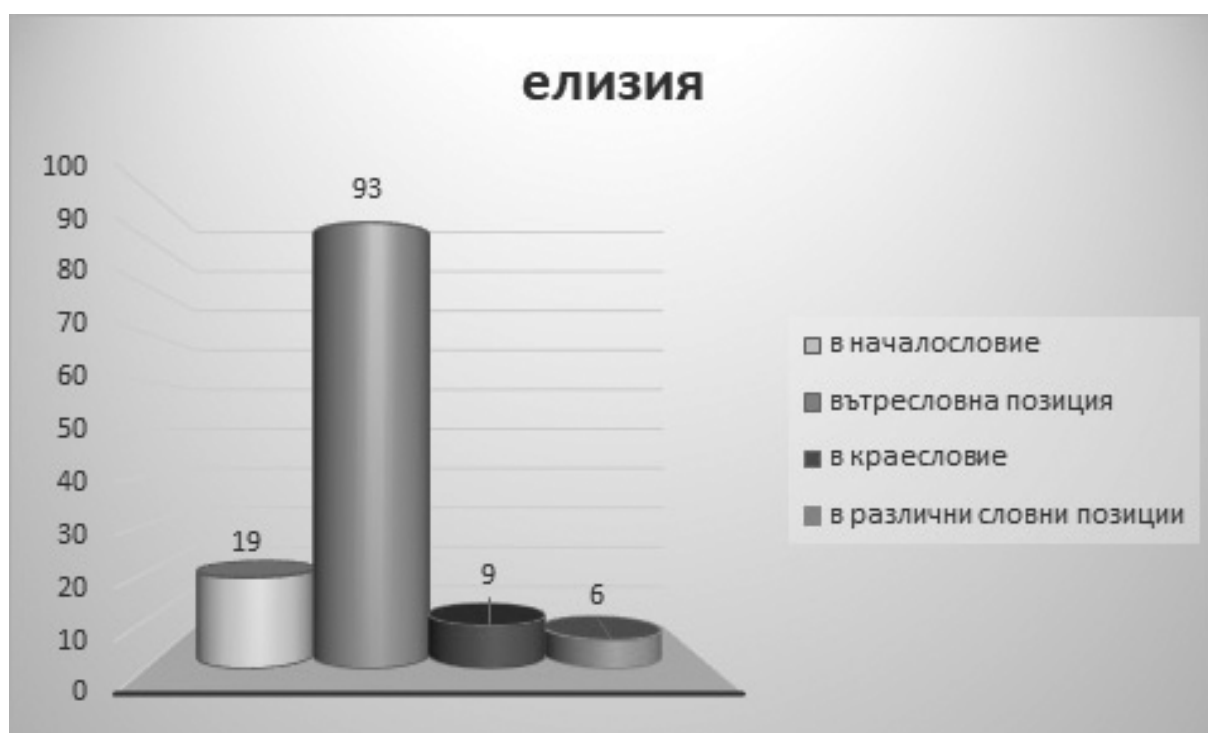
Тъй като други, посочени вече изследвания установяват доста по-честа проява на депалатализация в разговорната реч, е важно да се посочи, че все пак тук изследваме медийна реч, където въпреки стремежа към доближаване до речта на аудиторията има и стремеж към спазване на правоговорните норми. Това вероятно е причината в настоящото изследване да се появи толкова нисък процент проява на тази фонетична промяна.

Така посочените резултати от това пилотно изследване ни дават основания да обърнем по-специално внимание на *елизията* и *изговора на л като ў* като най-често срещаните фонетични промени в медийната реч.

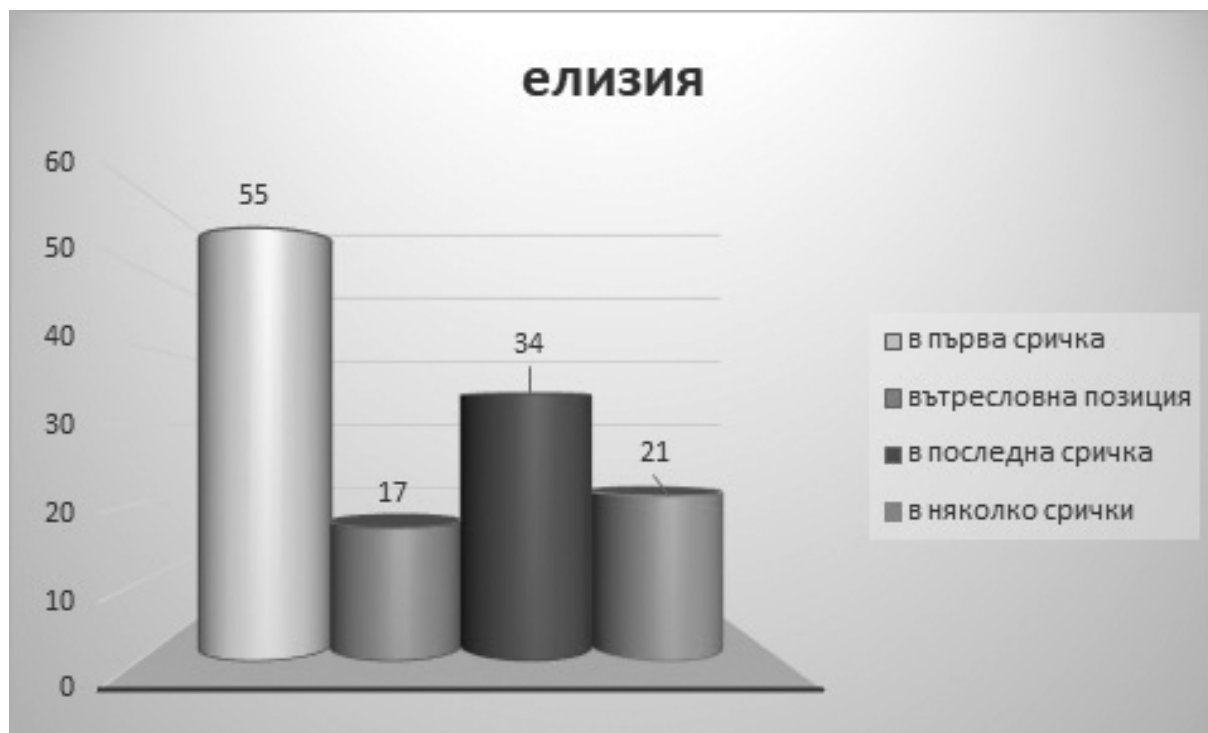
В настоящия текст ще представя първоначалните си наблюдения върху елизията.

С цел да се провери в која позиција от думата се среќа нај-често фонемното съкращавање, е направено дополнително набљудение, а резултатите покажат следното.

Елизијата се пројавува нај-често в средисловие (втресловна позиција, интерпозиција) – 93 думи (*нашто, естесвен, четири, означаваше*). В 19 от думите съкращавањето е в началословие (*секи, ного, зимай*). В краесловие елизијата се среќа в 9 от думите (*всъщност, коит, коет*). Среќат се и 6 думи, в които се забележува фонемно съкращавање в различни словни позиции (*зашто, са, што*).



За да биде по-изчерпателно набљудението, изследвахме пројавите на елизија и с оглед на сричката и позицијата ѝ в думата. Резултатите покажаа, че нај-често јавлението се пројавува в првата сричка, която или е съкратена, или напълно изпада – в 55 думи (*сяко, тва, щото*); в последната сричка се пројавува 34 пати (*напраи, шес, такиа*); в неколку срички с различна словна позиција елизија се среќа в 21 думи (*са, сјакви*) и във втресловна позиција се пројавува само в 17 думи (*затва, поняога*).



Забелязва се, че по отношение на проявите на елизия от гледна точка на сричката такива се наблюдават най-много в първата сричка. Но ако обърнем внимание на проявите на елизия по отношение на позиция в думата, ще видим, че началословието не е позицията с най-често съкращаване на фонемите. Това би трябвало да означава, че елизията не се проявява най-често в онсета на първата сричка, а по-скоро засяга нейното ядро или нейната coda. Също така, ако обърнем внимание на предходната схема, ще установим, че елизията се проявява най-често във вътресловна позиция, но проявите на елизия в интерпозитивни срички са най-малко. Тоест елизията засяга сричковите граници във вътресловна позиция (кодата на първа и/или по-често онсета на интерпозитивна сричка или кодата на интерпозитивна сричка и/или онсета на последна сричка).

В бъдеще е предвидено изследванията върху елизията да бъдат задълбочени, като се представят и резултати от честотата на проява на елизия и с оглед на структурата на сричката, където ще се разгледат фонемните съкращения и по отношение на вокалите и консонантите. Намесването на сричковата структура е необходимо, защото така е възможно да се хвърли повече светлина върху причините за проява на тази фонетична промяна, а евентуална корелация с речевия темп би установила и отношението ѝ с принципа за икономия в речта, т.е. с фактора време.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексова 2001:** Алексова, Кр. Депалатализационните процеси в Софийската реч като маркер на разговорността. [Aleksova, Kr. Depalatalizatsionnite protsesi v Sofiyskata rech kato marker na razgovornostta.] // *Проблеми на българската разговорна реч*. В. Търново: Фабер, 2001, № 5, 9 – 17.
- Андрейчин 1974:** Андрейчин, Л. Към по-голяма изисканост на книжовния изговор. [Andreychin, L. Kam po-golyama iziskanost na knizhovniya izgovor.] // *Проблеми на българската книжовна реч*. София: Наука и изкуство, 1974, 9 – 14.
- Асенова 2013:** Асенова, А. Депалатализация и свръхякане в устната комуникация: Езикови нагласи и реална употреба. [Asenova, A. Depalatalizatsiya i svrahyakane v ustnata komunikatsiya: Ezikovi naglasi i realna upotreba.] // *Проблеми на устната комуникация*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2013, № 9; 2, 157 – 167.
- Бояджиев 1976:** Бояджиев, Ж. За една сериозна изговорна неправилност. [Boyadzhiev, Zh. Za edna seriozna izgovorna nepravilnost.] // *Български език*. София: Институт за български език, 1976, № 6, 493 – 494.
- Бояджиев 1977:** Бояджиев, Ж. Още веднъж по някои въпроси на изговора. [Boyadzhiev, Zh. Oshte vednazh po nyakoi vaprosi na izgovora.] // *Български език*. София: Институт за български език, 1977, № 4, 362 – 363.
- Бояджиев 1991:** Бояджиев, Т. За фонетичните особености на разговорната реч. [Boyadzhiev, T. Za fonetichnite osobenosti na razgovornata rech.] // *Проблеми на българската разговорна реч*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1991, № 3, 17 – 23.
- Буров 2012:** Буров, С. Две норми на българската устна книжовна реч. [Burov, S. Dve normi na balgarskata ustna knizhovna rech.] // *Електронно списание LiterNet*, 07.11.2012, № 11 (156), <https://litenet.bg/-publish28/stoian-burov/dve-normi.htm> (31.07.2018).
- ГСБКЕ 1998:** БАН. *Грамматика на съвременния български книжовен език, том първи – Фонетика*. [BAN. Gramatika na savremenniya balgarski knizhoven ezik, tom parvi – Fonetika.] София: Абагар, 1998.
- Димитрова, Русева 2015:** Димитрова, В., Русева, М. Прагматични маркери в устната реч. [Dimitrova, V., Ruseva, M. Pragmatichni markeri v ustnata rech.] // *Българска реч*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015, № 2, 145 – 151.

- Жобов 2004:** Жобов, Вл. *Звуковете в българския език.* [Zhobov, Vl. *Zvukovete v balgarskiya ezik.*] София: СемаРШ, 2004.
- Кирилова 2001:** Кирилова, М. Още веднъж за писмената форма на българската книжовно-разговорна реч. [Kirilova, M. *Oshte vednazh za pismenata forma na balgarskata knizhovno-razgovorna rech.*] // *Страница*. Пловдив: Община Пловдив, 2001, № 4, 68 – 77.
- Кирилова 2015:** Кирилова, В. Проява на ненормативна епентеза на преградните съгласни [t], [d] и [т], [д] в устната практика на френски и български език. [Kirilova, V. *Proyava na nenormativna epenteza na pregradnite saglasni [t], [d] i [t], [d] v ustnata praktika na frenski i balgarski ezik.*] // *Годишник на департамент „Романистика и германистика“*, Юбилейно издание в чест на 70-годишнината на доц. д-р Анушка Леви. София: НБУ, 2015, 136 – 148.
- Кочев 2007:** Кочев, И. Плавните съгласни в българския език. [Kochev, I. *Plavnite saglasni v balgarskiya ezik.*] // *Езиков свят*. Благоевград: Югозападен университет „Неофит Рилски“, 2007, № 3, 19 – 22.
- Кочев, Байчев, Кунев 1986:** Кочев, И., Байчев, Б., Кунев, И. Пълният и непълният стил на книжовно българско произношение (социолингвистично проучване). [Kochev, I., Baychev, B., Kunev, I. *Palniyat i nepalniyat stil na knizhovno balgarsko proiznoshenie (sotsiolingvistichno prouchvane).*] // *Български език*. София: Институт за български език, 1986, № 1, 16 – 22.
- Кръстев 1983:** Кръстев, Б. Опит за класификация на правоговорните грешки в речта на учениците. [Krastev, B. *Opit za klasifikatsiya na pravogovornite greshki v rechta na uchenitsite.*] // *Български език и литература*. София: МОН, 1983, № 6, 19 – 26.
- Маринова 1988:** Маринова, Й. За един словообразователен начин при съществителните имена в българската книжовно-разговорна реч. [Marinova, Y. *Za edin slovoobrazovatelnen nachin pri sashtestvitelnite imena v balgarskata knizhovno-razgovorna rech.*] // *Славистични проучвания* (Сборник в чест на X международен славистичен конгрес). Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1988, 33 – 38.
- Маринова 1991:** Маринова, Й. Непълнозначната лексика в българската книжовно-разговорна реч. [Marinova, Y. *Nepalnoznachnata leksika v balgarskata knizhovno-razgovorna rech.*] // *Проблеми на българската разговорна реч*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1991, 87 – 98.
- Маринова 1994:** Маринова, Й. За някои особености на предлозите в българската книжовно-разговорна реч. [Marinova, Y. *Za nyakoi osobenosti na predlozite v balgarskata knizhovno-razgovorna rech.*] //

- Проблеми на българската разговорна реч*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1994, 57 – 67.
- Маринова 2004:** Маринова, Й. За някои особености на съюзите в българската книжовно-разговорна реч. [Marinova, Y. Za nyakoi osobenosti na sayuzite v balgarskata knizhovno-razgovorna rech.] // *Трудове на Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“*. Филологически факултет. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2004, № 2; 34, 158 – 163.
- Миланов 2004:** Миланов, В. Езикова култура, езикова норма и разговорна реч. [Milanov, V. Ezikova kultura, ezikova norma i razgovorna rech.] // *Трудове на Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“*. Филологически факултет. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2004, № 2; 34, 167 – 179.
- Миланов, Сталянова 2014:** Миланов, Вл., Сталянова, Н. *Езикови портрети на български политици и журналисти*. [Milanov, Vl., Stalyanova, N. Ezikovi portreti na balgarski polititsi i zhurnalisti.] София: Парадигма, 2014.
- Мицова, Падарева-Илиева 2017:** Падарева-Илиева, Г., Мицова С. Некоректна артикулация на съгласната [л]. Перцепция, правописни грешки. [Nekorektna artikulatsiya na saglasnata [l].] // *Български език и литература*. София: МОН, 2017, № 5, 495 – 502.
- Младенов, Сотиров 1992:** Младенов, Хр., Сотиров, П. Към проблема за фоностилистичното описание на езиковата вариативност. [Mladenov, Hr., Sotirov, P. Kam problema za fonostilistichното opisanie na ezikovata variativnost.] // *Български език*. София: Институт за български език, 1992, № 1, 62 – 67.
- Мурдаров 2001:** Мурдаров, Вл. *99 езикови съвета*. [Murdarov, Vl. 99 ezikovi saveta.] София: Просвета, 2001.
- Мурдаров 2003:** Мурдаров, Вл. *Още 99 езикови съвета*. [Murdarov, Vl. Oshte 99 ezikovi saveta.] София, Просвета, 2003.
- Найденова 1998:** Найденова, В. Една „модна“ тенденция на фонетично равнище в съвременния български език (нова фонема или преходна мода). [Naydenova, V. Edna „modna“ tendentsiya na fonetichno ravnishte v savremenniya balgarski ezik (nova fonema ili prehodna moda).] // *Научни трудове на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“*. Филологии. Пловдив: ПУ „Паисий Хилендарски“, 1998, № 1; 36, 197 – 200.
- Падарева 2009:** Падарева, Г. За (не)спазването на правоговорната норма в медиите. [Padareva, G. Za (ne)spazvaneto na pravogovornata norma v mediite.]

norma v mediite.] // *Годишник на Филологическия факултет*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2009, № 7, 274 – 280.

Падарева-Илиева, Мицова 2012: Падарева-Илиева, Г., Мицова, С. Към въпроса за ѱ вместо Л в речта на съвременния българин. [Padareva, G., Mitsova, S. Kam voprosa za ѱ vmesto L v rechta na savremenniya balgarin.] // *Български език*. София: Институт за български език, 2012, № 3, 99 – 104.

Падарева-Илиева, Мицова 2014: Padareva-Ilieva, G., Mitsova, S. Is Bulgarian Language Losing Its Alveodental Consonant [l]? // *International Journal of Linguistics and Communication*. March 2014, Vol. 2, No. 1, 45 – 65.

Падарева-Илиева, Мицова 2016: Падарева-Илиева, Г. Мицова, С. Води ли неправилната артикулация и перцепция на съгласната Л до грешки при писане? [Padareva-Ilieva, G., Mitsova, S. Vodi li nepravilnata artikulatsiya i pertseptsiya na saglasnata L do greshki pri pisane?] // *Български език и литература*. София: МОН, 2016, № 3, 307 – 315.

Радева 1991: Радева, П. Елизия на консонанти от интерпозитивни консонантни групи в българската книжовно-разговорна реч. [Radeva, P. Eliziya na konsonanti ot interpozitivni konsonantni grupi v balgarskata knizhovno-razgovorna rech.] // *Проблеми на българската разговорна реч*. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1991, № 6, 104 – 113.

Саладинова, Костадинова 2014: Саладинова, С., Костадинова, Т. Особености на устната комуникация в сферата на медийното общуване. [Saladinova, S., Kostadinova, T. Osobenosti na ustnata komunikatsiya v sferata na mediynoto obshtuvane.] // *Българска реч*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2014, № 2, 95 – 99.

Сорока 2012: Сорока, О. Вияви мовної моди у сучасному болгарському мовному дискурсі. [Soroaka, O. Viyavi movnoi modi u suchasnomu bolgars'komu movnomu diskursi.] // *Матеріали міжнародного науково-методичного семінару з болгарської мови, літератури, культури та історії*. Бердянськ, 2012, 27 – 31.

Сотиров 2018: Сотиров, П. „Новият лингвистичен ред“ в България и преподаването на българския език в чужбина. [„Noviyat lingvistichen red“ v Bulgariya i prepodavaneto na balgarskiya ezik v chuzhbina.] // *Езиков свят*. Благоевград: Югозападен университет „Неофит Рилски“, 2018, 67 – 73.

Стоилов, Георгиева 1993: Стоилов, А., Георгиева, Д. Отражение на диалекта върху появата и развитието на артикулационни аномалии

- (дизартикулии). [Stoilov, A., Georgieva, D. Otrazhenie na dialekta varhu rouavata i razvitiето na artikulacionni anomalii (dizartikulii).] // *Сборник с материали от Юбилейната научна конференция на тема „Език и свят. Съвременна филологическа проблематика“*. Пловдив, ПУ „Паисий Хилендарски“, 1993, 183 – 189.
- Стойков 1956:** Стойков, Ст. Една нова промяна на съгласната л в български език. [Stoykov, St. Edna nova promyana na saglasnata l v balgarski ezik.] // *Български език*. София: Институт за български език, 1956, № 8, 239 – 244.
- Танев 1995:** Танев, М. Да опазим звуковото богатство на българския език. [Tanev, M. Da opazim zvukovoto bogatstvo na balgarskiya ezik.] // *Език и литература*. София: Д-во на на филолозите-слависти в България, 1995, № 1, 85 – 91.
- Тилков, Бояджиев 1977:** Тилков, Д., Бояджиев, Т. *Българска фонетика*. [Tilkov, D., Boyadzhiev, T. Balgarska fonetika.] София: Наука и изкуство, 1977.
- Тилков 1974:** Тилков, Д. Правоговорната норма и изговорът в телевизионните предавания. [Tilkov, D. Pravogovornata norma i izgovorat v televizionnite predavaniya.] // *Проблеми на българската книжовна реч*. София: Наука и изкуство, 1974, 30 – 37.
- Тилков 1981:** Тилков, Д. Морфологични причини за ограничаване на фонетичното действие в българския език. [Tilkov, D. Morfologichni prichini za ogranichavane na fonetichnoto deystvie v balgarskiya ezik.] // *Български език*. София: МОН, 1981, № 5, 413 – 419.
- Тишева 2013:** Тишева, Й. За разговорните маркери и устната комуникация. [Tisheva, Y. Za razgovornite markeri i ustnata komunikatsiya.] // *Проблеми на устната комуникация*. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2013, № 9, 73 – 87.
- Тодорова, Падарева-Илиева 2013а:** Тодорова, Б., Падарева-Илиева, Г. *Език и образ на медиите в Югозападна България*. [Todorova, B., Padareva-Ilieva, G. Ezik i obraz na mediite v Yugozapadna Bulgariya.] Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“, 2013.
- Тодорова, Падарева-Илиева 2013б:** Тодорова, Б., Падарева-Илиева, Г. За някои особености на регионалните медии в Югозападна България. [Todorova, B., Padareva-Ilieva, G. Za nyakoi osobenosti na regionalnite medii v Yugozapadna Bulgariya.] // *Лингвистиката: история, предизвикателства, перспективи*. Сборник в чест на 80-годишнината на професор Славчо Петков. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2013, 313 – 323.

Тодорова 2015: Тодорова, Б. *Лингвистични аспекти на компютърно опосредстваната комуникация.* [Todorova, B. *Lingvistichni aspekti na kompyutarno oposredstvanata komunikatsiya.*] Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2015.

Холиолчев 1974: Холиолчев, Хр. За речта на говорителите, редакторите, репортьорите и кореспондентите на радио София. [Holiolchev, Hr. *Za rechta na govoritelite, redaktorite, reportyorite i korespondentite na radio Sofiya.*] // *Проблеми на българската книжовна реч.* София: Наука и изкуство, 1974, 30 – 37.

Шишков 2001: Шишков, П. Условия за елизия на звукове в разговорната реч. [Shishkov, P. *Usloviya za eliziya na zvukove v razgovornata rech.*] // *Проблеми на българската разговорна реч.* Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2001, № 1, 289 – 292.

СТРУКТУРНИ МОДЕЛИ НА ЕДИН ТИП СЛОЖНИ СЪЩЕСТВИТЕЛНИ ИМЕНА

Мария Бялдимова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

STRUCTURAL MODELS OF ONE TYPE NOUN-COMPOUNDS

Maria Byaldivimova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The subject of study in the present paper are a kind of noun-compounds in the Bulgarian language – the so-called “non-affixal“, or these that written together as solid words have no affixes (prefixes, suffixes). They are connected by a vowel or by directly “sticking“ of the stems. In the modern linguistics, when we make an observation or analysis of the complex words, the attention is focused on their characteristics, because it can be said that the distinguishing features of the complex lexical forms shape the different criteria for analyzing and classifying them: lexical meaning, word-formation structure, morphemic composition etc.

The purpose in the research is mainly to try to model the structure of the lexical morphemes which make up the compounds. Therefore, we suggest an exemplary classification of this group of complex words. The conception of the compounds and their morphemic construction are briefly discussed in the theoretical part of the paper.

Key words: complex lexeme, word-formation, noun compounds, structural models

Предмет на анализ в настоящото изследване са един вид сложни съществителни имена – безафиксалните или тези, които се изписват слято и чиито коренни морфемии се отличават с това, че нямат афикси (префикси, суфикси, флексия), а са свързани посредством съединителна гласна или пък без наличието на такава, т.е. чрез непосредствено „сливане“ на корените. Основната цел на разработката е да се нап-

рави опит за типологизация на разглеждания вид композити, като се моделира структурата на съставлящите ги основи.

Задачите, които сме си поставили, са следните:

- да се състави корпус от съществителни имена от разглеждания тип;
- да се направи структурен модел на всяка от избраните за анализ лексеми с оглед на принадлежността на основите им към определена част на речта;
- да се класифицират типовете структурни модели според своята продуктивност;
- да се определи типът връзка между коренните морфемни на композитите.

Езиковият материал е ексцерпиран от: **Официален правописен речник на българския език (2012); Речник на новите думи в българския език (2010)**. Справка за значенията на наблюдаваните лексеми е направена в електронния вариант на **Речник на българския език** (<http://ibl.bas.bg/rbe/>).

1. Структура на сложната дума

Двусъставните думи като резултат от словообразователен процес привличат изследователския интерес със своята сложна структура. В съвременния български книжовен език за сложни думи се считат онези лексеми, които в състава си имат две или повече коренни морфемни, т.е. образувани са посредством свързването на два корена. Двуконпонентните лексеми (и въобще производните думи) са мотивирани езикови знаци (в сравнение с думи като *дом, вода, кът, път, аз, бял* и под., чиято семантика не може да се аргументира с по-проста по структура и значение еднокоренна лексема и поради това е прието да се отбелязват като немотивирани знаци).

В по-съвременните лингвистични изследвания авторите често прибегват до употребата на международните названия за сложна дума, каквито са например термините *комполит* и *комполитум*. Например в статията си „*За езиковата интерпретация и правописа на някои неологизми в българския език*“ (2012) Юлия Балтова назовава сложните думи с термина „комполита“ и ги определя като „еднословни езикови единици за номинация, в чийто състав се съдържат не по-малко от две пълнозначни основи (или два корена)“ (Балтова 2012: 223). Авторката отбелязва и начините, по които се свързват сложните думи: „с помощта на съединителна морфема“, „чрез непосредствено слепване на двата компонента“ или „чрез дефис“, т.е. посочените от нея начини за свързване

на компонентите на сложните думи отговарят на класификацията за сложните думи по отношение на техния правопис.

Друго определение за сложна лексема (макар и в частност то да се отнася за сложните съществителни имена от чужд произход) дават Цветанка Аврамова и Петя Осенова в труда си „*Отново по въпроса за границата между сложна дума и словосъчетание (върху материал от най-новата българска лексика)*“ (2003), дефинирайки ги като „двукомпонентни субстантивни конструкции“ (Аврамова, Осенова 2003: 68). Приемаме, че съществителните имена (в сравнение с останалите части на речта) са доминиращи в номинативно отношение и именно те се открояват със своята пъстрота от деривационни значения, типове и модели.

В съвременното езикознание при наблюдаването, изучаването и анализирането на сложни думи вниманието се насочва към техните особености, защото чрез отличителните белези на двусъставните лексеми се оформят различните критерии за анализирането и класифицирането им: лексикално значение, словообразователна структура, морфемен състав и пр. Затова би следвало, когато определяме мястото на композицията като деривационен начин, да обърнем внимание на словообразователните средства, които се използват при оформянето на сложните думи (Радева 1991: 48). Проблематиката на настоящата разработка позволява да акцентуваме върху морфемната структура на сложните съществителни имена.

Словообразуването е свързано с морфологията, защото самият деривационен процес се изразява с промяна в морфемния състав на дадена лексема. Някои езиковеди смятат, че при изясняването на морфологичните особености на отделните части на речта в българския език възниква и интересът към словообразуването (Радева 2007: 12).

Предвид наблюдаваните в настоящото изследване езикови единици акцентът е поставен върху морфемния словообразователен начин. Т. Бояджиев подробно разглежда основните деривационни способности – морфемен и неморфемен (Бояджиев 1999:). Някои от примерите, които авторът е дал за морфологичния словообразователен начин, ще се опитаме да групираме в следващата таблица:

Афиксация	Композиция
1. Префиксация: <i>вкус – привкус, научен – антيناучен, следвам – преследвам, винаги – завинаги.</i>	1. Композиция + суфиксация: <i>скотовъд-ство, тринож-ник, кръгообраз-ен, миропомаз-вам, знаменос-ец.</i>
2. Суфиксация: <i>студент – студентка, вестник – вестникар, зъб – зъбен, сребро – сребрист, нощ – нощем.</i>	2. Композиция + префиксация: <i>о-плод-о-творя, у-мир-о-творя.</i>
3. Конфиксация (префиксно-суфиксен начин): <i>на-уш-ник, бездуш-ен, без-из-ход-ица, из-бледн-ее.</i>	3. Композиция + нулева суфиксация: <i>лесовъд, луноход, бързопис, краевед.</i>
4. Нулева суфиксация (безсуфиксно словообразуване): <i>проход, из-лет, пре-пис, пре-глед.</i>	

В заключение на казаното дотук ще добавим, че морфологичният словообразователен начин притежава следните особености:

- обхваща афиксацията и композицията;
- отнася се до използването на единици от морфологията – представки, наставки, съединителни гласни и основи;
- посредством него възникват производни думи чрез присъединяването на афикси към корена или чрез обединяването на основи в сложна лексема (Бояджиев 1999: 261).

Следва да уточним, че основите на анализираните в изследването сложни съществителни имена са композиционно оформени, нямат афикси (префикси, суфикси), т.е. те са свързани с интерфикс (*водопад, листопад, вертолет, домосед, кожодер, летопис, овцевъд, земемер* и др.) или без съединителна гласна (*хотдог, шеллак, шахклуб, скискок, скилифт, охлювъд, всемир, полубог, полуетаж, трибой, тристих* и пр.). Важно е да се отбележи и фактът, че в българското езикознание отсъствието на суфикси при този тип композити се приема като белег за тяхната принадлежност към съществителни имена от мъжки род.

2. Структурни модели на сложни съществителни имена

Наблюдавани са общо 603 сложни лексеми от разглеждания тип, от които 315 са от чужд произход¹ (*каллиграф, теолог, баркод, айсберг, уиндсърф* и др.), а останалите 288 – домашни (*богослов, буквояд, злато-рог, зъбобол, лицемер, листопад, светофар, самовар, часослов* и пр.).

Методът, по който се моделира структурата на основите, се осъществява по следния начин: чрез съотнасяне на всяка една от коренните морфемии на сложните съществителни имена към съответната част на речта; за структурния анализ използваме буквените означения за частите на речта: **N** (съществително име), **A** (прилагателно име), **V** (глагол), **Pron** (местоимение), **Num** (числително име), **Adv** (наречие), **p** (предлог), **c** (съюз).

От наблюдаваните думи са открити седем основни структурни модела, които в следващата таблица са класифицирани според своята честота на употреба.

Структурни модели	Брой лексеми	Примери
1. N + V	299	<i>гроздобер</i> (от „грозде“ и „бера“); <i>водопад</i> (от „вода“ и „падам“); <i>пътепис</i> (от „път“ и „пиша“); <i>картограф</i> (от „карта“ и гр. „γράφω“ – пиша); <i>жироскоп</i> (от гр. „ὑδρος“ – кръг и „σκοπέω“ – гледам)
2. N + N	217	<i>богослов</i> (от „бог“ и „слово“); <i>носорог</i> (от „нос“ и „рог“); <i>небосвод</i> (от „небе“ и „свод“); <i>билборд</i> (от англ. „bill“ – афиш, „board“ – табло); <i>фейсбук</i> (от англ. „face“ – лице, и „book“ – книга); <i>психолог</i> (от гр. „ψυχή“ – душа и „λόγος“ – дума, слово)
3. Adv + N	24	<i>многостен</i> (от „много“ и „стена“); <i>послеслов</i> (от „после“ и „слово“); <i>полиглот</i> (от гр. „πολύ“ – много, и „γλώσσα“ – език); <i>полимер</i> (от гр. „πολύ“ – много и „μέρος“ – част)

¹ Важно е да отбележим, че в повечето случаи при този тип сложни лексеми една от основите често е от чужд произход. Нерядко се случва и двете коренни морфемии да са чужди.

4. A + N	22	<i>благослов</i> (от „благ“ и „слово“); <i>златорог</i> (от „златен“ и „рог“); <i>сладолед</i> (от „сладък“ и „лед“); <i>карагьоз</i> (от тур. „kara“ – черен, и „göz“ – око); <i>фришоп</i> (от англ. „free“ – свободен, и „shop“ – магазин); <i>хотспот</i> (от англ. „hot“ – горещ и „spot“ – точка)
5. Num + N	20	<i>двуокис</i> (от „две“ и „окис“); <i>седмобой</i> (от „седем“ и „бой, борба“); <i>тристих</i> (от „три“ и „стих“); <i>октопод</i> (от гр. „οκτώ“ – осем, и „πόδι“ – крак); <i>пентаграм</i> (от гр. „πέντε“ – пет, и „γράμμα“ – буква); <i>хектограм</i> (от гр. „επτά“ – седем, и „γράμμα“ – буква)
6. Adv + V	19	<i>бързовар</i> (от „бързо“ и „варя“); <i>последис</i> (от „послед“ и „пиша“); <i>далекоглед</i> (от „далеко, далече“ и „гледам“); <i>нонстоп</i> (от англ. „none“ – никак, съвсем не, и „stop“ – спирам); <i>полиграф</i> (от гр. „πολύ“ – много и „γράφω“ – пиша)
7. V + N	2	<i>мушитрън</i> (от „мушкам“ и „трън“); <i>филолог</i> (от старогр. „φίλος“ – обичам, и „λόγος“ – дума, слово)

Извън рамките на предложената класификация на лексемите ще разгледаме някои примери с първа коренна морфема в сложна дума – *полу* (*полубог, полунощ, полумрак, полусън, полуглас*), за които е спорно да кажем към кой модел спадат. В електронния вариант на *Речник на българския език* компонент *полу-* е дефиниран по два начина: като наречие – отчасти, донякъде наполовина; първа съставна част на сложни думи със значение: а) половин, напр. *полувекoven, полудневен, полугодишен*; б) наполовина, напр. *полувълнен, полуизгнил, полуизгорял*; в) отчасти, донякъде, не напълно, не съвсем, напр. *полуготов, полудрав, полуизпечен* и пр. (РБЕ 2014). Колебанието идва от това дали коренната морфема *полу-* се отнася до наречието „наполовина“, или до числителното име „половин“. Двата структурни модела, към които можем да включим сложните съществителни с *полу-*, са Adv + N и Num + N.

В следваща диаграма фреквентността на класифицираните погоре структурни модели е изчислена в проценти:



В резултат на проведеното изследване можем да направим следните изводи:

1. На първо място по продуктивност е структурният модел от типа съществително име – глагол (N + V). В статията си „Синтаксисът на думите“ (2012) Петя Осенова посочва към групата на отглаголните двукомпонентни субстантиви и тези от тях, в които се наблюдава комбинация от глаголен и друг корен (Осенова 2012: 285). Лексемите от този вид са отглаголни съществителни имена, т.е. една от основите (в повечето случаи това е втората коренна морфема) е образувана от глагол.

На второ място сме поставили модела от вида съществително име – съществително име (N + N). След това са сложните думи по структурните модели в следната последователност: наречие – съществително име (Adv + N), прилагателно име – съществително име (A + N), числително име – съществително име (Num + N), наречие – глагол (Adv + V). Най-рядко срещани са сложните субстантиви по модела глагол – съществително име (V + N), който е и противоположен на първата и най-продуктивната група композити – N + V.

2. Сред наблюдаваните сложни езикови единици не са открити такива със съчинителна връзка между съставлящите ги корени. Причината за това е свързана с утвърдените в българския книжовен език правописни принципи. Според книжовната норма основен при сложните думи е синтактичният принцип, т.е. акцентува се върху отношението между коренните морфемии на композитумите – равноправно (съчинително) и неравноправно (подчинително). Анализирани

сложни лексеми се пишат слято, а правописното правило за сложни съществителни имена в българския език гласи, че отношението между корените на сложните съществителни имена е неравноправно от типа подчинена основа – главна основа (БАН 2012: 51). Оттук следва да заключим, че връзката между коренните морфеме на разглеждания вид композити е атрибутивна.

3. Делът на безафиксалните съществителни имена без съединителна морфема (344 от наблюдаваните думи) е по-голям в сравнение със сложните лексеми, чиито основи се съединяват чрез интерфикс (259 от анализиранияте езикови единици). Причината за това вероятно се дължи на факта, че при композитите от чужд произход отсъстват типичните за българския език съединителни морфеме „о“ и „е“.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамова 2003:** Аврамова, Ц. *Словообразователни тенденции при съществителните имена в българския и чешкия език в края на XX век.* [Avramova, Ts. Slovoobrazovatelni tendentsii pri sashtestvitelnite imena v balgarskiya i cheshkiya ezik v kraaya na XX vek.] София: Херон Прес, 2003.
- Аврамова, Осенова 2003:** Аврамова, Ц., Осенова, П. Отново по въпроса за границата между сложна дума и словосъчетание (върху материал от най-новата българска лексика). [Avramova, Ts., Osenova, P. Otnovo po vaprosa za granitsata mezhdu slozhna дума i slovosachetanie (varhu material ot nai-novata balgarska leksika).] // *Български език.* 2003, № 1, 68 – 75.
- Балтова 2012:** Балтова, Ю. За езиковата интерпретация и правописа на някои неологизми в съвременния български книжовен език. [Baltova, Yu. Za ezikovata interpretatsiya i pravopisa na nyakoi neologizmi v savremenniya balgarski ezik.] // *Магията на думите.* Под ред. на Д. Благоева и С. Колковска. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2012, 221 – 229.
- БАН 2012:** БАН. *Официален правописен речник на българския език.* [BAN. Ofitsialen pravopisen rechnik na balgarskiya ezik.] София: Просвета, 2012.
- БАН 2014:** БАН. *Речник на българския език.* [BAN, Rechnik na balgarskiya ezik.] 23 май, 2014, < <http://ibl.bas.bg/rbe/> > (12.01.2019).
- Бояджиев, Куцаров, Пенчев 1999:** Бояджиев, Т., Куцаров, Ив., Пенчев, Й. К. *Съвременен български език.* [Boyadzhiev, T., Kutsarov, Iv., Penchev, Y. Savremenен balgarski ezik.] София: ИК „Петър Берон“, 1999.

- Осенова 2012:** Осенова, П. Синтаксисът на думите. [Osenova, P. Sintaksisat na dumite.] // *Магията на думите*. Под ред. на Д. Благоева и С. Колковска. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2012, 280 – 285.
- Пернишка, Благоева, Колковска 2010:** Пернишка, Ем., Благоева, Д., Колковска, С. *Речник на новите думи в българския език (от края на XX и първото десетилетие на XXI в.)*. [Pernishka, Em., Blagoeva, D., Kolkovska, S. Rechnik na novite dumii v balgarskiya ezik (ot kraia na XX i parvoto desetiletie na XXI v.).] София: Наука и изкуство, 2010.
- Радева 1991:** Радева, В. *Словообразуването в българския книжовен език*. [Radeva, V. Slovoobrazuvaneto v balgarskiya knizhoven ezik.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991.
- Радева 2007:** Радева, В. *В света на думите. Структура и значение на производните думи*. [Radeva, V. V sveta na dumite. Struktura i znachenie na proizvodnite dumii.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007.

**АКЦИОННО-РЕЗУЛТАТИВНИ ОПОЗИЦИИ
В БЪЛГАРСКИЯ И НЕМСКИЯ ЕЗИК – СЪПОСТАВИТЕЛНИ
АСПЕКТИ**

Десислава Димитрова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**ACTION-RESULTANT OPPOSITION IN BULGARIAN AND
GERMAN LANGUAGES – COMPARATIVE ASPECTS**

Desislava Dimitrova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The object of analysis in the present contrastive study is the action-resultant oppositions in Bulgarian and German languages. The purpose of the study is to identify the acts of inter-language symmetry and asymmetry in the expression of resultant meaning. The peculiarities of the German action-resultant paradigm, distinguishing it from the Bulgarian one, are mainly due to three factors. First of all, it is the issue of double semantics of the German perfect, which has the potential to express both the meaning – resultativeness (as it is in the Bulgarian language) and the precedence (in Bulgarian it is an aorist function). A number of linguists note that the German perfect is interchangeable with the preterit (the past tense), because it functions as a past tense. On the other hand, the researchers point out that the perfect can relate to both the present and the future.

The second factor, which distinguishes the German action-resultant correlations from the Bulgarian ones, is the lack of imperfect¹ (as a separate grammeme) in the German language.

The third one is that in Bulgarian language the infinitive has fallen away, but in German even resultative infinitive forms are available.

Key words: resultativeness, tense, past tense (preterit), perfect, action-resultant oppositions

¹ The German preterit (präteritum) has the potential to function as two tenses – aorist and imperfect.

Във фокуса на контрастивното изследване са акционнорезултативните опозиции в българския и немския език. Целта на проучването е да се набележат проявите на междуезикова симетрия и асиметрия при изразяването на значението резултативност.

Традиционно в българските граматички категорията време се представя като многочленна и мимоходом се посочва значението резултат от действие като присъщо на причастните конструкции. За първи път в българистиката през 1965 П. Пашов² диференцира акционни и резултативни времена. Няколко години по-късно Г. Герджиков достига до извода, че разликата между резултативните и акционните времена не е темпорална (вж. Герджиков 1973: 138). Постановките на двамата учени са в основата на темпоралните разработки на Ив. Куцаров, който обаче отделя резултативните форми от същинското време и ги посочва като грамема на отделна вербална категория, наречена *вид на действието*. Опозициите акционност: резултативност имат следния вид:

чета: чел съм

четях: бях чел

ще чета: ще съм чел

щях да чета: щях да съм чел

четох – Ø

Акционнорезултативни корелации според К. Куцаров (2012) образуват самите причастия, без да е необходимо да се свързват със спомагателен глагол. Те са от типа *четящ: чел*.

Факт е, че и на контекстово равнище резултатът от действие може да се изрази и само от причастие както в българския език, така и в немския език. Срв.: *Изучените правила трябва редовно да се повтарят (Die erlernten Regeln sind regelmäßig zu wiederholen)* – (почер. м. – Д. Д.) (пр. и прев. – Долапчиева, Кочева, Стефанова: 1985: 19).

Подобно на българската темпорална система в немската също е граматикализирано значението резултативност (Resultatzustand; състояние от резултата). И в двата езика са налични редове сложни вербални словоформи (финитни, а в немския език и нефинитни партиципиални конструкции), както и самостоятелно употребени причастия, които се противопоставят на основата на признака *резултативност/нерезултативност* и образуват акционнорезултативни опозиции.

Няма абсолютен изоморфизъм по отношение на корелациите в сравняваните езици поради спецификите на всяка една от глаголните

² Вж. Пашов 1965; Пашов, Ницолова 1976.

системи. Симетрията е налична обаче при формалното изразяване. Резултативността и в българския, и в немския език се маркира от миналото причастие (в нем. Partizip II).

В настоящото контрастивно проучване ще бъде разгледано както вербалното резултативно изразяване (посредством спрегаеми вербални форми, в състава на които влиза миналото причастие), така и изразяването на резултата от действието чрез нефинитни форми (причастия и резултативни инфинитиви).

За да очертаем междуезиковите сходства и отлики в резултативните парадигми, най-напред се налага да разгледаме някои съвременни постановки, отнасящи се до немската темпорална система.

Изследователката Х. Краузе в „Semantik des deutschen Perfekts. Probleme und Analysevorschlage“ (2007) посочва, че в описанието на немския език се приемат обичайно шест времена. Простите са три (презенс, претеритум и футур I), съставните – също три (перфект, плусквамперфект и футур II). Това твърдение е преобладаващо в граматиките, особено в нормативните. Обосновките относно диференциране на двете групи обаче са различни. Оформили са се две становища. Едни автори твърдят, че разликата между прости и съставни времена е аспектиална, а други – темпорална (вж. Краузе 2007: 1 – 3). Семантиката на перфекта също създава полемики. Подобно на френския перфект (*passe compose*) немският перфект (в съвременния му вид и значение) също е резултат на дълъг исторически развой. Накратко модификациите на перфекта, които Х. Краузе отбелязва, са следните. В старовисоконемския език (im Althochdeutschen (750 – 1050) налични първоначално са били единствено съчетанията на глагола *sein* (съм) с партицип II. Конструкцията е била резултативна (eine Resultativkonstruktion). В средновисоконемския език (im Mittelhochdeutschen (1050 – 1350) интранзитивният перфект се конструира със *sein* (съм), а транзитивният – с *haben* (имам). През този период перфектът не функционира като минало време. Отбелязва се футурното му значение, а някои автори посочват, че изразява перфективно значение, т.е. има аспектиална функция. Във високонемския (im Oberdeutschen) през 16. век претеритумът (като минало време) вече до голяма степен се заменя от аналитичния перфект. Процесът на замяна вероятно завършва около 1550 г. (вж. пак там: 4).

Във връзка с представения развой на немския перфект изследователката си поставя няколко въпроса в изследването. Два от тях са:

- Какво представлява перфектът – аспект или време?

- Как може да се обясни частичната синонимия на претеритума и перфекта?

Анализа си авторката продължава с два примера, в които различна е само глаголната форма: *Thomas **trainierte** gestern* (тук глаголната форма е синтетичният претеритум) и *Thomas **hat** gestern **trainiert*** (тук глаголната форма е аналитичният перфект). Докато на български език формалният запис и на двете глаголни форми (на синтетичното минало време и на аналитичния перфект) е обвързан със семантика, характерна само за съответната форма (срв.: *Томас тренира вчера* и *Томас е тренирал вчера*), на немски език приведените две изречения, както отбелязва и авторката, са взаимно заменяеми.

Разликата между перфект и претеритум според нея се състои в това, че перфектът (за разлика от претеритума) може да се комбинира с наречия, които индикират сегашно и бъдеще време:

*Hans **hat** gestern den Brief **geschrieben*** (*Ханс е написал вчера писмото*)³.

*Hans **hat** jetzt den Brief **geschrieben*** (*Ханс е написал сега писмото*).

*Hans **hat** morgen den Brief **geschrieben***⁴ (*Ханс ще е написал утре писмото*) (вж. Краузе 2007: 5).

Другата особеност на перфекта според изследователката е, че представя ситуациите като приключили. Примерите са следните:

*Hans **aß** schon* (*Ханс вече яде*) – с претеритум действието е незавършено (*Handlung nicht abgeschlossen*).

*Hans **hat** schon **gegessen*** (*Ханс вече е ял*) – с перфект действието е завършено (*Handlung abgeschlossen*). Очевидно тук Х. Краузе има предвид аспектиално значение. Приведените примери по-скоро посочват завършено процесуално действие (*Ханс вече яде*) и последица или резултат от действие, за които се съобщава в сегашния момент (*Ханс вече е ял*).

³ Преводите и адаптациите в разработката са мои – Д. Д.

⁴ В примера перфектът е във функцията на бъдеще резултативно време (футурум екзактум). И в немския, както и в българския език е налично бъдеще резултативно време (нем. Futur II). Не може да се говори обаче за абсолютен междуезиков изоморфизъм по отношение на употребата на тази резултативна форма. Futur II се употребява главно с две значения: 1) Експлицира бъдещо действие, приключило преди друго бъдещо действие (тези употреби все повече се заместват с перфект и вероятно с оглед на езиковия развой авторката илюстрира футурно-резултативното значение именно с перфект); 2) Futur II има потенциала да изразява предположение и вероятност, които се отнасят за минал момент.

Авторката достига до извода, че функциите на перфекта са две – взаимозаменяемост с претеритума (като само перфектът може да се съчетава с темпорални адverbиални показатели за сегашно и бъдеще време) и аспектиална функция.

По-нататък в разработката се разглеждат постановките на други изследователи. Отбелязват се четири основни хипотези за перфекта. Авторите приписват 1) аспектиални или 2) времеви характеристики на перфекта или го свързват с 3) неопределеността, а други 4) го разглеждат като сложно време.

Аспектиалните характеристики предизвикват най-голям интерес, тъй като нередко лингвистите не успяват да разграничат резултативното от перфективното значение вероятно поради липсата на категорията *вид на глагола* в западноевропейските езици.

Х. Краузе излага съображенията на Бринкман (1962) и Глинц (1971) относно аспектиалната семантика на перфекта. Те твърдят, че ако се допусне аспектиалната функция на перфекта, не би могло да има реална еквивалентност между перфект и претеритум.

В. Клайн, от друга страна, интерпретира перфекта като съвкупност от две значения – времево (минало) и аспектиално (приключеност) или съответно резултативност (Resultatzustand).

Композиционният анализ на Гревендорф (1995) представя семантиката на перфекта като комбинация от сегашно значение, завършен аспект и минала референция.

- Спомагателният глагол се свързва с едновременността/настоящето.

- Миналото причастие с аспектиалното значение (завършен процес)/състояние.

- Миналата референция като резултат от приключилия процес, който е налице в настоящия момент (вж. Краузе 2007: 9).

Обстойно изследване на перфекта прави и Р. Бойерле в статията си „*Das deutsche Perfekt*“ (2015). Още в самото начало лингвистът изтъква обстоятелството, че значението на немския перфект е трудна задача за учебниците и немските граматики. В статията са представени различни гледни точки, отнасящи се до перфектната семантика.

Р. Бойерле посочва, че Хелбиг/Буша (2005) обективно категоризират перфекта с три значения – миналото, сегашното резултативно и бъдещето резултативно (*das präteritale, das gegenwärtig-resultative und das zukünftig-resultative*). М. Хених (2000), от друга страна, поддържа концепцията, че приемането на две значения на перфекта е едно задоволително решение. Има предвид възможността за взаимозаменяемост на

перфектните форми с претеритума, както и функционирането им като резултативни времена („resultatives“ Tempus) (вж. Бойерле 2015: 44).

Детайлно проследен в статията е композиционният анализ (време + аспект), представен от В. Клайн (2000) и Р. Музан (2002). Р. Бойерле подчертава, че под аспект не се имат предвид традиционните значения перфективност и имперфективност, а като „Nachzustand“ (след-състояние), който обаче се тълкува чисто времево (като времеви интервал) (вж. Бойерле 2015: 46).

В изводите си ученият посочва, че единното перфектно значение е химера и търсенето му затъмнява гледната точка. Значението трябва да се разглежда във връзка с контекста. Същинският перфект се намира единствено в сегашен контекст, докато претериталният перфект – в минали контексти (вж. Бойерле 2015: 55).

От изложеното дотук стана ясно, че немските резултативни форми не са абсолютни еквивалентни на българските. Немският перфект, подобно на френския перфект⁵, има потенциал да изразява както значението резултативност, така и предходност (в българския език това е аористна функция). И немският език, както и френският, притежава повествователно минало време, т.нар. претеритум. Разликата между романското *passé simple* и немския претеритум се състои в това, че немското минало време намира по-широка употреба поради липсата на имперфект⁶ (във френския език е наличен). Претеритумът може да се предаде на български език с аорист, с имперфект, а също и с приказни форми. Резултативният немски плусквамперфект, от друга страна, се образува от формите за **претеритум** на глаголите *sein* (*съм*) или *haben* (*имам*) в комбинация с Partizip II (миналото причастие). В българския и във френския език плусквамперфектът се образува от **имперфектните** форми на спомагателните глаголи (*съм*, *être* или *avoir*) и минало причастие. Ето защо акционен корелат на резултативния немски плусквамперфект би следвало да бъде претеритумът, тъй като той поема функциите и на имперфекта. Немското Futur I, от друга страна, образува корелативна двойка с резултативното бъдеще време, т.нар. Futur II.

Не може да се намери абсолютен аналог в немския език и на българската акционно-резултативна опозиция бъдеще относително: бъдеще относително резултативно (*щях да чета: щях да съм чел*). В немския език субективно-модалната грамема **Konjunktiv Plusquamperfekt**

⁵ Passé composé.

⁶ Като отделна грамема.

се употребява и със семантика на изявително бъдеще резултативно относително време⁷. Срв.: *Ich hätte alles bis Mitternacht geschrieben* (**Щях да съм написал всичко до полунощ**) – пр. и прев. са м. – Д. Д. Конюнктивният плусквамперфект функционира и като изявително бъдеще относително време⁸. Срв.: *Veinahe wäre ich zu spät gekommen* (**За малко щях да закъснея**). Тъй като в немския език няма системност при изразяването на значенията на бъдещите относителни времена (акционни и резултативни), т.е. не може да се фиксират единни формални маркери за конкретните значения, българските опозиции от типа *щях да напиша*: *щях да съм написал* ще бъдат представени без еквиваленти в настоящата разработка.

1. Финитните акционно-резултативни опозиции в българския и немския език са от вида⁹:

чета: **чел** съм *ich lese: ich habe gelesen*

четях: бях **чел** *ich las¹⁰: ich hatte gelesen*

ще чета: ще съм **чел** *ich werde lesen: ich werde gelesen haben*

щях да чета: щях да съм **чел**

четох: ø *ich las¹¹*

Сравнението на страдателните парадигми несъмнено заслужава детайлно проучване, но с оглед на ограничения обем на разработката ще набележим само най-общо междуезиковите отлики. Залогът и в двата езика може да бъде или деятелен (Aktiv), или страдателен (Passiv). В немския език обаче се диференцират два вида пасив – същински (Vorgangspassiv) (образува се с глагола *werden* в съответното време + миналото причастие) и пасив на състоянието (Zustandspassiv) (образува се с формите на *съм (sein)* в съответното време + миналото причастие). Лингвистични и отчасти формални съответствия на българските страдателни резултативни форми са вторият тип пасивни форми. Срв.: *Подаръкът е скрит* (*Das Geschenk ist versteckt*); *Подаръкът беше скрит* (*Das Geschenk war versteckt*) – пр. и прев. м. – Д. Д. На т.нар. същински немски пасив българските съответствия често са деятелни глаголни форми от типа *строи се (wird gebaut)*. Подобни

⁷ Бъдеще предварително в миналото (футурум екзактум претерити).

⁸ Бъдеще предварително (футурум претерити).

⁹ Българските вербални акционно-резултативни опозиции са по модела на И. Куцаров (вж. Куцаров, И. 2007: 249 – 253).

¹⁰ Не е абсолютен аналог на българския имперфект. Немският претеритум има потенциала да изпълнява както аористни, така и имперфектни функции.

¹¹ Когато изпълнява аористна функция.

рефлексивни глаголи в българския език изразяват пасивно значение, но изразяваната пасивност е описателна (вж. Куцаров, К. 2012: 36). Налични са, разбира се, и преводи на същинския немски пасив на български език със страдателно причастие + *съм*. Срв.: *Der Brief wurde von mir geschrieben* (Писмото беше написано от мен) – пр. и прев. м. – Д. Д.

2. Нефинитни акционно-резултативни опозиции в немския език

Като нефинитен резултативен маркер в немския език може да се посочи т.нар. инфинитив перфект актив (**Infinitiv Perfekt Aktiv**) от типа *gelesen haben*. Срв.: *Ich bestätige, die Bedingungen gelesen zu haben, und erkläre mich mit deren Inhalt einverstanden.* (Потвърждавам, че съм прочел/прочетох условията и се съгласявам с тяхното съдържание) – пр. и прев. м. – Д. Д. Преводът на немския резултативен инфинитив в конкретния контекст може да се осъществи на български език по два различни начина: 1) със сегашно резултативно време (перфект) (*съм прочел*); 2) с аорист (*прочетох*). За разлика от българския език, в който инфинитивът е отпаднал, в немския език са налични акционни и резултативни¹² инфинитиви. Немската опозиция *lesen: gelesen haben* е аналогична на френската инфинитивна корелация *lire: avoir lu*. Резултативните инфинитиви и в двата езика се образуват от инфинитива на спомагателния глагол в съчетание с миналото причастие. Опозицията инфинитив: резултативен инфинитив е следната:

- В немския език – *lesen: gelesen haben*¹³
- Във френския език – *lire: avoir lu*¹⁴

3. Партиципиални акционно-резултативни опозиции в българския и немския език

Резултативност или акционност експлицират и самостоятелно употребени причастия както в българския, така и в немския език.

Срв.: *Падащата ябълка е жълта* (*Der herunterfallende Apfel ist gelb*) – акционност; *Падналата ябълка е жълта* (*Der heruntergefallene Apfel ist gelb*) – резултативност (пр. и прев. м. – Д. Д.).

¹² Под резултативни инфинитиви имаме предвид немските перфектни инфинитиви.

¹³ Тъй като инфинитивът в българския език се замества от глагол в 1. л., ед.ч., сег.вр., преводните лингвистични съответствия на опозицията би следвало да са *чета: чел съм*.

¹⁴ На френски език миналото причастие стои след инфинитива на спомагателния глагол, а на немски език причастието предхожда инфинитива.

Срв.: *Плачещото дете е в стаята (Das weinende Kind ist in der Zimmer)* – акционност (пр. и прев. м. – Д. Д.).

Срв.: *Лаещото куче стои пред вратата (Der bellende Hund steht vor der Tür)* – акционност (пр. и прев. м. – Д. Д.).

Срв.: *Откраднатата кола е тук (Das gestohlene Auto ist hier)* – резултативност (пр. и прев. м. – Д. Д.).

Срв.: *Новопостроената къща се продава (Das neu gebaute Haus wird verkauft)* – резултативност (пр. и прев. м. – Д. Д.).

В заключение ще посочим, че резултатът от действие би следвало да се разглежда в партиципиален контекст поради две причини:

Първо, като самостоеен клас думи¹⁵, за какъвто приемаме причастията във връзка със своеобразния им лексико-граматичен облик, миналите партиципиални форми (минало свършено деятелно и минало страдателно причастие; а в немския език Partizip II) изразяват резултат от действие и без да бъдат комбинирани със спомагателен глагол.

И второ, в немския език е наличен резултативен инфинитив от типа *gelesen haben* (подобно на френския т.нар. минал инфинитив *avoir lu*), което потвърждава, че резултативността има и нефинитно формално изразяване.

ЛИТЕРАТУРА

Бойерле 2015: Bäuerle, R. *Das deutsche Perfekt*. 10 Januar, 2015. <https://www.researchgate.net/publication/281209575_Das_deutsche_Perfekt> (12.09.2018).

Герджиков 1973: Герджиков, Г. *За спорните въпроси на българската темпорална система*. [Gerdzhikov, G. *Za spornite vaprosi na balgarskata temporalna sistema*.] // *Известия на Института за български език*, София: БАН, № 22, 1973, 125 – 150.

Долапчиева, Кочева, Стефанова 1985: Долапчиева, М., Кочева, П., Стефанова, М. *Кратка граматика на немския език*. Второ издание. [Dolapchieva, M., Kocheva, P., Stefanova, M. *Kratka gramatika na nemskiya ezik*.] София: Наука и изкуство, 1985.

Краузе 2007: Krause, H. *Semantik des deutschen Perfekts. Probleme und Analysevorschlage*. 7 Juni, 2007. <<http://home.uni-leipzig.de/doelling/semzirkpdf/krause1a.pdf>> (12.09.2018).

¹⁵ Вж. Куцаров, К. (2012).

- Куцаров, И. 2007:** *Теоретична граматика на българския език. Морфология.* [Kutsarov, I. Teoretichna gramatika na balgarskiya ezik. Morfologiya.] Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2007.
- Куцаров, К. 2012:** *Българското причастие.* [Kutsarov, K. Balgarskoto prichastie.] Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2012.
- Пашов 1965:** Пашов, П. Българските глаголни времена (за основните им значения и онагледяването им със схеми). // *Народна просвета*, № 3, 52 – 63.
- Пашов, Ницолова 1976:** Пашов, П., Ницолова, Р. *Помагало по българска морфология. Глагол.* [Pashov, P., Nitsolova, R. Pomagalo po balgarska morfologiya. Glagol.] София: Наука и изкуство, 1976.

**КОНЦЕПТЪТ МЪДРОСТ (*WEISHEIT*), ПРЕДСТАВЕН
ЧРЕЗ ЛЕКСИКАЛНАТА СИСТЕМА
НА НЕМСКИЯ И БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК**

Христина Вихрогонова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**THE CONCEPT *WISDOM (WEISHEIT)* PRESENTED BY THE
LEXICAL SYSTEM OF GERMAN AND BULGARIAN
LANGUAGES**

Hristina Vihrogonova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The subject of this article is the concept *wisdom*, which is discussed in the lexical system of both German and Bulgarian languages from the point of view of its etymology, as well as its conceptual, metaphorical and etymological aspect. The lexical content of the concept is presented by the theory of Lakoff and Johnson about the conceptual metaphor. The article draws basic conclusions about metaphors and associations with which the concept in both German and Bulgarian is contexts. A brief comparison between the concepts *reason* and *wisdom* is made.

Key words: concept, theory of conceptual metaphor, spatial metaphor, structural metaphor, ontological metaphor, figurativeness, etymology, phrasemes, idioms, paroemias, sustainable comparisons, reflection

Мъдростта е от онези човешки качества, които се свързват с натрупването на житейски опит през годините. Обикновено за мъдри се считат възрастните и уравновесени хора, които имат ясни възгледи за живота и умеят да запазят благоразумие и в трудни ситуации. Мъдрите се познават по техните думи, както и по начина, по който общуват с околните.

Древните са смятали, че човек, който осъзнава, че знае много, е мъдър човек. Днес бихме могли да допълним това съждение с твърдението, че човек, „който не само много знае, но и умее да анализира

познавателната си дейност“, е истински мъдър (виж Джалдети и др. 1992: 195). От гледна точка на психологията процесът на себепознание и самоусъвършенстване се свързва с рефлексията. И само този, който е овладял рефлексията, може да се нарече мъдър. Рефлексията е признак за умствена и социална зрелост и е присъща на интелигентната и развита личност, способна на трезва и безпристрастна самооценка. Тя е „особена насоченост на мисленето към себе си“, която „често води до изработването на нов познавателен метод и се осъществява в общуването с другите“ (пак там: 203).

Както отбелязва Анна Вежбицка, съществуват семантични и лексикални универсалии, „сочещи общата понятийна база, на която се основават човешкият език, мислене и култура“ (Вежбицка 2001: 20 – 21). Към универсалните семантични примитиви тя отнася глаголите *зная, искам, мисля, говоря, чувствам*. Мисленето като универсална човешка дейност стои в основата на разглеждания концепт. В тълковния речник на Langenscheidt са посочени следните две значения на лексемата *мъдрост* (Йеле 1993: 1105):

1. *nur Sg. großes Wissen und Klugheit, bes. aufgrund von langer Erfahrung* – големи знания и ум, придобити преди всичко въз основа на дълъг опит. Например:

göttliche Weisheit – божествена мъдрост,
die Weisheit des Alters – мъдрост, натрупана с годините,
das Buch der Weisheit/die Weisheit Salomons – Соломонова мъдрост;

2. *eine Aussage, die Weisheit enthält* – изказване, съдържащо мъдрост. Например:

eine alte chinesische Weisheit – стара китайска поговорка,
das Buch enthält viele Weisheiten – книгата съдържа много мъдри мисли.

Можем да посочим следните синоними на лексемата *мъдрост*, които се отнасят към всяко от двете значения (www.duden.de):

1. *Abgeklärtheit, Klugheit, Lebenserfahrung, Lebensklugheit, Lebensweisheit, Reife* – яснота, интелигентност, ум, благоразумие, жизнен опит, зрялост;

2. *Ausspruch, Erkenntnis, Lebensweisheit, Lehre, Sprichwort, Spruch[weisheit], weiser Rat; Aphorismus* – сентенция, прозрение, жизнен опит, учение, пословица, поговорка, мъдър съвет.

Етимологията на думата се свързва с прилагателното *weise* ‘wissend, lebenserfahren, klug’, което означава ‘знаещ, опитен, умен’ (виж Мюлер: 2001).

В електронния вариант на многотомния Речник на българския език намираме следните значения на думата *мъдрост*:

мъдрост, -ттà, мн. -и, ж. 1. Само ед. Качество на мъдър. 2. Само ед. Дълбоко и вярно познание, натрупани знания, система от възгледи и представи за света, извлечени от практиката на живота. 3. Мъдър израз, мъдра мисъл.

Ще цитираме една мисъл, използвана като пример за първото значение на *мъдрост*: „Ум е качество, което се унаследява от родителите и после се развива с упорит труд, а мъдростта е качество, което се придобива чрез богат житейски опит“. В този смисъл мъдростта не е свързана непременно с образоваността, тя може да се придобие. Значенията на прилагателното *мъдър*, представени в Българския етимологичен речник (2012), са следните: ‘умен, опитен; благоразумен; кротък, тих’. Последното от тях би могло да се свърже с идеите на християнската религия, според която мъдрият трябва да бъде смирен и кротък.

Мъдростта се свързва с благоразумието, съобразителността и спокойното вземане на решения. Тя е природна интелигентност, която не се изучава, а се придобива от житейския опит. Мъдростта не е свързана и с възрастта, тъй като и младите придобиват житейски опит, както се твърди в поговорката *Не питай старило, а папило*.

В немския език се срещат следните словосъчетания с лексемата *мъдрост*: *einfache, alte, unendliche, fernöstliche, chinesische, uralte Weisheit*. Те могат да бъдат преведени на български с лексемите: *обикновена, стара, безкрайна, източна, китайска, прастара (мъдрост)*. Други примери са: *eine platte, abgeschmackte, abgestandene, banale Weisheit* – *плоска, плитка, банална мъдрост*.

Не е трудно да се открие метафоричността в изразите с лексемата *Weisheit*. Ние ще отнесем тези изрази към един от трите вида метафори, предложени от Лейкоф и Джонсън в тяхната книга „*Metaphors We Live By*“, издадена през 1980 г. (тук цитираме по руския превод на монографията от 2004 г.). Така например словосъчетанието *източна* или *китайска мъдрост* можем да отнесем към **ориентационните метафори**, тъй като мъдростта е позиционирана на Изток. Тази метафоричност бихме могли да търсим в библейския израз *die Weisen aus dem Morgenland* – *тримата мъдреци/вълхви от Изтока*.

Мъдростта има възраст, тя може да бъде стара или прастара, тоест тя може да бъде времево измерима. Тя винаги предава опита на поколенията и затова се натрупва с времето. Други примери, в които мъдростта е ориентирана във времето и пространството, са: *безкрайна мъдрост, плоска мъдрост* или *плитка мъдрост*. Тъй като мъдростта се

свързва с ума, можем да разгледаме и **ориентационните метафори**, свързани с качеството *умен* (виж Вихрогонова 2018: 118 – 129).

Примери за ориентационни метафори в немски: *hinterher ist man klüger; wenn man vom Rathaus kommt, ist man klüger* – с времето човек поумнява. Същото значение има поговорката *Durch Schaden wird man klug* – *Не питай старило, а патило*. По отношение на времевите представи на човека по-умен е този, който вече се е „опарил“. Тези примери посочват, че мъдростта не се свързва винаги със старостта, а по-скоро с опита.

Примери в български: *Умът му е в краката/акълът му е в краката* – *постъпвам глупаво, неразумно*. Обикновено прототипичната представа за ума е, че той е разположен в главата, например: *Умът ми не е в главата/умът ми не е на място*, както и фразеологизмът с иронична употреба: *умен в краката* – *много глупав*.

Следващите си разсъждения можем да отнесем към **структурните метафори** по примера *‘идеите са храна’*. Както отбелязва Ю. Чакърва (Чакърва 2016: 120), общото на идеите с храната е, че можем да ги преглътнем и да ги смелим, също така те ни дават жизнени сили. Тя посочва също, че този вид метафора възниква въз основа на други базови метафори като *метафората за канала на предаване на информация* **идеите са обекти**, които можем да получим отвън, както и метафората **умът е вместилище**, тъй като в него, както и в тялото, може да бъде въведена субстанция. В тази връзка се получава комплексната метафора **идеите са обекти, които влизат в ума** (пак там). Сравнението тук се постига чрез аналогията на храната, която влиза в тялото подобно на идеите. Ще приведем примери от немския и българския език, които илюстрират казаното:

Er tut, als hätte er die Weisheit mit Löffeln gefressen (= *dünkt sich sehr klug*) – ‘той се държи така, сякаш е сърбал мъдрост с лъжица’. В този пример разглежданото качество е иронизирано. В българския език срещаме фразеологизма *‘наливам знания с фуния’*. Тук знанията са представени също като някакъв вид субстанция, а иронията се постига чрез невъзможността да се получи знание, без да има необходимите предпоставки за това.

От индогерманския корен **uid* (виждам, забелязвам, откривам) са се развили лексемите *wissen/зная, weise/мъдър, Weisheit/мъдрост, Witz/виц* и др. В своя фразеологичен речник Мюлер посочва, че тук се касае за „прастара метафорика, в която знанието и познанието са били изразявани с понятия от визуалното възприятие“ (Мюлер 2001: 658). Той привежда пример с израза *jmdm. geht ein Licht auf* – *отва-*

рят му се очите, някой разбира нещо. В тази връзка светлината (das Licht) се свързва с познанието на света и нещата, самопознанието, знанията за живота и т.н. Авторът посочва също така, че често съществува разлика между мъдростта, натрупана чрез жизнения опит на човека, и „изкуствената мъдрост“, придобита чрез съзнателно положени усилия (пак там). Пример за това е немският фразеологизъм *die weise Frau* (букв. *мъдра жена*), който замества лексемата *акушерка*. Акушерката може да не е интелигентна и умна, но е достатъчно мъдра. Тя е събрала знанието си от предишните поколения и затова нейната мъдрост е натрупана с опита.

Според Мюлер въпреки високата етична и морална стойност на концепта още през XVII век започва да се развива ироничното значение на изразите с лексемата *мъдрост*, в които тя се възприема като обичайна „духовна храна“ (*Geistesnahrung*), която може да се яде с лъжица или пък да се налее с фуния (срв. *наливам му знание с фуния*). Той посочва също така, че в разговорната реч изразите, свързани с мъдростта, се употребяват почти изключително в ироничен смисъл или пък се заместват с изрази, свързани с концепта *разум* като например лексемата *Klugheit* (*ум*). Значението на израза *jmdm. weismachen* – ‘зальгвам’ е било ‘информирам, осведомявам нкг.’, но впоследствие се е развило като иронично – ‘заблуждавам’.

По подобен начин се е развил изразът *naseweis/eine weise Nase haben*, букв. ‘*имам мъдър нос*’, който е придобил иронично значение ‘смятам се за много мъдър’. Този израз произлиза от жаргона на ловците, които са имали предвид остроото обоняние на ловните кучета (виж Мюлер 2001).

Други изрази с лексемата *Weisheit*, които нямат точни съответствия в български и потвърждават твърдението на Мюлер за ироничната употреба на лексемата, са:

Die Weisheit auf der Gasse – ‘улична, изтъркана мъдрост’; *die Weisheit des grünen Tisches* – ‘бюрократична мъдрост’. Тук можем да прибавим и споменатите вече изрази *er hat die Weisheit mit Löffeln gefressen* – ‘ял е мъдрост с лъжици’ – *дава си вид на много учен*, както и *Er hat die Weisheit in Erbpacht gepachtet* – ‘притежава мъдрост по наследство’. Друг пример за ирония е: *Er war mit seiner Weisheit am Ende* (разг.) – ‘беше на края на своята мъдрост, изпадна в недоумение’.

Интересни идиоми, в които мъдростта и умът се иронизират, съдържат лексеми с изненадваща образност (виж Вапорджиев 1993): *das Gras wachsen hören* – ‘чувам как расте тревата’; *die Flöhe husten hören* – ‘чувам как кашлят бълхите’, *die Spinnen weben hören* –

‘чувам как тъкат паяците’. Всички те имат значение ‘смятам се за много умен, смятам, че знам всичко’.

В българския език често иронизираме, използвайки изрази с лексемата *умник*, например: *той е голям умник/ама че умник*. Но се откриват и паремии, в които и мъдростта се иронизира: *Луди направили, мъдри развалили/Да те е страх от мъдрия, а не от лудия*, или фразеологичните словосъчетания: *банална мъдрост, какво се мъдриш* със значение ‘*какво чакаш*’.

В речника на Мюлер намираме двете значения на израза *den Stein der Weisen suchen/finden* – *търся философския камък*, букв. ‘*търся камъка на мъдреците*’, който има две значения: 1. Търся решение на проблема; 2. Търся нещо напразно (опитвам се да открия нещо несъществуващо. Тази метафора Мюлер обяснява с прастарата представа на хората за лечебната сила на определени камъни. Тя се корени в средновековните убеждения на алхимиците, че определен камък, наречен *lapis philosophorum* (философски камък), е в състояние да превърне всеки метал в злато или сребро (виж Мюлер 2001: 578). Тези примери можем да отнесем към **структурните метафори** по примера **мъдростта е ценен предмет**.

Други примери, в които *мъдростта е предмет*, са следните: *seine Weisheit für sich behalten* – ‘запазвам мъдрите съвети за себе си, не се намесвам. В българския можем да посочим фразеологизма *запазвам мнението за себе си*, който можем да отнесем към горепосочената структурна метафора. Друг пример в немски е: *meinen, die Weisheit für sich gepachtet zu haben* – ‘смята, че има монопол над мъдростта’.

Друг вид структурна метафора, която можем да открием в разглеждания концепт, е метафората *мъдростта е светлина*. Най-ярък пример за този вид метафора е поговорката *Утрото е по-мъдро от вечерта*. Тук мъдростта метафорично се свързва с началото на новия ден. Немските съответствия на тази поговорка са две: *Guter Rat kommt über Nacht*, както и поговорката: *Das Kissen um Rat fragen*. Друг пример от литературата е: *Хубавото лице на монаха светеше от щастлива и сърдечна усмивка и в кротките му очи грееше доброта и мъдрост*.

В немския откриваме следните примери: *ein heller Kopf sein* – букв. ‘*светла глава съм*’; *Licht in eine dunkle Sache bringen* – ‘*вносям светлина*’; *jmdm. geht ein Licht auf* – ‘*светна ми лампичката*’. В българския срещаме разговорните изрази *светна ми, проясни ми се*. В тези фраземи не присъства лексемата *мъдрост*, но те са свързани по смисъл с нея.

В български откриваме следните примери за структурна метафора от типа *идеите са режещи инструменти* (виж Чакърова 2016: 115): *сече ми пипето/акълът; проникателна мисъл; остър ум; проникателен ум*. Умът е остър или пронизващ предмет в устойчивото сравнение: *умът ми реже като бръснач/акълът ми реже като бръснач*. В немски откриваме следните примери: *ein scharfer Verstand* – ‘остър ум’; *den Verstand schärfen* – ‘изострям ума си’.

Най-ярък пример за **онтологична метафора** е **метафората за вместилището**. Ние ще приведем като примери за онтологичната метафора *човекът и неговите органи са вместилища*. Мъдростта и умът са съсредоточени в главата на човека и в този смисъл главата представлява вместилище на ума и мъдростта, например в разговорните фразеологизми: *viel Grips im Kopf haben; etwas auf dem Kasten haben* – *имам мозък в главата си; etw. im Kopf behalten (ugs.)* – *запомням, запаметявам; den Kopf voll haben* – *главата ми е пълна (с информация); etw. im Kopf haben (ugs.)* – *знам наизуст нещо*. В българския ще посочим следните примери: *Не побирам в ума си (разг.); набивам си нещо в главата; изпълнен с мъдрост* (виж Вихрогонова 2018: 124).

Като авторска метафора ще определим израза *der Weisheit letzter Schluss sein* – ‘най-умното и уместно (решение)’, която представлява цитат от пето действие на втора част от произведението на Гьоте „Фауст“.

Мъдростта се свързва с имената на известни мъдри хора, например: *Salomonische Weisheit* – ‘Соломонова мъдрост’, както и с фразеологизма *ein salomonisches Urteil* – ‘Соломонова присъда’, като синоним на ‘справедливо решение’.

Като най-ярък синоним на лексемата *Weisheit* можем да посочим лексемата *Klugheit* – ‘ум’, както и свързаните с нея лексеми *Abgeklärtheit, Klugheit, Lebenserfahrung, Lebensklugheit, Lebensweisheit, Reife*. Метафоричността в езика можем да открием и чрез следните изрази, съдържащи изброените лексеми (виж Вихрогонова 2018: 118 – 129): *der Klügere gibt nach* – ‘по-умният отстъпва’; *hinterher ist man klüger* – ‘нарен каша духа’. Във фразеологизма *das Ei /Kücken will klüger sein als die Henne* – ‘пилето мисли, че е по-умно от кокошката’, може да се говори за метафоричност, в която абстрактното понятие е представено чрез сравнение с анималистичен компонент.

В израза *Der kluge Mann baut vor* – ‘добре е човек да се подсигури от рано’, се касае за цитат от Шилеровото произведение „Вил-

хелм Тел“. В български има поговорка, която отговаря приблизително на това значение: *На каквото си постелеш, на това ще легнеш.*

Някои от устойчивите сравнения в съвременния български език с първи компонент мъдър са: *мъдър като бог, мъдър като бухал, мъдър като грък, мъдър като древен китайски мислител, мъдър като змия, мъдър като Конфуций, мъдър като столетник, мъдър като Соломон, мъдър като философ* (виж Янев 2013: 186 – 187). В образния компонент на концепта *мъдър* присъства совата като птица на мъдростта, змията като мъдро животно от митологията, гърците, известни със своята мъдрост, исторически личности, както и лексемите *философ* и *столетник*, тъй като мъдростта традиционно се свързва с придобития житейски опит и натрупано знание. В немските примери срещаме фразеологизма *Salomonische Weisheit*, а совата присъства в идиоматичния израз *Eulen nach Athen tragen* – ‘нося сови в Атина’. Той обаче не се свързва с мъдростта, а означава ‘върша безполезна работа’ и отговаря на българския идиом *нося вода в морето* (виж Вапорджиев: 1993: 64). Мъдростта се свързва с имената на богините от митологията *Атина Палада* и *Минерва*: *Vor dem Hohen Haus wacht die Göttin der Weisheit, namens Pallas Athene.*

Minerva ist die Göttin der Weisheit, aber auch des Krieges (www.dwds.de).

Мъдростта е по-висша от разума, тъй като е плод на жизнен опит, и както се казва в една китайска поговорка, тя задава параметри на ума: *Wissen sollte man durch Weisheit ersetzen, dadurch wird Sorge schwinden. Alles nur mit dem Verstand zu erfassen wollen, wird Weisheit vertreiben* („Знанието трябва да се замени с мъдрост, по този начин ще намалее стремежът на човека да обяснява всичко единствено чрез разума“). Мъдростта се свързва поначало с натрупан жизнен опит. Така например зъбите, които никнат по-късно, се наричат мъдреци, в немски се открива същата метафоричност в лексемата *Weisheitszahn*. Мъдрият е предвидлив и благоразумен, затова в немския език има израз *in weiser Vorassicht* – букв. ‘с мъдра предвидливост, предвидливо’.

Ако обобщим какво се съдържа в мъдростта, можем да кажем следното:

- Мъдростта е натрупан опит, тя не се свързва с образоваността, а по-скоро с натрупания житейски опит;
- Мъдростта, както и умът, се свързва с предвидливостта, хладния разсъдък и самообладанието;
- Мъдростта е предвидливост;

- Мъдростта и в двата езика се иронизира, повече примери се откриват в немския, в българския ироничните фразеологизми съдържат лексемата *умен*;
- Образния аспект на концепта *мъдрост* можем да открием в лексемите *сова, змия, философ, Соломон, Атина Палада, Минерва*;
- Асоциациите, които се правят с мъдростта в двата езика, се различават по своята образност, но има и аналогични сравнения;
- В етимологията на лексемата *мъдър* в немския език не откриваме връзка с християнските идеи, както е в етимологията на българската лексема в значение `кротък, смирен`.

ЛИТЕРАТУРА

- Вапорджиев, Мичри 1993:** Вапорджиев, В., Мичри, Е. *Речник на немските идиоми*. [Vapordzhiev, V., Michri, E. *Rechnik na nemskite idiomi*.] София: Наука и изкуство, 1993.
- Вежбицка 2001:** Вежбицкая, А. *Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики*. [Vezhbitskaya, A. *Sopostavlenie kultur cherez posredstvo leksiki i pragmatiki*.] Москва: Языки славянской культуры, 2001.
- Вихрогонова 2018:** Вихрогонова, Хр. Концептът Разум/Vernunft в немската и българската езикова картина на света. [Vihrogonova, Hr. *Kontseptat Razum/Vernunft v nemskata i balgarskata ezikova kartina na sveta*.] // *Българска реч*. 2018, № 1, 118 – 129.
- Джалдети и др. 1992:** Джалдети, А., Василев, В., Стаматов, Р. *Психология*. [Dzhaldeti, A., Vasilev, V., Stamatov, R. *Psihologiya*.] София: Просвета, 1992.
- Йеле 1993:** Jehle, G. u.a. *Langenscheidts Großwörterbuch. Deutsch als Fremdsprache*. München: Langenscheidt, 1993.
- Лейкоф, Джонсън 2004:** Лакофф, Дж., Джонсон, М. *Метафоры, которыми мы живем*. Пер. с англ. Москва, Едиторал, 2004.
- Мюлер 2001:** Müller, K. *Lexikon der Redensarten*. Gütersloh/ München: Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, 2001.
- Чакърова 2016:** Чакърова, Ю. *Ракурси на когнитивната лингвистика*. [Chakarova, J. *Rakursi na kognitivnata lingvistika*]. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2016.
- Янев 2013:** Янев, Б. *Образните сравнения с антропоцентричен характер в българския и английския език*. [Yanev, B. *Obraznite*

sравneniya s antropotsentrichen harakter v balgarskiya i angliyskiya ezik.] Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2013.

ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ

БЕР 2012: Български етимологичен речник. [Balgarski etimologichen rechnik.] 2012 <<http://www.ibl.bas.bg/lib/ber>> (06.12.2018).

РБЕ 1998: Речник на българския език. [Rechnik na balgarskiya ezik.] 1998 <<http://www.ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/мъдрост>> (06.12.2018).

Duden 2010: Duden. Universalwörterbuch 2010 < [http://www.duden.de/rechtschreibung/ Weisheit](http://www.duden.de/rechtschreibung/Weisheit)> (06.12.2018).

DWDS 1977: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. 1977 < <http://www.dwds.de/wb/Weisheit>> (06.12.2019).

**ПРЕВОДАЧЕСКИТЕ РЕШЕНИЯ И СТРАТЕГИИ
В СИТУАЦИИТЕ НА МНОГОЗНАЧНОСТ, ИГРА НА ДУМИ
И КУЛТУРНИ ПРЕПРАТКИ**

Елизабет Кумчева
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**CHOICES AND STRATEGIES FOR TRANSLATION WHEN
MANAGING POLYSEMY, PUNS AND CULTURAL REFERENCES**

Elizabet Kumcheva
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The following article deals with translation issues and strategies regarding the translation or interpretation of character names (with various connotations), puns, and cultural references. We take into account various works of fiction and popular cinema, both directed at young adults and children. Jan Van Coillie and his Ten Strategies for Translation are taken into account, as well as the motivation of the translator, along with linguistic and extralinguistic factors, and the mentality and perspective of ever-shifting cultures and societies. The focus here is put on translation from English into Bulgarian, as English presents translators with a number of issues since English has a high number of polysemantic words, and some cultural references have become quite abundant in the past couple of decades.

Key words: translation issues, translation strategies, character names, puns, cultural references

В превода на многозначни думи и особено при игра на думи, културни препратки или имена на герои преводачът е изправен пред различни избори и решения. В допълнение – последвали преводи биха могли да „предложат различен прочит и могат да открият нови аспекти на една иначе добре позната творба¹“ (Лейти 2012: 162).

Стандартно имената на герои и други лични имена не подлежат на превод и остават неизменени в творби, предназначени за по-зряла

¹ Преводът на цитатите от английски е на автора на статията – Е.К.

аудитория, и особено в случаите, когато името не носи никакво специфично значение или конотация, което би могло да обогати текста. Различните видове игра на думи или остроумни забележки с комичен ефект, които се създават на базата на вторични или третични значения на думите, са предизвикателство за преводача при опита да се запази хумористичният ефект в една свършено друга култура.

Освен това индивидуалността на преводачите, произходът, тенденциите и начинът, по който те четат и тълкуват един език, което е последица от натрупването на тези фактори, също играят роля в относителността на тези критерии, защото „езикът е внедрен в една култура (...). Писателят е продукт на една определена епоха, определен контекст, така както и преводачът е продукт на друга епоха и друг контекст. Преводът засяга езика, но преводът също така засяга и културата“ (Баснет 2007: 51). Тъй като повече от една култура има отношение към превода, тогава ние наблюдаваме една междукултурна дейност и този аспект ни позволява „да разберем по-добре вътрешните процеси на един текстови пренос и какво се случва с даден текст, когато премине в нови контексти“ (Баснет 2007: 51), както и присъствието на преводача като част от контекста. Следователно различните преводачи са склонни да следват различни стратегии, които стратегии могат да имат предимства и недостатъци в различни аспекти.

I. Десетте стратегии за превод на Жан Ван Коалие

Жан ван Коалие (Ван Коалие 2014: 125 – 129) дискутира десет възможни стратегии, приложими при превода на имена, но същата класификация може да се приложи при превода или адаптацията на титли, културни елементи/препратки или комични ситуации, базирани на игра на думи.

1. Репродукция, или копиране, избягване на пряк превод

Категорията думи, които може би най-малко страдат от липсата на пряк превод, са личните имена, като изключваме тези имена на герои, които носят някаква конотация, особено в детската литература. Примери за това са героинята Малефисент (или Злодеида от едноименния игрален филм на Дисни) и приказката за Спящата красавица от Братя Грим. Името е непреведено в игралния филм от 2014 г., но бива преведено в анимационната версия на „Спящата красавица“ от 1959 г.

По сходен начин името на злодея в „101 далматинци“ от 1961 г. съществува в два варианта в българския език – Круела ДеВил или Злобара ДеМон. В по-съвременните романи, където името е станало

нарицателно и самият текст е ориентиран към по-възрастни читатели, името остава транскрибирано и без пряк превод.

Функционалната разлика е по-голяма, когато преводачът остави непреведени имена, които имат специфична конотация. Ако името е свързано с определена характерна черта или с професията на въпросния герой, образът, предизвикан в съзнанието на читателя, е различен и името няма същия емоционален ефект. Ако конотацията е поимплицитна, базирана на игра на думи например, ефектът се губи за читателя, който няма достатъчно познания върху езика източник. Играта на думи изцяло губи своята сила и ефект, както и интелектуалното удоволствие от разпознаването на комичната ситуация.

2. Репродукция, или копиране, но с допълнително пояснение

С цел да се унифицират различния тип „знания“ от страна на читателя в оригиналния текст и преводния текст, преводачът може да добавя пояснения и пояснителни бележки или под линия, или в самия текст. Например в превода на „Белият вожд“ от Майн Рид от 1973 година (издателство „Народна младеж“), преводачката Невяна Розева решава да използва бележки под линия. По този начин тя подсилва информативната функция² – читателят на превода научава нещо ново, докато читателят на оригиналния текст е оставен сам да търси информация. Ако пояснението звучи прекалено натрапчиво, тогава би било удачно да се добави по-сбита забележка в самия текст (Бийвър – Бобъра, както е дадено в превода на Стивън Кинг „Капан за сънища“).

Ако преводачът разяснява конотацията на лично име, читателят в езика приемник научава нещо ново, а именно чужда дума в друг език. Ако по сходен начин преводачът разясни игра на думи, дивертивната функция също се изменя – веднъж разяснена, една игра на думи вече не е остроумна.

3. Замяна на лично име с описателна фраза

² Коалие (Ван Коалие 2014: 124) отчита шест основни функции, свързани с авторския текст, превода и нуждите на читателя – **информативна функция**, която обогатява знанията на читателя чрез предоставянето на нова информация; **формативна функция**, която представя на читателя нови стандарти и ценности и/или осигурява морален компас; **емоционална функция**, която е насочена към емоционалните реакции на читателя; **дивертивна функция**, която е насочена към естествената нужда на съзнанието да отпочива периодично; **творческа функция**, която стимулира въображението; и **естетическата функция**, която осигурява естетическо удоволствие.

Преводачът може също да замени някое лично име с нарицателно име, което характеризира героя. Певецът Рох Воасин в холандския превод на „La Remplacante“ от Франк Андриан, се предава, като *хубав музикант*. В превода на „Наръчник за мъже“ (автор Стийв Сантагати) „Хоум Депо“ е описано с бележка под линия, като строителен хипермаркет, подобен на „Мосю Бриколаж“ в България, докато в превода на „Мъртви в Далас“ (автор Шарлийн Харис) за същата верига е избран описателен превод: *строителен хипермаркет*.

Тази стратегия често се възприема, когато преводачът трябва да обясни или разясни дадена културна препратка или контекст, но не може да намери име в езика приемник, което да предизвика същите или сходни асоциации.

4. Фонетична или морфологична адаптация спрямо езика приемник

Когато преводачът срещне съществуващи или сътворени от писателя имена, често в превода се прилага фонетично транскрибиране, например героинята Хариет от „Училището може да почака“ (*School Can Wait*) на Теса Дал се изписва с умлаут в холандския превод – *Harriët*. Българският език и кирилицата предполагат и графична адаптация при всеки англицизъм навлязъл в езика, например *промоутър*, *инфлуенсър*, *блогър* и други.

Когато едно наименование звучи прекалено екзотично или е трудно за произнасяне, е възможно да настъпят изменения в превода. При възможно неправилно тълкуване – например що се отнася до пола на героите – Фея Моргана (*Morgan le Fey*) съществува с добавена буква *a*, за да наподобява звученето на женските имена в българския език. Названията на исторически личности и известни лица често остават непроменени в преводните текстове.

5. Замяна с еквивалент от езика приемник (екзоним)

Някои популярни лични имена и имената на добре познати исторически личности имат своите еквиваленти в различни езици – те са известни с термина екзоними. В холандския език Карл Велики се превръща в *Karel de Grote*, в английски – *Charlemagne*, а Христофор Колумб – в *Christoffel Columbus* и *Christopher Columbus* съответно. Българският екзоним Китай идва от етническата група китан, окупирала Северен Китай по времето на Марко Поло, а английският екзоним *China*, идва от персийското название на страната – *Cin*³, или от

³ Обекти 2018.

известната династия Чин. Римляните наричат *Germania* парчето земя на изток от Рейн и на север от Дунав, заимствайки от галите името на племето германи. Германите не са го използвали за себе си. По същия начин стоят нещата и със славянската дума *немци*. Етимологията ѝ е свързана с прилагателното *ням*. Както е известно, за славяните съседните на тях племена били „неми“, защото не разбирали езика им. Замяната също интегрира имената в културата на езика приемник и им дава възможност да функционират по сходен начин.

6. Замяна с по-популярно име от изходната култура или международно познато име със същата или сходна функция

При тази стратегия преводачът решава да се насочи към по-познат обект, без да забравя чуждия контекст. Функцията на името остава сравнима само ако тези семантични елементи на името, релевантни за текста, останат същите. Тази стратегия е приложима най-вече към нарицателните имена – когато превеждаме, бихме могли с цел да избегнем пояснителната бележка под линия, да вмъкнем едно по-познато име. Когато заменим Лили Иванова със Селин Дион в превод от български на английски, очевидно определен брой семантични елементи се изменят, но общият смисъл остава предаден адекватно. Разбира се, трябва да вземем предвид какъв жанр текст превеждаме, а също и внимателно да преценим дали тази стратегия е адекватна в конкретния случай. Обикновено хумористичните текстове позволяват такова заменяне.

7. Замяна с друго име от езика източник (субституция)

Както се случва и с предишната стратегия, преводачът, който прилага тази стратегия към имена на известни личности в опит да намери функционален еквивалент, трябва да вземе предвид референтните семантични елементи и конотациите, съответстващи на контекста.

Един пример за случай, когато бихме могли да приемем замяната за адекватна и нужна, е с „Моана“ („Moana“) на Дисни от 2016 г., когато в Испания и повечето европейски държави, включително и в България, името Моана – ‘океан’ на езика на маорите и на хавайски – е регистрирана търговска марка и в преводния текст героинята е прекръстена на Ваяна⁴ (‘прясна вода’).

⁴ Моана 2016.

8. Калкиране на имена с определена конотация

Когато имената притежават специфична конотация, е честа практика да се потърси сходна конотация в преводния език, като например героят Петкан (Friday) от „Приключенията на Робинзон Крузо“ на Даниел Дефо, Пепеляшка (Cinderella), Снежанка (Snow White) на Братя Грим и много други, които по принцип запазват същата денотация и конотация, предизвикват един и същи образ и целят да предизвикат сходен хумористичен или емоционален ефект.

9. Замяна на едно име с друго, притежаващо допълнителна конотация

Рядък случай е имена със специфична конотация да се преведат буквално, понякога един буквален превод би довел до изменение на емоционалната функция. Хенс Хюберт Вийсендорп превежда небуквално името на героинята от „Матилда“ на Роалд Дал – мис Хъни (букв. *госпожица Мед*) на *Juffrouw Engel* (букв. *госпожица Ангел*). Тук преводачът успява да запази емоционалната конотация, като имаме предвид вродената доброта на героинята. Подобен пример е наименованието на братя Стабингтън от „Рапунцел и разбойникът“ на Дисни (2010), където английският глагол *stab* – ‘намушквам’, ‘наръгвам’ – стои неслучайно в основата на фамилията на двамата разбойници – един пример за замяна в българския превод е братя Главорезови. Макар и с типично българска наставка, този преводен вариант успява и да запази първоначалната конотация, и да замени трудно произносимото име.

Когато преводачът решава да добави конотация към едно име, което първоначално е било неутрално, тогава идентификацията на героя, дивертивната и емоционалната функция се изменят. Поради допълнителната конотация името извиква различен образ, често хумористично обогатен. Наименованието отразява странни черти на характера или представлява абсурдна комбинация от тях. Чрез алитернация преводачът често може да подсили тази функция.

10. Премахване

Последната стратегия при проблеми в процеса на превода е премахване на част от текста, най-вече когато има непреводима игра на думи, но тогава изчезва дивертивната функция, затова професионалните преводачи правят всичко възможно, за да избегнат такъв момент.

Пример за избягване именно на премахването на текст при игра на думи е епизод на тв сериала „Приатели“, където героинята казва *I'm over you* (букв. ‘над теб съм’, реално ‘превъзмогнах те’), а реплика-

та на втория герой – *You are over me? When were you under me?* (буквален превод – „Над мен си? А кога си била под мен?“), предизвиква една на пръв поглед „непреводима“ игра на думи. Преводът успява да запази хумористичния ефект заедно с дивертивната функция с „Аз те забравих!“/„Ти си ме забравила? А кога си ме помнила?“.

II. Мотивите на преводача

Същинският избор на преводача в дадена ситуация зависи от различни фактори, но Коалие отличава четири основни – естеството на името, текстовите фактори, референциалната рамка на преводача и други фактори (Ван Коалие 2014: 129 – 136).

Текстови фактори. Начинът, по който едно наименование се използва в текста, би определил стратегията на преводача. Исторически фигури, които са неизвестни в езика приемник, биха били замесени по-лесно или изцяло премахнати, ако са споменати не заради историята, а за да се илюстрира черта на герой. Преводачът не бива просто да премахне имена, съдържащи игра на думи, ако тази игра на думи играе някаква роля в текста. Имената в стихотворен текст биха могли да бъдат модифицирани заради рима и стъпка.

Референциалната рамка на преводача. Когато преводачите правят някакъв избор, те се водят от собствената си референциална рамка, тоест сбора на своите знания, опит, идеи, норми и ценности.

Основният елемент, който определя дали преводачът ще предаде име с конотация, е степента на познанията му и за двата езика, и на второ място – познанията му за чуждата култура, особено когато става въпрос за разпознаване на популярни/известни личности, локации и други.

На практика изборите на преводача могат да бъдат повлияни от идеи, отнасящи се до подходящи преводни стратегии, които произлизат от подготовката и начетеността му. Още фактори, които играят роля тук, са други преводни текстове, отзиви, предисловия на автори, издатели и т.н.

Най-общо казано, литературната среда може да има значение. В Нидерландия например известни детски писатели твърдят, че искат да пишат литература, без да имат предвид някаква възрастова група. Тази тенденция подтиква преводачите да не правят модификации на превода и да третират текста като предвиден за всякакви възрастови групи.

Идеите на преводачите, отнасящи се до детската литература, често са неизменно свързани с личния образ от детството и изборът между емоционалната разпознаваемост и межкултурното обогатяване е изключително важен тук. Те споделят идеята, че младите читатели/зрителници по-лесно се идентифицират с герои, чиито имена звучат

познато. Когато разпознаваемостта е основната цел, тогава преводачите като цяло адаптират и други културни обекти, като имена на места, храни, мерки, тегло, заглавия на книги и други. Учените посочват идентификацията като основна причина за подобни адаптации. Стефенсен (Стефенсен 2003: 110) и Хагфорс (Хагфорс 2003: 121) също посочват, че преводачите са склонни да адаптират имена с цел да увеличат възможността за припознаване на читателя с героя.

От друга страна, преводачите често запазват чуждите имена и други културни препратки и елементи с цел да изложат младите читатели или зрители на контакт с други култури чрез превода. Изабел Паскуа нарича превода „акт на межкултурно образование“. За нея този вид преводи са част от „една нова межкултурна образователна политика... толкова нужна, за да се превъзмогне враждебността към чуждото, странното... другия“ (Паскуа 2003: 276 – 277). Всъщност Паскуа има предвид концепцията на Венути за „очуждаване“ в контраст с „одомашняване“ (*foreignization vs domestication*). Според нея (детските) книги могат да запазят само чуждите елементи, когато става въпрос за култура. Финландският учен Ирма Хагфорс гледа на превода като на начин да се превъзмогнат културните разлики. „Ако културните препратки си останат с чуждите термини, това може да е начин да се изучават нови култури, епохи и традиции и да подтикнат читателя да разбере още за тях“ (Хагфорс 2003: 125). Съответно тя не вижда смисъл в натурализирането на чуждите думи.

При превода на фентъзи жанра и хумористични истории преводачите поставят фокуса си върху удовлетворението на читателя или зрителя. Тогава често има един по-либерален превод и креативност.

И накрая, естетическата функция също е от основно значение за преводача. Тук трябва да се вземе предвид оригиналният стил и езикът на автора.

Други фактори – която и стратегия или комбинация от такива да избере преводачът, често крайните избори се повлияват от странични фактори.

Съществуват например автори, които държат да имат последната дума при превода на техен текст. Що се отнася до имената на главни герои, изборът на преводача може да е ограничен от авторски права – какъвто е случаят с Хари Потър – или киноверсии и международни търговски продукти, свързани с филма или книгата. А често издателят има крайната дума заедно с редактори и критици.

В заключение, когато се стигне до превод на имена, игри на думи и културни препратки, преводачът е изправен пред редица решения. Очевидно не съществува еднозначен отговор, който да посочи решени-

ето или стратегията, която довежда до най-добрите резултати, защото всяка една литературна творба е уникална. Факторите, които заслужават внимание, включват: основната възрастова група, към която е насочен преводът, и как оригиналният текст и преводният текст са свързани и по какво се различават. Също под внимание е редно да се вземат културни, идеологически и икономически елементи, които експлицитно или имплицитно съществуват в литературните текстове, и съответно трябва да бъдат предадени, реинтерпретирани или изцяло пропуснати в превода. И всеки избор довежда до различен резултат и потенциално добавя или отнема от значението, като следователно повлиява на цялостното послание на текста. Изборът на преводаческа стратегия предполага внимателно обмисляне, анализ и оценка. Следователно важно е да анализираме имената в оригиналния текст, за да установим дали са умишлено избрани от автора, същинското им значение, начини, по които те са свързани с контекста, и по какъв начин техните значения допълват текста. Когато тези точки се вземат под внимание, това би могло да предотврати необмислени преводачески решения и да отрази имената в преводния текст по най-адекватния начин.

ЛИТЕРАТУРА

- Баснет 2007:** Bassnett, S. Culture and Translation. // P. Kuhiwczak & K. Littau (Eds). *A Companion to Translation Studies*. New York: Multilingual Matters, 2007, 32 – 51.
- Ван Коалие 2014:** Van Coillie, J. Character Names in Translation. // J. Van Coillie & W.P. Verschueren (Eds). *Children's Literature in Translation, Challenges and strategies*. New York: Routledge, 2014, 123 – 139.
- Лейти 2012:** Lathey, G. *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*. New York: Routledge, 2012.
- Моана 2016:** Moana. // *IMDb*. <https://www.imdb.com/title/tt3521164/trivia?ref_=tt_trv_trv> (11.09.2018)
- Обекти 2018:** Защо една страна има много имена. // *Obekti.bg*. <<https://www.obekti.bg/chovek/zashcho-edna-strana-ima-mnogo-imena>> (11.09.2018).
- Паскуа 2003:** Pascua, I. Translation and Intercultural Education. // *Meta*, 2003, 48 (1 – 2): 276-284.
- Стефенсен 2003:** Steffensen, A. Ø. Two Versions of the Same Narrative – Astrid Lindgren's Mio, min Mio in Swedish and Danish. // *Meta*, 2003, 48 (1 – 2): 104 – 114.
- Хагфорс 2003:** Hagfors, I. The Translation of Culture-Bound elements into Finish in the Post-War Period. // *Meta*, 2003, 48 (1 – 2): 115 – 127.

**НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ТУРСКОЕЗИЧНАТА
СПЕЦИАЛИЗИРАНА ЛИТЕРАТУРА
(С ОГЛЕД НА ДЕРИВАЦИОННИТЕ ПРОЦЕСИ
В ТУРСКИЯ ЕЗИК)**

Сема Куцарова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**OBSERVATIONS ON THE SPECIALIZED TURKISH
LITERATURE (WITH REGARD TO THE DERIVATIONAL
PROCESSES IN THE TURKISH LANGUAGE)**

Sema Kutsarova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The purpose of the current study is to examine the basic trends in the development of Turkish linguistics, which are affected by the socio-political and cultural factors, as the influence of the Arabic and Persian languages, the reform periods in the historical development of Turkey, the adopting and adapting of the Latin alphabet during the formation of the national language, etc. The present study involves some of the most significant works of grammar, which are mostly training materials intended for language learning. Some of them use the approaches and methodology of the traditional linguistics and some are influenced by modern linguistic theories. The focus of the study is put on the word formation processes related to the derivation in the modern Turkish language.

Key words: grammar, derivation

В лингвистиката функцията на езика да описва сам себе си, е известна като метаязикова. На фундаменталното разбиране за метаязика като „език от втори ранг, т. е. такъв език, който говори за езика като обект“ (Ахманова 1969: 3), се подчиняват и специализираните изследвания, посветени на описанието на лингвистичната терминология.

Описанието на който и да е език зависи от неговата специфика, но в същото време – и от постиженията на езиковедската наука в да-

ден исторически момент, както и от прилаганата от отделните автори една или друга теоретична концепция, характерна за определено направление в лингвистиката.

Развитието на турската лингвистична мисъл е резултат от тенденции, които са повлияни от редица социално-политически и културноисторически фактори, като най-значимите от тях са: влиянието в различните периоди на арабския и персийския език върху османския турски; отражението на реформисткия период (Tanzimat) и младотурската революция – годините на засилено европейско културно влияние; реформите от републиканския период след 1923 г., сред които – въвеждането и адаптирането на латинската азбука на мястото на арабската (1928 г.), създаването през 1932 г. на Турското езиково дружество (Türk Dil Kurumu), чиято дейност е свързана с интензивно езиково строителство, в това число и със създаването на нова турска лексика и терминология от домашен произход за сметка на чуждите заемки. Изграждането на лексикалния книжовен език, включително и на характерната за отделните области на знанието терминология посредством свеждането до минимум на чуждите заемки, се оценява като краен пуризм. Така утвърдилата се тенденция много често възпрепятства навлизането и използването на терминология, която представя гръко-римската (средиземноморската) традиция, наложила се в страните от Западна Европа и разпространила се по-късно и в славянския свят.

Понятието *турски език* (Türkiye Türkçesi, букв. ‘турски език като в Турция’) се използва в широк и в тесен смисъл. В широкия смисъл това е огузкият език, който се е говорил в Анадола и Румелия в периода XIII – XX в. Този период е с хронологични граници XVI – XVIII в. и включва староанадолския език, или това са времената на Селджукския хаганат и най-ранното развитие на османските бейлици; османския турски от XV – XIX в., който включва и новоосманския период – т.нар. реформаторски период до началото на XX в.; турския език от републиканския период (Коркмаз 2002: 43). Обект на нашето внимание е турският език в тесния смисъл, т.е. от периода на създаването на Република Турция (1923 г.). Необходимо е да се проследи развитието на турския език в диахронен план, за да се установят закономерностите при оформянето на облика и основните характеристики на съвременната му книжовна норма.

В периода VII – X в. при масовото придвижване на арабите се създават и контактите с огузко-тюркменските племена, които влизат в досег и с исляма. Ислямът става официална религия на Селджукския султанат, на образуваните след неговото разпадане тюркски бейлици и впоследствие – на Османската империя. Арабският език, който е от се-

митското езиково семейство, се налага със своето писмо върху официалната писменост на редица народи, живеещи в обширни територии на Азия, Африка и Европа, независимо от факта, че става въпрос за езици от различни езикови семейства и групи – индоевропейско, тюркско, африканско. След X в. се създават речници и граматики, които преследват чисто образователни и комуникационни цели, т.е. да представят тюркските езици на останалия свят, предимно на арабския. Те са написани на арабски или персийски език, а граматичните правила на тюркските езици са представени и следват моделите на арабския и персийския. С особена значимост е първият речник на тюркските езици на Махмуд ал-Кашгари (*Kaşgarlı Mahmud Divan-ü Lügati't-Türk (1072 – 1074)*), който, освен че съдържа над 7000 речникови единици, дава важна информация и за историята, географията, фолклора, митологията, народопсихологията на тюркските народи.

Периодът XV – XIX в. е т. нар. *класически период*, разположен в границите от създаването на Османската империя в средата на XV в. до реформаторския период (*Tanzimat*) – от средата на XIX до началото на XX в. Официалният език в империята е османският турски. Той развива своята структура в условията на неустойчива устна тюркска традиция, под силното въздействие на фактора религия (ислям), култовият език на която е арабският. При формирането на общата тенденция на това развитие е масовото навлизане в него на арабската и персийската лексика, на граматични форми и конструкции, които все повече изместват тюркските. Приема се и се утвърждава арабско-персийската графична система. Създадените граматики през този период са малко на брой и следват граматичните правила, моделите и терминологията на арабския и персийския език. Изследването от този период, което е посветено на турския език, принадлежи на Кадри от Бергама (*Bergamalı Kadri*) и носи заглавието *Müeyessiretü'l-Ulûm* (1530 г.). Определя се като „първа граматика на турския език“ (Гюнер 2003: 151).

Тук трябва да споменем и практическите граматики на турския език, речниците и статиите с наблюдения върху системата и структурата на езика, написани от западноевропейски търговци и мисионери.

Реформаторският период, или *Танзимат*, е свързан с големи социално-политически и културни промени, резултат от засилената европейзация на Османската империя. Тези промени дават отражение и върху езика, с тях се поставя началото на просветителско движение за опростяване (*sadeleşme*) на езика. Целта е той да стане по-достъпен и да направи разбираема за обществото развиващата се с бързи темпове литература със светско и с научно съдържание. Десетилетията от написването

на *Kavâid-i Osmaniyye* от Ахмед Джевдет и Фуат паша през 1851 г. до 1910 г. са много плодотворни, издават се много граматика, но и те продължават да следват арабските граматични традиции и модели.¹

През последвалия младотурската революция (1908 г.) втори конституционен период тази тенденция се променя и към изследванията на турския език се прилага методологията на западноевропейските граматика (предимно френски, в по-малка степен – и немски и английски). В основната си част те представляват школки граматика. За изучаване на турския език в училище е предназначена и *Граматика и синтаксис на турския език (Türkçe Sarf ve Nahiv)* на Хюсеин Джахит (Ялчън). Други трудове от периода 1908 – 1928 са: *Граматика и синтаксис на османотурския език* (1912 – 1913; 1923) (*Lisan-i Osmani: Sarf ve Nahiv*) на А. Джават (Емре), която представлява четиритомно издание, предназначено за отделните образователни степени, *Нова граматика и синтаксис на турския език* (1924) (*Türkçe Yeni Sarf ve Nahiv*) на Митхад Садуллах Сандер и т.н.²

През републиканския период, който води началото си от създаването на Република Турция (1923 г.), се наблюдава засилен интерес към турския език като обект на научно изследване. Това е своеобразна мобилизационна фаза, предшества езиковата реформа от 1928 г. (*Dil Devrimi*, букв. езикова революция), в която изследователският интерес се насочва към лексикалния фонд и словообразователните модели на изконния турски език отпреди арабско-персийската езикова инвазия (*Türkçeleşme* – ‘турцизиране’). Повечето трудове са предназначени за нуждите на обучението по езика в образователната система, но въпреки това липсват детайлни монографски изследвания. Издадената през годината, в която се въвежда латинската азбука (1928 г.), *Кратка граматика на турския език (Muhtasar Türkçe Grameri)* представлява синхронна граматика и е първата, написана на латиница. Една от целите ѝ е да се улеснят процесите при изучаването на турския език, правописните правила да станат разбираеми за широки кръгове от населението, като се започва от правилата във фонетиката и морфологията.

Особено място сред трудовете от този период заема практическата граматика на Ахмед Джават Емре, озаглавена *Доклад относно нов метод в граматиката (Yeni Bir Gramer Metodu Hakkında Layiha)*. Той представлява опит за откъсване от традиционните класификации, въвеждайки психологическия подход при изучаването на езиковите

¹ Korkmaz, Z. *Türkiye Türkçesi Üzerindeki Gramer Çalışmaları*, електронен изт. без год.

² Пак там, с. 2.

явления. Авторът е под влиянието на езиковедите Фердинанд Брюно, Фердинанд дьо Сосюр, Шарл Баи и се опитва да приложи техните възгледи спрямо турския език. Трудът е разделен на следните части: I. Традиционно и модерно езикознание, II. Същност и развой на езика, III. Части на речта. С решение на учителската комисия в рамките на двугодишен период от 1932 до 1934 г. в образованието се използват учебници по този метод, но той не успява да се наложи и продължава да се прилага традиционният метод.

В годините 1934-та – 1936-а активно се издирват и се изследват литературни текстове и диалектни форми от доосманския период. През този период се проявяват първите пуристични тенденции. Още тогава специалистите осъзнават необходимостта от системен подход и като последица нараства броят на изследванията, посветени на терминологичния апарат.

Характерна особеност на турската лингвистична традиция е създаването на граматика, подготвяни като учебни пособия, които да отговорят на нуждите на образователната система. Част от тях представляват общи граматика, а други изследват отделните езикови равнища. В периода след 1945 г. се публикуват голям брой граматични трудове, най-популярните от които са: *Турска граматика* на Ахмед Дж. Емре (Ahmet Cevat Emre, *Türk Dilbilgisi*, TDK, İstanbul, 1945); *Турска граматика, Фонетика* (Tahsin Banguoğlu, *Türk Grameri, Ses Bilgisi*, TDK, Ankara, 1959) и *Грамматика на турския език (Türkçenin Grameri*, TDK, Ankara, 1974 – 1995) на Тахсин Бангуоглу; *Турска граматика* на Мухарем Ергин (M. Ergin, *Türk Dil Bilgisi*, İÜEF, 1958, 1962), *Нова турска граматика* на Хайдар Едискун (*Yeni Türk Dilbilgisi*, İstanbul, 1963); *Турска граматика* на Кая Билгегил (*Türkçe Dilbilgisi*, Анкара, 1964); *Турска граматика за чужденци* на Хамза Зюлфикар (Hamza Zülfikar, *Yabancılar İçin Türkçe Dersleri-Dilbilgisi*, Ankara, 1969); *Грамматика* на Тахир Нежат Генджан (Tahir Nejat Gencan, *Dilbilgisi*, İstanbul, 1966, 1976); *Синтаксис на турския език* на Неше Атабай (Neşe Atabay, *Türkiye Türkçesinin Sözdizimi*, TDK, Ankara, 1981); *Синтаксис на турския език с примери* на Расим Шимшек (*Örneklerle Türkçe Sözdizimi*, Trabzon, 1987); *Нова граматика* на Нуретин Коç (Nurettin Koç, *Yeni Dilbilgisi*, İstanbul, 1990); *Съвременна граматика* на Фуат Бозкурт (Fuat Bozkurt, *Çağdaş Dil Bilgisi*, İstanbul, 1994); *Основна турска граматика* на Мехмед Хенгирмен (Mehmet Hengirmen, *Türkçe Temel Dilbilgisi*, Ankara 1998), *Грамматика на турс-*

кия език: *Морфология на Зейнеп Коркмаз (Zeynep Korkmaz, Türkiye Türkçesi Grameri: Şekil Bilgisi, Ankara, TDK, 2002).*³

Ще разгледаме по-подробно някои от тях.

През 1945 г. А. Емре издава *Турска граматика (Türk Dilbilgisi)*, която е плод на дългогодишни усилия. От 1930 г. той е автор на инициативата за написване на граматика на турския език, която да следва теоретичните постановки на съвременното езикознание. Водещо е желанието му да създаде академична граматика. Той се придържа към научните принципи, но и смята, че първата глава във всяка граматика трябва да е синтаксисът, който за него е същинската граматика. Според съвременните лингвистични теории някои постановки на А. Емре са дискуссионни, но изследването на турския език от гледна точка на неговата структурна и функционална страна е новаторско за времето си и приносният му характер е безспорен.

През 1966 г. Тахир Нежат Генджан издава *Грамматика (Dilbilgisi, 1966)*, в която следва теоретични постановки както от класическите, така и от съвременните езиковедски теории. Под влиянието на А. Емре и тук водещо място е отредено на синтаксиса. Тази граматика се използва като учебник по турски език в гимназиите. Авторът си е послужил с множество примери от класическите литературни произведения, които са допълнени в третото ѝ издание от 1975 г. В уводната глава се разработват теоретични въпроси, свързани със същността на езика и с езиковите правила, езиковото разнообразие, мястото на турския сред световните езици и т.н.

През 1974 г. Тахсин Бангуоглу публикува *Грамматика на турския език (Türkçenin Grameri, 1974)*, написана в духа на описателните граматика и която оказва силно влияние на по-нататъшните издания. При написването на този труд защитилият докторската си степен в Германия Т. Бангуоглу формулира следните цели: да се премахне чуждоезиковото влияние в областта на спрежението на глаголите, както и на словообразуването; писменият език да се доближи до говоримия; да се ограничи колкото е възможно броят на чуждиците. В уводната част авторът разработва въпроси относно същността на езика, езиковите семейства, класификацията на тюркските езици, периодизацията на турския език, видовете граматика и т.н. Изследването е предназначено за висшите училища и в него детайлно, в три отделни части, се разглеждат фонетиката, морфологията и синтаксисът. Като основен недостатък се посочва, че използваните примери не са от литературни текстове, а

³ Korkmaz, Z. Цит. съч., с. 3.

са съчинени от самия автор. Правят впечатление също опитите на Т. Бангуоглу да „адаптира към турския език“ някои понятия с чужд произход, например *bülten* – ‘бюлетин’, от фр. *bulletin*; *ekol* – ‘училище’, от фр. *ecole*. При образуването на нови думи той подчертава значимостта на турската морфология и дава турските съответствия на афикси с арабски и персийски произход. Например на арабския афикс за образуване на абстрактни съществителни имена *-(i)yet* – *-lik*: *aidiyet* – *aitlik* – ‘принадлежност’; *müdüriyet* – *müdürlük* – ‘управление’; на персийския афикс *-ane* съответства турският *+çe*, напр.: *dostane* – *dostça* – ‘приятелски’; *rezilane* – *rezilçe* – ‘позорно’; на думата с персийски произход *hane* за образуване на сложни думи съответства турската *ev* – ‘къща’, ‘дом’; *dikimhane* – *dikimevi* – ‘шивачница’; *misafirhane* – *konukevi* – ‘гостилница’ и т.н. Класифицирайки турските афикси на деривационни (*uyum ekleri*) и релационни (*çekim ekleri*), Т. Бангуоглу посочва примери, при които формообразуващите афикси изпълняват деривационна функция: *su-dan* – ‘повърхностен’; *göz-de* – ‘любимец’; *sıra-dan* – ‘посредствен’; *bas-tı* – ‘подгъв.’

Граматиката на Т. Бангуоглу представлява качествено ново изследване и поставя турското езикознание на съвременни основи, отваряйки хоризонти за по-нататъшни разработки в духа на модерната лингвистика.

Школските граматики, които се издават след 1945 г., са под силното влияние на граматиката на френския езиковед Жан Дени от 1921 г. *Gramaire de la langue Turque*, която е преведена и издадена на турски през 1941 г. за разлика например от *Грамматика на съвременния книжовен турски език (Грамматика на съвременния турецки литературен език)*, 1956) на А. Н. Кононов, която не е издадена на турски език и е оказала слабо влияние, тъй като е била позната на тесен кръг специалисти.⁴

Университетските центрове имат съществена роля за развитието на турската научна мисъл, особено в периода след втората половина на 70-те години на ХХ. век, определян като най-плодотворен, тъй като се издават стойностни трудове, издигащи езикознанието на високо академично ниво. Една част от изследванията, които са в рамките на програмата на Комисията за висше образование (*Yüksek Öğretim Kurulu*), представляват общи граматики, предназначени за всички университетски специалности, и специализирани издания – за профилираните дисциплини с турски език. Някои от по-значимите заглавия

⁴ Korkmaz, Z. Цит. съч., с. 3.

са: *Турски език за университетите* на М. Ергин (М. Ergin, *Üniversiteler İçin Türk Dili*, İstanbul, 1986); *Турски език и композиция за студенти* на Зейнеп Коркмаз и колектив (Zeynep Korkmaz ve arkadaşları, *Yüksek Öğretim Öğrencileri İçin Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri*, Ankara, YÖK, 1990); *Турски език за университетите* на М. Ергин (М. Ergin, *Üniversiteler İçin Türk Dili*, İstanbul, 1986); *Турски език I* на Хасан Ерен и Хамза Зюлфикар (Hasan Eren – Hamza ZülfiKar, *Türk Dili I*, Eskişehir, 1990); *Турски език за студенти* на Ш. Уяроглу (Ş. Uyaroglu, *Yüksek Öğretim Öğrencileri İçin Türk Dili*, Konya, 1995); *Уроци по турски език и композиция за студенти* на Кемал Явуз и колектив (Kemal Yavuz ve arkadaşları, *Üniversitede Türk Dili ve Kompozisyon Dersleri*, İstanbul 1996); *Учебник по турски език за университетите* на Бекир Йозсой (Bekir Özsoy, *Üniversiteler İçin Türk Dili Ders Kitabı*, İzmir, 2000).⁵

Тъй като словообразуването не се е обособило като отделна лингвистична дисциплина, в турското езиковедие то се изучава в рамките на морфологията. В обзора на туркологичната лингвистична литература ще съсредоточим своето внимание върху трудовете по морфология, някои от по-важните заглавия между които са: *Начини за образуване на нови думи в турския език* на Б. Аталай (B. Atalay, *Türkçede Kelime Yapma Yolları*, İstanbul, TDK, 1946); *Афиксите в турския език* на В. Хатипоглу (V. Hatipoğlu, *Türkçenin Ekleri*, TDK, Ankara, 1974); *Корените в турския език* на К. Имер (K. İmer, *Türkiye Türkçesinde Kökler*, Ankara, 1976); *Съединяването на корените и суфиксите в турския език* на Йомер Демирджан (Ömer Demircan, *Türkiye Türkçesinde Kök-Ek Bileşmeleri*, TDK, Ankara, 1977); *Афиксите, корените и основите в турския език* на Юсуф Чотуксьокен (Yusuf Çotuksöken, *Türkçede Ekler-Kökler-Gövdeler*, İstanbul, 1991); *Терминологични проблеми и начини за образуване на термини* на Х. Зюлфикар (H. ZülfiKar, *Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları*, TDK, Ankara, 1991); *Функции на словообразователните афикси в турския език I. Образуване на имена от глаголни основи* на Гюлер Гюлсевин (Gürer Gülsevin, *Türkçede Yapım Ekleri ve Kullanılışları I. Fiilden İsim Yapan Ekler*, Malatya, 1993) и др.⁶

В голямата си част трудовете са посветени на изследването на афиксите, тъй като те имат същностна роля в системно-структурния характер на турския език, който е сочен за ярък представител на аглутинативните езици. В тези езици промяната във формата води до ново лексикално значение на думата, а словоизменението и словообразуването се

⁵ Пак там, с. 5.

⁶ Пак там, с. 5.

извършват чрез прибавянето на афикси. В много случаи те изразяват значения, които в други езици се предават с отделни думи или фрази, така че се получават словоформи, които по синтетичен начин, т. е. в рамките на една неделима дума, изразяват сложни понятия. Това е проява на синтетичния характер на турския език. При отсъствието на префикси основният словообразователен начин е суфиксацията. Той се изразява в добавяне на суфиксални морфемни към основата на думата, при което свързването им става при относително пълно съответствие между броя на морфемите и броя на грамемите при словоизменението, което се дължи на моносемантичния характер на аглутинираните афикси. Формирането на структурата на думата се осъществява чрез последователното добавяне на суфикси към коренната морфема. Тяхната поредност се определя от значението им – суфиксите с по-общо значение предхождат тези с по-конкретно значение, като деривационните предхождат релационните. Добавените към основата суфикси могат да достигнат голям брой, както е видно от примера, който дава Веджихе Хатипоглу в книгата си *Афиксите в турския език* (Vecihe Hatipoğlu, *Türkçenin Ekleri*, TDK, Ankara, 1974) и в чиято словообразователна структура отброява 17 суфикса: *gör-ev-le-n-dir-e-medik-ler-i-m-i-z-den mi-sin-i-z?* (*Вие от тези, на които не възложихме задачи, ли сте?*).⁷

В предговора на това хрестоматийно изследване авторката подчертава значимата роля на афиксите и в познавателната дейност на човека във връзка с непрекъснато променящите се условия на живот, които от своя страна водят до необходимостта да бъдат назовани новите реалии. В. Хатипоглу дава пример с творците, които непрекъснато търсят и не могат да открият нови думи, с които да дадат словесен израз на творческия си потенциал, от една страна, и с онези, които пък нямат подобна чувствителност към родния си език и прибягват към чуждиците. Но и пишещите, и говорещите, и слушащите в подобна ситуация са еднакво обезпокоени. И тогава при невъзможността да се измислят нови афикси и основи, остава единственият вариант: да се създават нови лексеми – съчетание от корените на думите от изконната домашна лексика и продуктивните деривационни форманти. За да илюстрираме тези процеси, ще посочим няколко примера от съвременния турски език, които представляват двойки, състоящи се от чуждица (чийто произход и значение са разбираеми и за носителите на българския език, тъй като в голямата си част те са частични

⁷ Hatipoğlu, V. *Türkçenin Ekleri*. Анкара: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981, с. 7.

интернационализми) и нейното съответствие: *bariyer – engel* ('пречка', 'препятствие'); *link – bağlantı* ('връзка'); *analiz – çözümleme*; *pesimist – karamsar* ('песимист', 'черноглед'); *komünikasyon – iletişim* ('комуникация'); *global – küresel* ('глобален', 'всеобщ', 'всемирен'); *damping – düşürüm* ('евтиния', 'безценица'); *dizayn – tasarım* ('дизайн', 'проектиране'); *depresyon – bunalım* ('депресия', 'криза'); *doping – uyarıcı* ('стимулант'); *katıflaj – gizleme* ('прикриване'); *kriter – ölçü* ('критерий', 'мярка'); *maç – karşılaşma* ('мач', 'среща'); *sponsor – destekleyici* ('спонсор', 'поддръжник').

Според Хатипоглу словообразуването посредством афиксацията е не само едно от основните средства за обогатяването на лексикалния фонд на езика, но и гарант за жизнеността на всеки един език.

За да се стигне до познание за системно-структурния и функционалния характер на езика, е необходимо да се проучат особеностите и функциите на афиксите, което мотивира и усилията на езиковедката да изследва именно тези единици на езика.

В. Хатипоглу обръща внимание и на произхода на суфиксите, като посочва, че една значителна част са образувани от пълнозначни думи. Тя дава пример с глагола *turur*, който в процеса на историческия си развой от двусрична пълнозначна дума се превръща в едносричен глагол (спомогателния глагол *съм*): *turur > durur > -dur; -dir, -dür, -dir; -tur, -tir, -tür, -tir*. В примерите *olgun-dur* (зрял е), *üzgün-dür* (изнемощял е), *açık-tır* (отворен е), *seçik-tir* (ясен е), *olmuş-tur* (извършен е) се наблюдават звуковите промени в съответствие със закона за вокалния синхармонизъм.

В. Хатипоглу класифицира суфиксите в три основни групи:

1. Словообразователни (Yapım Ekleri). Те се свързват с именни и глаголни основи и служат за образуване на нови думи, напр. суфиксите *-lık, -lı, -cı* в *taşlık* (каменисто място,) *taşlı* (каменист), *taşçı* (каменар, каменоделец).

2. Словоизменителни (Çekim Ekleri) – чрез тях се образуват различни граматични форми на една и съща дума. Те са два вида, както е видно от следните примери: *evim* (моята къща), *geldim* (дойдох), *geliyorum* (идвам) *-m* в *evim* е притежателна наставка (*iyelik eki*) за 1л. ед. ч., а в следващите два примера е лично окончание (*kişi eki*) за 1л. ед. ч.

3. Падежни флексии (Ad Durumu Ekleri), *-a, -ı, -da, -dan, -ın masa* (маса), *masayı* (масата), *masada* (на масата,) *masadan* (от масата), *masanın* която е (на масата).

Важно място в специализираните изследвания заема книгата на Кямиле Имер, озаглавена *Корените в турския език (Türkiye Türkçesinde Kökler, 1976)*, която представлява синхронно изследване на словообразователните процеси по схемата корен – суфикс – дума. Авторката дефинира понятията корен и афикс, като посочва приликите и разликите между тях, обръща внимание и на омонимията. К. Имер очертава основните характеристики на корените в турския език, които в по-голямата си част са едносрични; намират се в началото на думата; те са с именен и глаголен произход. Лингвистката дава предимство на корените с именен произход, които са по-многобройни от глаголните, и по този начин отговаря на дискусияния въпрос – кои са възникнали първо.

В *Съединяването на корените и суфиксите в турския език (Türkiye Türkçesinde Kök-Ek Bileşmeleri, 1977)* Йомер Демирджан разглежда фонетичните промени при свързването на корена и суфиксите, както и измененията, които настъпват в семантичната структура на думите. Авторът изследва и функциите на суфиксите, като използва съвременна лингвистична терминология.

В *Морфемите в турския език (Türkiye Türkçesinde Biçimbirimler, 1979)* Оя Адалъ подчертава важноста на морфемите като единици в структурата на турския език. Авторката посочва основните характеристики и прави класификация на морфемите, обръща внимание на отношенията между тях, както и на трудностите, свързани с тяхното установяване. В отделни глави се изследват свободните и зависимите морфемии, така също и деривационните и релационните афикси.

На изследването на проблемите, свързани с терминологичния апарат при словообразуването, е посветен трудът на Хамза Зюлфикяр със заглавие *Терминологични проблеми и начини за образуване на термини (Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları, 1991)*, в който се разглеждат деривационните процеси при образуването на понятията, функциите на словообразуващите и формообразуващите афикси, семантичните аспекти на описаните явления.

Съществен принос за развитието на турската лингвистична мисъл има Зейнеп Коркмаз с многобройните си публикации, изследващи различни езикови въпроси. С висока научна стойност са трудовете ѝ, посветени на морфологичното езиково равнище, каквото е изследването на функциите на афиксите в турския език, както и на случаите на съединяването им. Именно тези случаи, при които дадени афикси придобиват ново значение и нова функция, дават повод на езиковедката да обособи „един нов начин за образуване на нови думи“, който е

обект на изследване в книгата ѝ *Афиксите в турския език – употреба и възприемане на деривати като корени на думите* (Korkmaz, Z. *Türkçede Eklerin Kullanılış ve Ek Kalıplaşması Olayları*, 1994). Авторката изследва случаите, в които някои словоизменителни афикси при определени условия променят своята функция, придобиват характера на словообразуващи и като резултат довеждат до образуването на ново значение, напр.: *göz+de* ‘*gözün içinde*’ – ‘*в окомото*’ > ‘*sevgili*’ – ‘*любимец*’. З. Коркмаз класифицира тези случаи в шест отделни групи, като ги илюстрира с множество примери.

Фундаменталният ѝ труд, озаглавен *Грамматика на турския език: Морфология* (Korkmaz, Z. *Türkiye Türkçesi Grameri: Şekil Bilgisi*, 2002), е внушителен и с обема си от над 1200 страници. В уводната част се разглеждат редица теоретични въпроси, като същност и характеристика на езика, генеалогическа и типологична класификация на езиците, мястото на турския език сред останалите световни езици, история и периодизация и т.н. Първата част е посветена на основните понятия в морфологията и на образуването на производни и сложни думи. Във втората част се разглеждат частите на речта, в третата – служебните думи, в четвъртата – междуметията. Изключително задълбочен и аналитичен труд, който запълва празнините в тематичните научни изследвания.

Интересен подход прилага Джахит Башдаш, като към традиционното разделение на афиксите на деривационни и релационни добавя трети вид – *междинни афикси* (*ara ekleri*). По отношение на функциите и употребата им те са преходни, намират се на пресечната точка между първите два вида афикси.

Въпреки че в турското езикознание на афиксите са посветени голям брой трудове, те продължават да са обект на изследване и от съвременната лингвистична наука. Създават се нови класификации, при които отделните автори прилагат различни критерии (вж. Джахит Башдаш, Зикри Туран, Ибрахим Делидже, Гюрер Гюлсевин). В подкрепа на това твърдение е проведената през 2016 г. в Истанбул научна конференция, посветена изцяло на афиксите в турския език, като една от основните теми е свързана с тяхната класификация.

ЛИТЕРАТУРА

Речници

- Ахманова 1969:** Ахманова, О. С. *Словарь лингвистических терминов.* [Ahmanova, O. S. Slovar' lingvisticheskikh terminov.] Москва: Советская энциклопедия, 1969.
- Добрев, ред. 2009:** *Академичен турско-български речник.* [Dobrev, red. Akademichen tursko-balgarski rechnik.] Ред. Ив. Добрев. София: Рива, 2009.
- Речник на турския език 2011:** *Türkçe Sözlük.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

Монографии

- Адалъ 1979:** Adalı, O. *Türkiye Türkçesinde Biçimbirimler.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1979.
- Бангуоглу 1990:** Banguoğlu, T. *Türkçenin Grameri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1990.
- Генджан 1979:** Gencan, T. *Dilbilgisi.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1977.
- Демирджан 1977:** Demircan, Ö. *Türkiye Türkçesinde Kök-Ek Bileşmeleri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1977.
- Емре 1945:** Emre, A. *Türk Dilbilgisi* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1945.
- Имер 1976:** İmer, K. *Türkiye Türkçesinde Kökler.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1976.
- Коркмаз 1994:** Korkmaz, Z. *Türkçede Eklerin Kullanılış ve Ek Kalıplaşması Olayları.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994.
- Коркмаз 2009:** Korkmaz, Z. *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.
- Хатипоглу 1981:** Hatipoğlu, V. *Türkçenin Ekleri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981.
- Зюлфикар 1991:** Zülfikar, H. *Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1991.

Електронни източници

- Башдаш 2011:** Başdaş, C. Türkçede Eklerin Hiyerarşisi ve Ara Ekler. // *Seminerler/Muğla.* <<https://www.eniyiders.com/files/2016/01/deneme-turkce-notu.pdf>> (30.12.2018).

- Гюлсевин 2004:** Gülsevin, G. Türkçede Sıra Dışı Ekler ve Eklerin Tasnif-Tanımlanma Sorunu Üzerine. // *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri I.* 2004. <<https://avesis.ege.edu.tr/yayin/ad8a87e5-e9e1-47a8-b1d1-2d1a381ad325/turkcede-sira-disi-ekler-ve-eklerin-tasnif-tanimlanma-sorunu-uzerine>> (30.12.2018).
- Гюнер 2003:** Güner, G. İlk Türkçe Gramer: Müyessiretü'l-Ulum. // *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (2/2003). <https://www.academia.edu/1107328/ILK_TURKCE_GRAMER_MUYESSIRETUL-ULUM> (30.12.2018).
- Делидже 2000:** Delice, İ. Türk Dilinde İşlevsel Ek Tasnifi Denemesi. // *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2000. S. 24, s. 221-235, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları. <https://www.academia.edu/5033393/TURK_DILINDE_ISLEVSEL_EK_TASNIFI_DENEMESI> (30.12.2018).
- Йозчам 2012:** Özçam, Ç. *Türk Dil Kurumunun 80. yılında Türkiye Türkçesiyle İlgili Gramer Kitapları.* // *International Journal of Social Science.* 2012. <<http://scribd.com/doc/198499083/TURK-DIL-KURUMUNUN-80-YILINDA-TURKIYE-TURKCESI-YAZILMIS-GRAMER-KITAPLARI>> (16.12.2018).
- Коркмаз 2011:** Korkmaz, Z. 75 Yılda Türk Dil Kurumunun Gerçekleştirdiği Dil Bilgisi Çalışmaları ve Beklentilerimiz. // *Ç.Ü. Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi.* <http://turkoloji.cu.edu.tr/makale_sistem/tum_list.php?psearch=Zeynep%20Korkmaz> (30.12.2018).
- Коркмаз, електронен изт. без год.:** Korkmaz, Z. Türkiye Türkçesi Üzerindeki Gramer Çalışmaları. // **ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ TÜRKOLOJİ ARAŞTIRMALARI MERKEZİ.** <<http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20DILI/15.php>> (12.07.2019).
- Туран 2000:** Turan, Z. Türkçenin Yapım ve Çekim Düzeninde Yer Alan Eklerin Sınıflandırılması Nasıl Olmalıdır? // *Uluslararası Türk Dili Kurultayı.* 2000. <<http://www.turkbilig.com/pdf/201835-550.pdf>> (30.12.2018).

EL PROBLEMA DE LA DENOMINACIÓN DE LOS TIEMPOS VERBALES DEL ESPAÑOL ACTUAL

Galina Atanasova
Universidad de Plovdiv “Paisiy Hilendarski”

THE PROBLEM OF VERB TENSES DENOMINATION OF MODERN SPANISH LANGUAGE

Galina Atanasova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

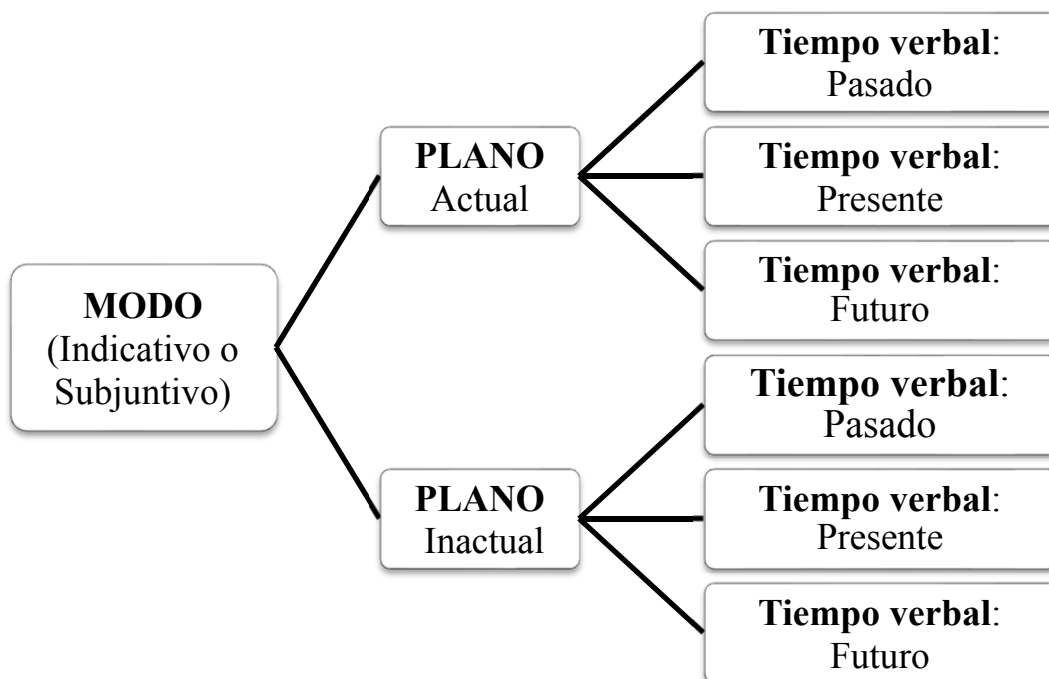
The aim of this article is to analyze and give alternatives to some current verb tenses denomination of modern Spanish language. The perspective of this investigation is based on the characteristics of the verbal category *Taxis*. What I have attempted to do is to make visible the benefits of the application of these denomination variants in the classes of Spanish as a foreign language.

Key words: morphology, verbal category *taxis*, tenses, denomination variants, teaching Spanish as a foreign language (SFL)

1. Introducción

Para empezar este análisis, voy a dar una explicación de las características de la categoría verbal del *taxis* o plano.

El termino *taxis* ha sido introducido en la lingüística por Roman Jacobson. Luego, este nombre ha sido alternado con *plano*, por Coseriu. Actualmente esta categoría verbal se encuentra también denominada como *actualidad*. En la nueva gramática búlgara se usa el termino *taxis*, mientras que en la gramática española se usan más los términos *plano* o *actualidad*. La *actualidad* es una categoría fundamental del verbo español. Sus gramemas se combinan, por lo tanto, contrastan con los de modo y tiempo, respectivamente. La relación e interacción de las tres categorías se puede presentar de una manera simple, por ejemplo: el modo se distribuye en dos planos, mientras que cada plano incluye tres tiempos verbales: presente, pasado y futuro.



Esquema 1

El modo es una categoría verbal que se define generalmente como la actitud del sujeto hablante frente a los hechos que enuncia. Actitud según la cual el hecho expresado por el verbo puede tener una mayor o menor realización: modos indicativo y subjuntivo, respectivamente (Pottier 1970: 115). El modo indicativo representa la acción verbal como realmente efectuada. El modo subjuntivo, a su vez, representa la acción verbal como un deseo, un consejo, una solicitud, una duda, una recomendación, una prohibición, etc., por parte del sujeto hablante. En esta categoría verbal observamos la oposición *no irreal/irreal*, donde la forma marcada es la de *irreal*.

Para entender mejor qué significa el *plano*, vamos a analizar la siguiente situación comunicativa: Juan le cuenta a su amigo Miguel un evento que se desarrolla en el momento de su conversación o en el momento de la enunciación, es decir, *ahora*. Por ejemplo:

Juan dice: – (Ahora) Mi hermano escucha la música.

No obstante, en otra situación comunicativa, Juan puede representar este mismo evento como una acción que se refiere a otro momento en el pasado.

Juan dice: – Cuando llegué de la escuela, mi hermano escuchaba la música.

En esta situación, la oración subordinada “Cuando llegué de la escuela” se puede sustituir con el adverbio de tiempo “*entonces*”. La nueva oración es la siguiente:

Juan dice: – Entonces mi hermano escuchaba la música.

En las dos situaciones comunicativas, Juan cuenta siempre lo mismo, sobre la escucha de la música por su hermano. En la primera situación la acción tiene una relación directa con el momento de la enunciación, mientras la acción en la segunda se refiere a otra acción pasada, de la que se habla o que es anteriormente conocida. Esta doble oportunidad del sujeto hablante para representar una misma acción verbal en dos diferentes relaciones –hacia el momento de la enunciación, es decir, *ahora*, o hacia otra acción pasada, es decir, *entonces* – se expresa en el español actual a través de la categoría verbal *plano de la acción* o *actualidad*. De los ejemplos presentados y del esquema anterior se ve claramente que esta categoría consiste en dos partes: Plano actual con centro *ahora* y Plano inactual con centro *entonces*.

En la lingüística actual aún persisten diferentes opiniones acerca del carácter funcional de los miembros opuestos (actualidad/inactualidad). Así, por ejemplo, Lamíquiz (1985, 1987) considera lo actual como término positivo que es intensivo y marcado, y lo inactual como término negativo que es extensivo y no marcado (Kanchev 2012: 185). Coseriu defiende la visión contraria, derivada de las neutralizaciones contextuales, una posición que el catedrático de filología hispánica Ivan Kanchev mantiene en sus trabajos que son la base de este trabajo. De ahí que podamos resumir que la actualidad se constituye sobre la base oposicional *presencia/ausencia de inactualidad*. Es una categoría verbal que funciona por la oposición privativa *no inactual/inactual*. Las formas marcadas son las del gramema *inactual*, realizadas por los formantes /ba/, /a/, /ra/, mientras que el gramema *no inactual* dispone de formante cero Ø. En el modo Indicativo encontramos:

<u>1ª Conjugación</u>			
Presente (<i>no inactual</i>)	/	Presente <i>inactual</i>	
habla-Ø-s	/	habla- <i>ba</i> -s	Ø/ba
Futuro (<i>no inactual</i>)	/	Futuro <i>inactual</i>	
hablará-Ø-s	/	hablarí- <i>a</i> -s	Ø/a
Pretérito (<i>no inactual</i>)	/	Pretérito <i>inactual</i>	
habla-Ø-ste	/	habla- <i>ra</i> -s	Ø/ra

2ª Conjugación

Presente (<i>no inactual</i>)	/	Presente <i>inactual</i>	
bebe-Ø-s	/	bebí-a-s	Ø/a
Futuro (<i>no inactual</i>)	/	Futuro <i>inactual</i>	
beberá-Ø-s	/	beberé-a-s	Ø/a
Pretérito (<i>no inactual</i>)	/	Pretérito <i>inactual</i>	
bebi-Ø-ste	/	bebie-ra-s	Ø/ra

Los gramemas de los verbos de la 3ª conjugación coinciden con los de la segunda conjugación.

En el modo subjuntivo encontramos la oposición Ø/ra tanto para las formas del plano actual como para el inactual:

Plano actual: hable- Ø-s / habla-ra-s
 beba- Ø-s / bebie-ra-s
 viva- Ø-s / vivie-ra-s

Plano inactual: hablase- Ø-s / habla-ra-s
 bebiese- Ø-s / bebie-ra-s
 viviese- Ø-s / vivie-ra-s

2. Sistema temporal del verbo español

Según el esquema número 1, la categoría verbal del tiempo se encuentra en las dos partes de la categoría plano. El tiempo verbal es una categoría que se define como la actitud de la acción verbal frente al momento de la enunciación u otro momento del que se habla. Cada uno de estos momentos se llama *momento de orientación* porque según él se determina el tiempo verbal. En el esquema 1 también se ve que el centro de cada plano es el Presente, que puede ser Presente actual o Presente inactual. Dentro de cada plano, la acción verbal puede tener tres relaciones posibles con el momento de orientación que se considera (*ahora o entonces*), por ejemplo: relación de anterioridad, de simultaneidad y de posterioridad. Estas relaciones corresponden al significado gramatical de la categoría verbal del tiempo. En la gramática tradicional estos tiempos verbales se llaman *tiempos absolutos* y los otros se llaman *tiempos relativos*. Los primeros se relacionan directamente con el acto de habla, mientras que los segundos se relacionan indirectamente con él. Los tiempos relativos señalan anterioridad, simultaneidad y posterioridad respecto a los tiempos absolutos.

2.1 Terminología

Para la designación de los tiempos verbales del español actual se usan básicamente los sistemas terminológicos de la RAE, de Gili Gaya y de Bello.

2.1.1 Sistema terminológico de la RAE:

Modo indicativo

Presente: *hablas*

Pretérito perfecto simple: *hablaste*

Pretérito imperfecto: *hablabas*

Futuro: *hablarás*

Condicional: *hablarías*

Pretérito Perfecto compuesto: *has hablado*

Pretérito anterior: *hubiste hablado*

Pretérito pluscuamperfecto: *habías hablado*

Futuro perfecto: *habrás hablado*

Condicional perfecto: *habrías hablado*

Modo subjuntivo

Presente: *hables*

Pretérito imperfecto: *cantases, cantarás*

Futuro: *cantares*

Pretérito perfecto: *hayas cantado*

Pretérito pluscuamperfecto: *hubieses (hubieras) cantado*

Futuro perfecto: *hubieres cantado*

2.1.2 Sistema terminológico de Gili Gaya:

Modo indicativo

Presente: *hablas*

Pretérito perfecto absoluto: *hablaste*

Pretérito imperfecto: *hablabas*

Futuro absoluto: *hablarás*

Futuro hipotético: *hablarías*

Pretérito Perfecto actual: *has hablado*

Antepretérito: *hubiste hablado*

Pretérito pluscuamperfecto: *habías hablado*

Antefuturo: *habrás hablado*

Antefuturo hipotético: *habrías hablado*

Modo subjuntivo

Presente: *hables*

Pretérito imperfecto: *cantases, cantarás*

Pretérito perfecto: *hayas cantado*

Pretérito pluscuamperfecto: *hubieses (hubieras) cantado*

2.1.3 Sistema terminológico de Andrés Bello:

Modo indicativo

Presente: *hablas*

Pretérito: *hablaste*

Futuro: *hablarás*

Co-pretérito: *hablabas*

Pos-pretérito: *hablarías*

Ante-presente: *has hablado*

Ante-pretérito: *hubiste hablado*

Ante-futuro: *habrás hablado*

Ante-co-pretérito: *habías hablado*

Ante-pos-pretérito: *habrías hablado*

Modo subjuntivo

Presente: *hables*

Pretérito: *cantases, cantarás*

Ante-presente: *hayas cantado*

Ante-pretérito: *hubieses (hubieras) cantado*

3. Formas simples del verbo español

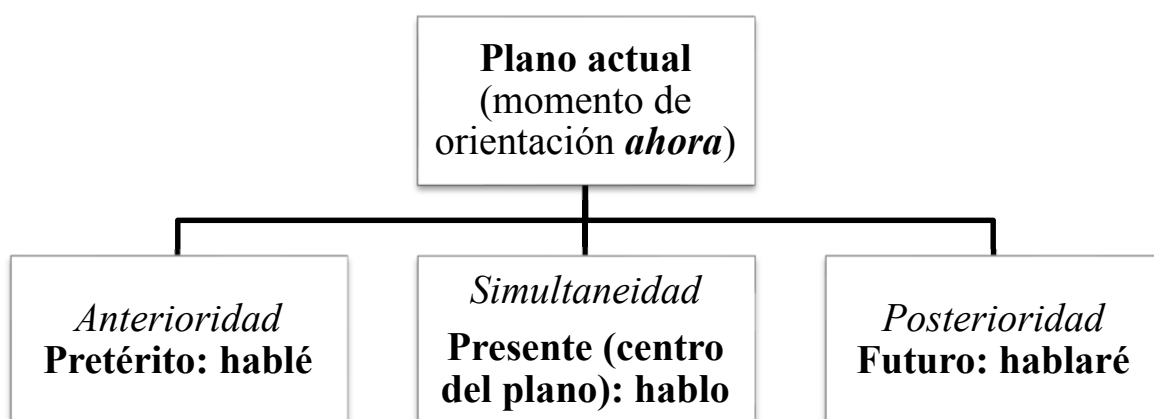
3.1 Modo Indicativo

Por lo visto, los tres sistemas terminológicos tienen menos discrepancias en el plano actual que en el inactual. El *presente* es general y único para todos. La RAE y Bello coinciden también en el término *futuro*, mientras que Gili Gaya le añade el determinativo *absoluto* que se opone al *hipotético*. En el ámbito del *pretérito* tenemos tres opciones individuales: el pretérito sin calificativos de Bello, la distinción formal *simple* que la RAE añade explícitamente y la propuesta de Gili Gaya que añade *absoluto* a este valor temporal. Si nos abstraemos de los determinativos introducidos por la RAE y Gili Gaya podemos afirmar que las tres formas simples del Indicativo, *hablas / hablaste / hablarás* pueden ser denominadas simplemente como *presente, pretérito y futuro*, con la siguiente relación hacia el momento de la enunciación:

1. Presente: cuando la acción verbal se desarrolla simultáneamente al momento de la enunciación (*Simultaneidad*).

2. Pretérito: cuando la acción verbal precede el momento de la enunciación (*Anterioridad*).

3. Futuro: cuando la acción verbal es venidera al momento de la enunciación (*Posterioridad*).



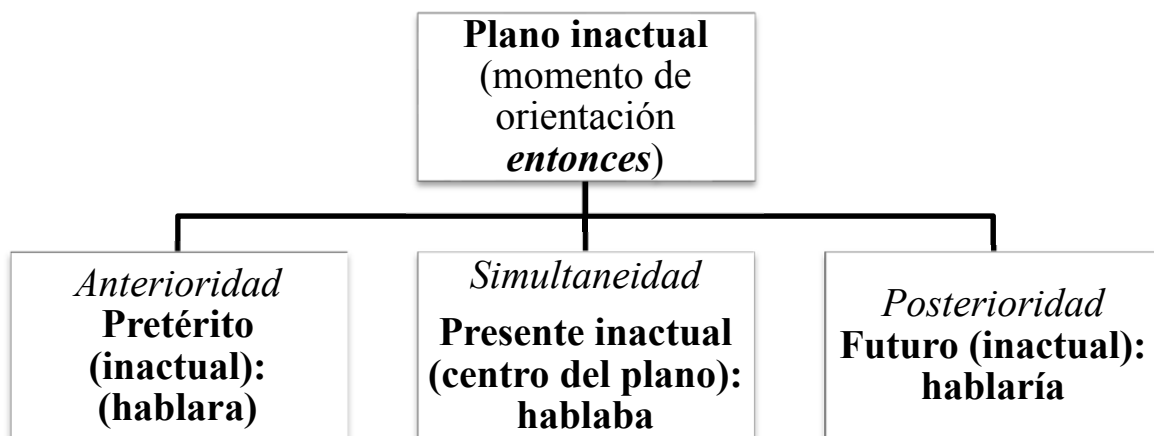
En el plano inactual observamos que las diferencias son más notables sobre todo entre el sistema de Bello y los otros dos. El científico venezolano con bastante claridad representa las relaciones temporales de cada forma verbal. Paralelamente al *pretérito* se encuentra el *co-pretérito*, que significa simultaneidad entre el evento predicativo y el pretérito referencial. Esta relación se manifiesta a través del significado gramatical con valor funcional de presente, pero de un presente referido no al *ahora* (plano actual), sino al *entonces* (plano inactual). Por lo tanto, el término de Bello se puede intercambiar con el que se propone en este trabajo, *presente inactual* (Kanchev 2012: 200).

De tomar como punto de referencia este presente orientado al *entonces*, podemos analizar las otras dos perspectivas inactuales: la de anterioridad y de posterioridad. De ahí que el *ante-co-pretérito*, *hablaras*¹ (sustituido por la perífrasis *habías hablado*), no sea más que un equivalente de *pretérito inactual*. En la perspectiva de la posterioridad el *pos-pretérito* de Be-

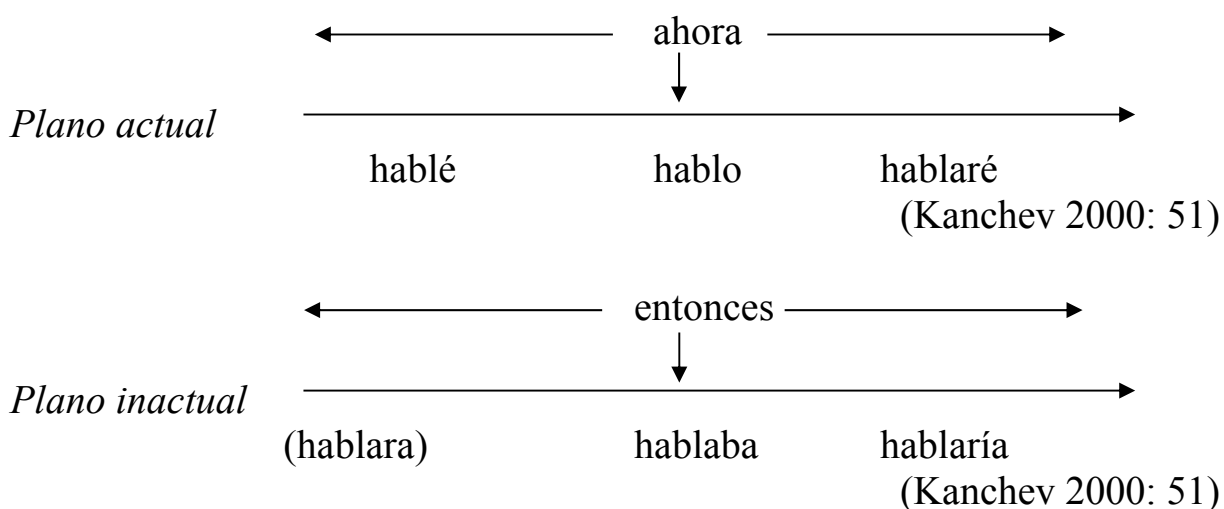
¹ Pottier señala que la actual relación entre ambas formas *hablaras*¹ / *hablaras*² reside en el doble valor que poseía el antiguo pluscuamperfecto simple de indicativo. Con el paso del valor irreal al ámbito del subjuntivo, se instaló la homonimia entre las dos formas, opuestas por la diferencia de modo. *Hablaras*¹ sigue funcionando con su valor originario de Indicativo, realizando la perspectiva retrospectiva del plano inactual. El homónimo *hablaras*² pertenece al mismo plano, pero de modo subjuntivo (Kanchev 2012: 194).

llo, el *condicional* de la RAE y el *futuro hipotético* de Gili Gaya pueden ser sustituidos por la designación simple de un *futuro inactual*.

Analógicamente al esquema anterior del plano inactual, podemos sistematizar las observaciones del plano inactual bajo el siguiente esquema:



Para resumir de una forma simple y comprensible, podemos utilizar también el esquema siguiente de las seis formas flexivas simples del Indicativo:



En adelante, vamos a ver también las formas compuestas de los tiempos verbales del español en Indicativo y también las formas simples y compuestas del modo Subjuntivo.

3.2 Modo Subjuntivo

El problema de la terminología en el modo subjuntivo tiene sus raíces en la virtualidad del significado léxico, la ambivalencia de *hables*, la polivalencia de *hablaras*² y su frecuente sinonimia discursiva con *hablases*

(Marcos Marín 1984: 188). Para poder sistematizar los rasgos relevantes y luego definirlos en términos adecuados a su función, hay que partir de la investigación del *hablar*.

Cada forma verbal del tipo *hablases*, pasando del hablar a la norma, tiene dos rasgos permanentes: el de *no pasado* y de dos variantes relativas al presente y al futuro cronológico, de *simultaneidad* y de *posterioridad*, respectivamente. Por ejemplo:

Me alegro de que hoy vayas al concierto (*simultaneidad con el presente*).

Me alegro de que mañana vayas al concierto (*posterioridad al presente*).

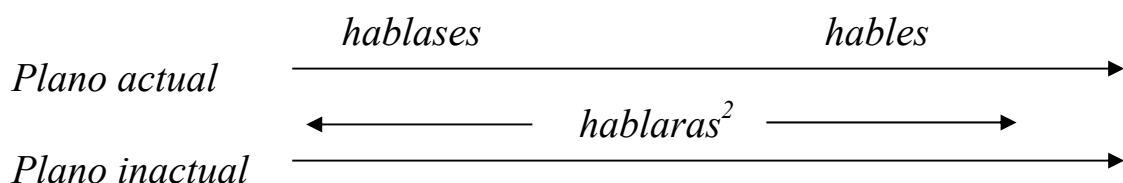
Te diré que hables con ella el mismo día (*simultaneidad con el futuro*).

Te diré que hables con ella al día siguiente (*posterioridad al futuro*).

Pasando de la norma al sistema, encontramos la oposición *no pasado pasado* en el significado unitario de las formas verbales tipo *hables* y *hablases*, respectivamente. Ambas formas pertenecen al plano actual. La dimisión semántica del *no pasado* representa la coexistencia de *presente-futuro* porque el presente no implica no futuro (Alarcos 1994: 158). En conclusión, podemos afirmar que la forma simple *hables* se designa con el término usual *presente de subjuntivo*.

Las formas *hablases* y *hablaras*² se denominan por la RAE y por Gili Gaya como *Pretérito imperfecto* de subjuntivo, mientras que Bello usa la designación *Pretérito*. Sin embargo, ambas formas tienen una discrepancia muy significativa en la categoría del plano, por lo tanto, tenemos que buscar dos diferentes nombres para estas formas verbales. Ya hemos mencionado que la forma tipo *hablases* pertenece al plano actual, de ahí que podamos considerarla como un *pretérito de subjuntivo*.

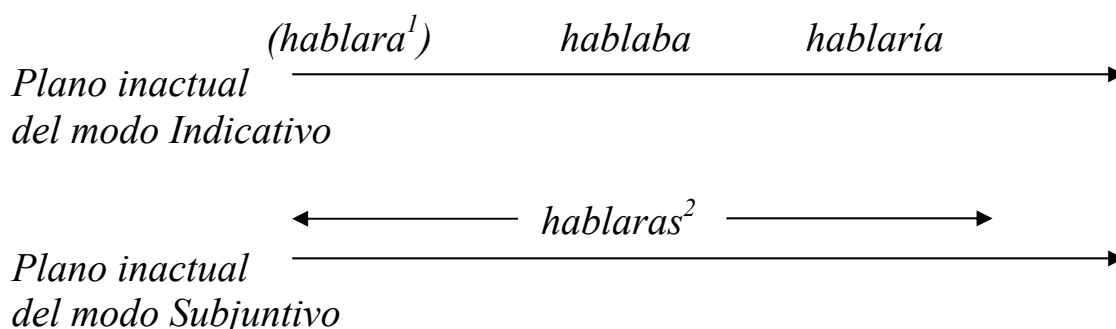
Para integrar la forma tipo *hablaras*² en el sistema, tenemos que pasar por su oposición a las formas del plano actual *hables* y *hablases* y luego por la oposición a las formas indicativas *hablaras*¹, *hablabas* y *hablarías*. Para nuestro análisis podemos utilizar el siguiente esquema.



(Kanchev 2000: 54)

En el plano actual ya vemos, lo que anteriormente comprobamos, que él no dispone de forma propia para el futuro. La forma *hablaras*² se

extiende por todo el eje temporal y expresa las tres perspectivas temporales del evento predicativo. En este sentido, su significado unitario se puede considerar como un *presente en coexistencia* (Lamíquiz 1985:102).



De este segundo esquema se puede comprobar también que *hablaras²* manifiesta no solo su valor temporal, sino también otras dos marcas funcionales: de *inactualidad* y de *irrealidad*. En conclusión, considerando estos tres rasgos de la forma *hablaras²*, podemos afirmar que su designación terminológica es de un *presente inactual de subjuntivo*.

En resumen, podemos sistematizar terminológicamente las formas simples de los tiempos verbales de Indicativo y de Subjuntivo así:

Indicativo:

Plano actual
Presente: *hablas*
Pretérito: *hablaste*
Futuro: *hablarás*

Plano inactual
Presente inactual: *hablabas*
Pretérito inactual: *hablaras¹*
Futuro inactual: *hablarías*

Subjuntivo:

Plano actual
Presente: *hables*
Pretérito: *hablases*

Plano inactual
Presente inactual: *hablaras²*

4. Formas compuestas

A cada forma simple del verbo español le corresponden dos formas compuestas: la primera expresa anterioridad inmediata al evento predicativo y la segunda expresa posterioridad inmediata al mismo. Las formas compuestas de anterioridad se forman mediante el verbo *haber* + *el participio pasado* del verbo correspondiente. Las formas compuestas de posterioridad son en sí perífrasis verbales del tipo *ir a* + *infinitivo*. Los verbos auxiliares, tanto en las formas compuestas de anterioridad como en las de

posterioridad, se conjugan en el tiempo de la forma simple según la cual están orientados.

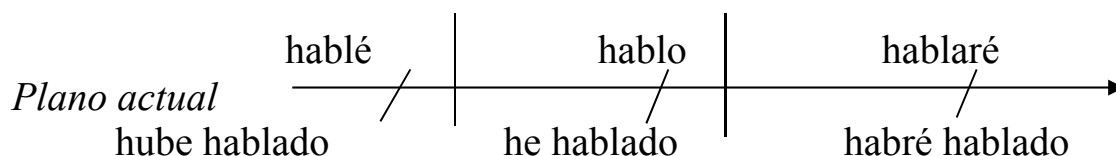
4.1 Modo Indicativo

Formas compuestas de anterioridad	Formas simples de posterioridad	Formas compuestas
<i>has hablado</i>	<i>hablas</i>	<i>vas a hablar</i>
<i>hubiste hablado</i>	<i>hablaste</i>	<i>fuiste a hablar</i>
<i>habrás hablado</i>	<i>hablarás</i>	<i>irás a hablar</i>
<i>habías hablado</i>	<i>hablabas</i>	<i>ibas a hablar</i>
<i>habrías hablado</i>	<i>hablarías</i>	<i>irías a hablar</i>
	(<i>hablaras</i> ¹)	...

Por lo visto, en el modo Indicativo cada forma simple tiene formas compuestas de anterioridad y de posterioridad. A diferencia, el modo subjuntivo dispone solo de formas compuestas de anterioridad. También tenemos que mencionar que las formas compuestas de posterioridad se usan con poca frecuencia en el español actual, exceptuando el paradigma *vas a cantar*, etc. Las formas de tipo *hubiste hablado*, en muchas ocasiones, se sustituyen por las formas de tipo *hablaste* o *habías hablado*.

En este trabajo quiero tratar las formas compuestas de anterioridad que son de mayor uso.

De todo lo que hemos afirmado hasta ahora, podemos hacer el siguiente esquema extendido de los tiempos del plano actual:



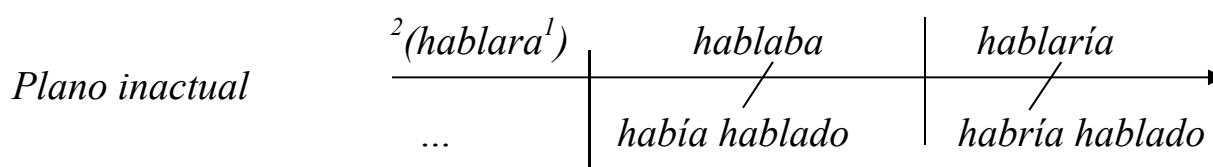
Si seguimos la lógica terminológica de los hechos ya comprobados, podemos resumir que los tiempos verbales de forma compuesta, que expresan anterioridad inmediata, en el plano actual son:

Antepresente: *he hablado*

Antepretérito: *hube hablado*

Antefuturo: *habré hablado*

La misma metodología la podemos aplicar también en el plano inactual.



Leyendo este esquema, podemos concluir que las formas verbales compuestas que expresan anterioridad inmediata en el plano inactual son:

Antepresente inactual: *había hablado*

Antefuturo inactual: *habría hablado*

Para sistematizar lo expuesto y para crear una idea clara y comprensible para los estudiantes del español y para todos los interesados, podemos realizar el siguiente resumen de los tiempos verbales del indicativo (tanto de las formas simples, como de las compuestas):

Presente: *hablas*

Pretérito: *hablaste*

Futuro: *hablarás*

Presente inactual: *hablabas*

Pretérito inactual: *hablaras¹*

Futuro inactual: *hablarías*

Antepresente: *he hablado*

Antepretérito: *hube hablado*

Antefuturo: *habré hablado*

Antepresente inactual: *había hablado*

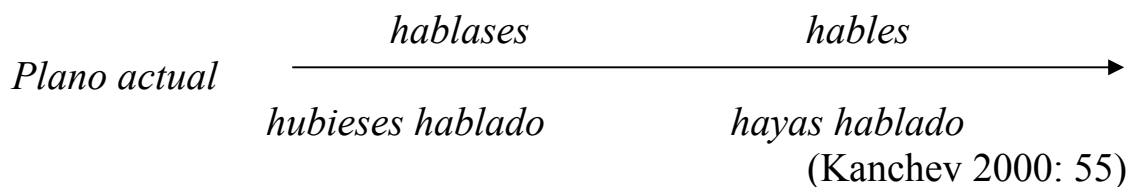
Antefuturo inactual: *habría hablado*

4.2 Modo Subjuntivo

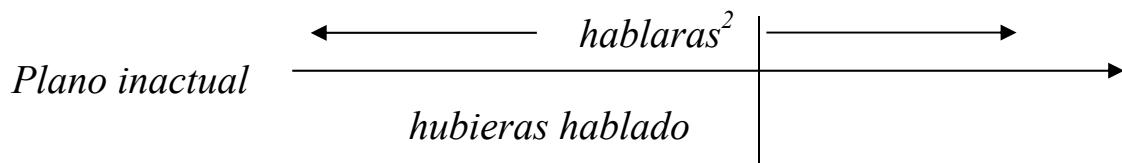
Ya hemos mencionado que en el modo subjuntivo contamos solo con formas compuestas de anterioridad al evento predicativo expresado con la forma simple. Aquí tenemos tres formas simples: las del *presente de subjuntivo*, del *pretérito de subjuntivo* (ambas formas del plano actual) y del *presente inactual* del subjuntivo.

Si seguimos las mismas analogías, formas de tipo *hayas hablado* y *hubieses hablado*, se pueden considerar como Antepresente de subjuntivo y Antepretérito de subjuntivo, respectivamente.

² El ámbito del pretérito inactual es la única posibilidad del sistema que no consigue su realización en la norma.



En el plano inactual las formas son aún más escasas. Aquí la única forma que se extiende a los tres espacios temporales, la de *hablaras*, tiene también una forma compuesta de anterioridad. De ahí que las formas compuestas de tipo *hubieras hablado* se puedan considerar un Antepresente inactual de subjuntivo



Para hacer un resumen de las formas simples y compuestas de los verbos españoles en Subjuntivo, podemos hacer la siguiente sistematización terminológica:

Presente: *hables*

Pretérito: *hablases*

Presente inactual: *hablaras*²

Antepresente: *hayas hablado*

Antepretérito: *hubieses hablado*

Antepresente inactual: *hubieras hablado*

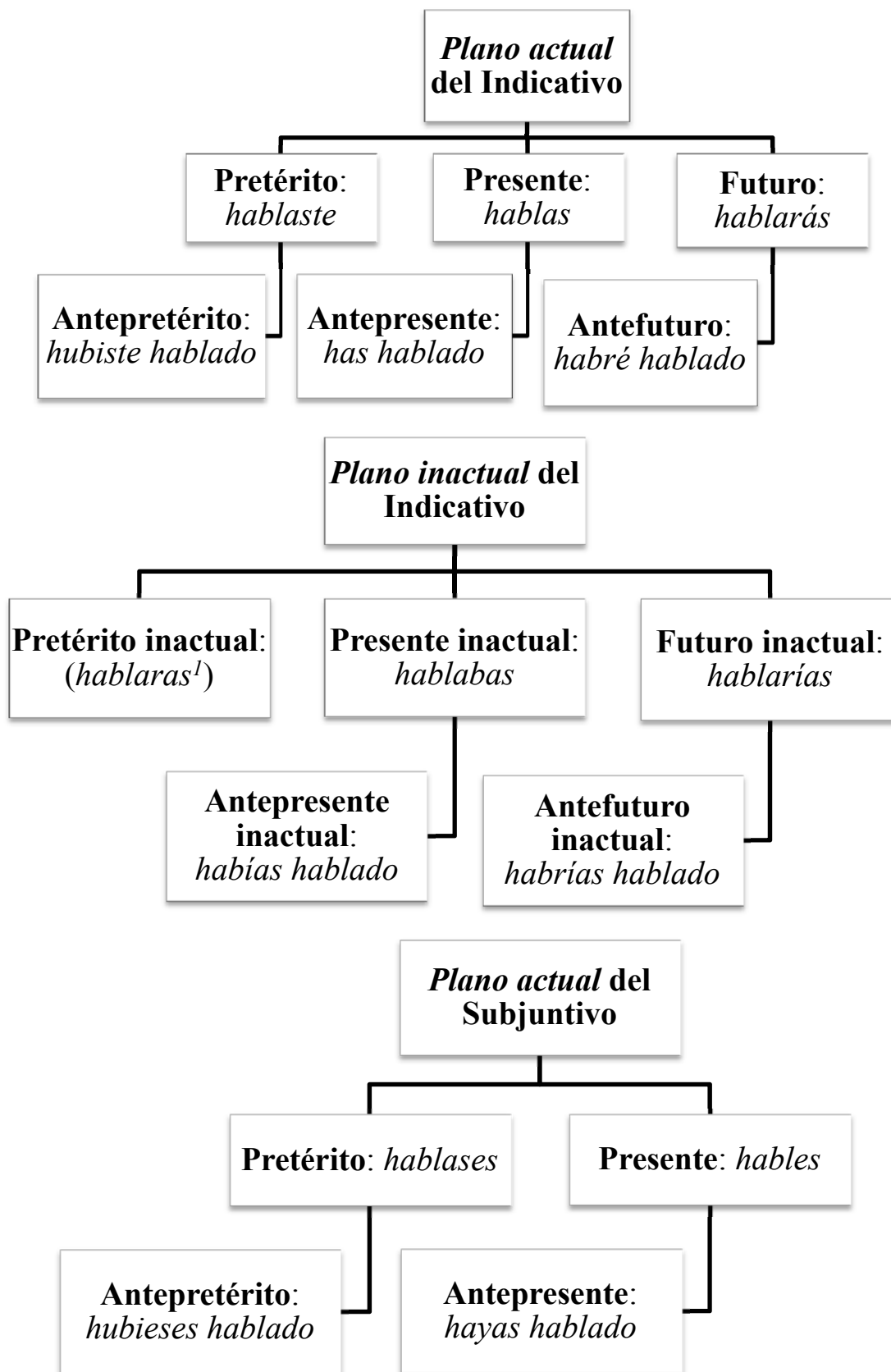
5. Conclusiones

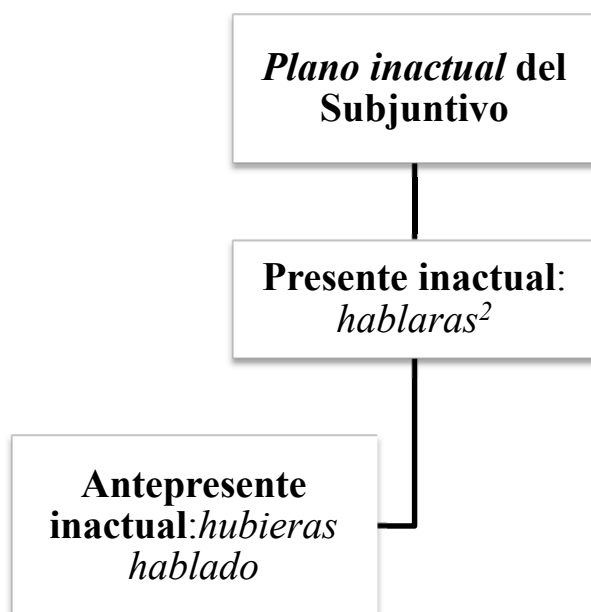
El objetivo de este trabajo es aclarar la terminología relacionada con la designación de los tiempos verbales del español actual. Se han mencionado los tres sistemas de designaciones de los tiempos verbales más destacados de la lingüística actual: el de la RAE, de Gili Gaya y de Andrés Bello. Se ha hecho también un análisis comparativo entre los términos propuestos por los tres sistemas y se han introducido nuevos términos de denominación. Asimismo, se trata de crear un sistema terminológico claro y comprensible, basado en las determinaciones de la categoría verbal de la actualidad.

Los términos expuestos se centran en las tres dimensiones del tiempo cronológico: presente, pasado y futuro y son la base de los tiempos verbales. Las relaciones internas se denominan a través del prefijo *ante* y también añadiendo *inactual*, para designar el plano marcado, para así crear un sistema terminológico preciso.

Esta categoría fundamental del verbo español, muy injustamente, falta en los libros de español como lengua extranjera. Los ejemplos y las pro-

puestas hechas en este trabajo tienen como objetivo demostrar que la inclusión de la categoría de actualidad en la metodología de la enseñanza de ELE puede ser muy beneficiosa para los estudiantes.





REFERENCIAS

- Bello, Cuervo 1943:** Bello, A., R. Cuervo. *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires: Ed. G.L.E.M., 1943.
- Bello 1981:** Bello, A. *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Tenerife: Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello, 1981.
- Coseriu 1973:** Coseriu, E. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos, 1973.
- Kanchev 2012:** Kanchev, I. *Español actual: Clases de palabras y categorías*. Sofía: Ed. Universitaria “San Clemente de Ojrid”, 2012.
- Kanchev 2000:** Кънчев, Ив. *Практическа морфология*. София: ИК Колибри, 2000.
- Lamíquiz 1985:** Lamíquiz, V. *El contenido lingüístico (del sistema al discurso)*. Barcelona: Ed. Ariel, 1985.
- Lamíquiz 1971:** Lamíquiz, V. Los niveles de actualidad. // *Revista española de lingüística*. Madrid: Gredos, 1971, vol.1, № 1, 89 – 96.
- Marcos Marín 1984:** Marcos Marín, Fr. *Aproximación a la gramática española*. Madrid: Cincel, 1984.
- Pottier 1962:** Pottier, B. *Presentación de la lingüística*. Madrid: Ed. Alcalá, 1962.

EL LENGUAJE POLÍTICO Y POLITIZADO APLICADO A LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA

Ana Isabel Díaz García
Universidad de Plovdiv “Paisiy Hilendarski”

POLITICS AND POLITICIZED LANGUAGE APPLIED TO TEACHING SPANISH AS A SECOND LANGUAGE

Ana Isabel Díaz García
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This paper constitutes a concise sketch on the concept of communication itself, focusing on the importance of both context and rhetoric in the art of effective or persuasive speaking or writing, offering a brief analysis on how communication and persuasion have been understood throughout history. Moreover, we will try to draw up the concepts of both “politic humor” and “politicized humor” in order to clarify the kind of texts they stand for.

In addition, this work seeks to justify the vast interest of the knowledge and use of humor-based strategies together with political texts while teaching and learning Spanish as a foreign language so that the speakers are able to not only demonstrate their linguistic level of a foreign language but also their social, cultural and historical understanding of the countries where Spanish is spoken.

Key words: politics, humor, foreign language teaching, linguistics, persuasion

I. Introducción

La comunicación es un hecho inherente al ser humano. A lo largo de nuestra vida aprendemos a comunicarnos en diferentes formas, con personas diferentes y aprendemos a adaptarnos al contexto.

En muchas ocasiones, al hablar de comunicación tendemos a pensar únicamente en el lenguaje oral y escrito pero vivimos en un mundo hiperconectado, en el que la comunicación sensorial prima; no debemos olvidar el resto de nuestros sentidos (el olfato, el oído o la vista) de los que, por ejemplo, la publicidad saca una buena tajada. Aún así, no se puede negar que la palabra –y la educación, que diría Nelson Mandela– son las armas más poderosas de las que dispone el ser humano.

Al respecto, es obvio que nosotros, como emisores, cambiamos y evolucionamos desde un lenguaje infantil y primitivo hasta un lenguaje maduro y racionalizado pasando, tal vez, por la utilización de lenguajes más soeces e, incluso, por el uso de jerga juvenil. Al mismo tiempo, todo lo que nos rodea cambia y debemos controlar todas las variables para poder emitir un mensaje adecuado; no nos expresamos de la misma forma cuando estamos entre amigos que cuando nos encontramos ante una entrevista de trabajo, no podemos hablar, vestir y comportarnos de la misma forma en una discoteca que un funeral. He aquí la importancia del contexto y el conocimiento pragmático.

Todo esto lo aprendemos gracias a la experiencia y debemos comprender que conlleva un esfuerzo; por lo tanto, como cualquier habilidad, el arte de hablar y expresarse correctamente a todos los niveles, la magia de la comunicación, se puede y se debe entrenar.

II. De comunicación y lenguaje oral

a. Lingüística: texto y contexto

La comunicación oral es la que nos diferencia a los seres humanos, la que nos caracteriza y ofrece mayores posibilidades de interrelación. Se trata de una forma de expresión dinámica, variable y que puede adaptarse rápidamente a un cambio de contexto o registro (es fácil pasar de un debate a una discusión, por ejemplo, entre amigos o, incluso, en la política). Además, el lenguaje oral se restringe a unos tiempos delimitados que son, a su vez, variables; en la mayoría de los casos no tenemos tiempo para pensar en qué vamos a decir o cómo vamos a decirlo por lo que podemos intuir que hay una mayor improvisación y, por ende, una mayor probabilidad de error que en el lenguaje escrito.

El lenguaje oral es altamente expresivo, ya que jugando con la entonación podemos dotar el enunciado “Ven a casa” de una connotación expresiva (orden, ruego, sugerencia, amenaza, etc.) de la que por escrito carece. Sin embargo, una entonación concreta en un contexto incorrecto nos llevaría a un craso error pragmático.

Hymes propuso su concepto de competencia comunicativa como reacción a Chomsky; mientras que para el segundo y otros lingüistas que siguieron su estela, como Neil Smith, “la lingüística no trata de lenguaje o lenguajes, o al menos este no es su principal foco de interés, trata de las gramáticas” (Smith 1983:4), para el primero la competencia es la habilidad para usar la lengua. En palabras de Hymes la competencia comunicativa se define como “las capacidades de una persona” y “es dependiente del conocimiento y de la habilidad para su uso” (Hymes 1972:282)

De esta forma, el dominio de una lengua no se limita a la adquisición de un repertorio de reglas gramaticales, estructuras lingüísticas y oraciones, sino que pasa también por el dominio en el uso real de dicha lengua. En palabras de Widdowson (1989), debemos distinguir y combinar la habilidad para representar la lengua como sistema (*usage*) y la habilidad para hacer un uso real de ella (*use*).

Siguiendo el modelo de competencia comunicativa de Canale y Swain (1980) diseñado para la elaboración de programas curriculares de lengua extranjera, podemos distinguir tres componentes de la competencia pragmática: sociolingüística (incluye conocimientos y habilidades necesarios para producir y entender una expresión de forma apropiada en contextos sociolingüísticos que varían en función de factores contextuales), textual (incorpora los conocimientos y habilidades que permiten al hablante producir un texto coherente y cohesionado) y estratégica (incluye conocimientos y habilidades que permiten al hablante la aplicación de estrategias comunicativas verbales y no verbales).

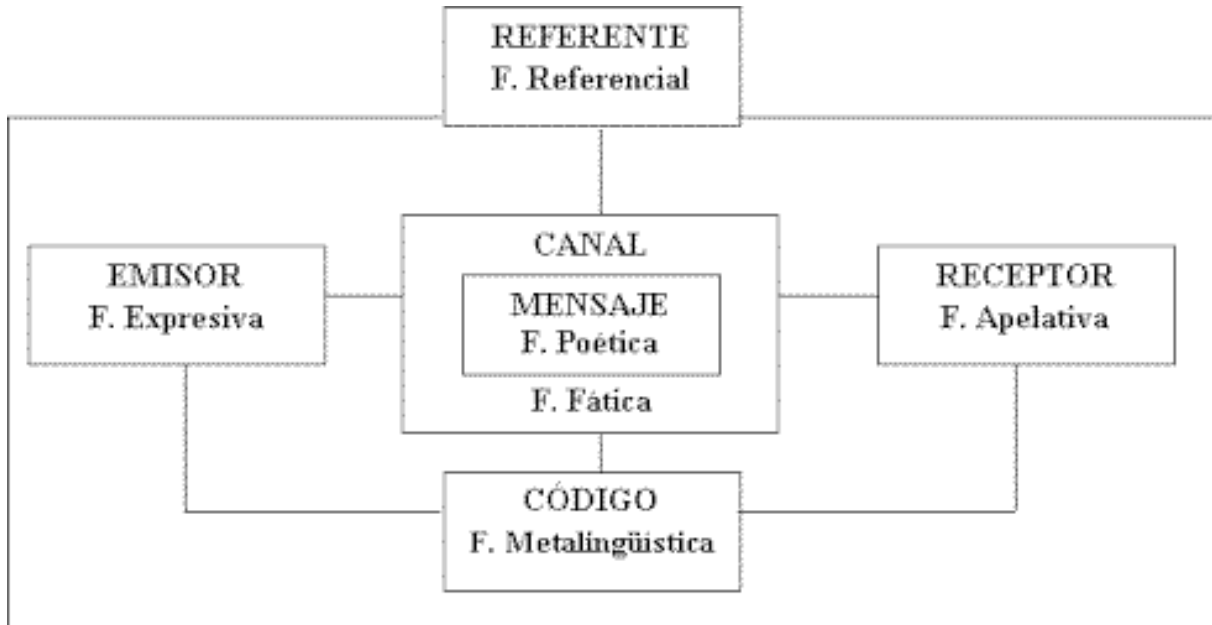
Para Sperber y Wilson (1994: 219) la comunicación verbal implica dos tipos de proceso de comunicación: uno basado en la codificación y decodificación y otro basado en la ostensión y la inferencia. Dichos autores amplían la noción de contexto más allá de la información acerca del entorno físico inmediato o el conocimiento de los enunciados anteriores hasta un conjunto de premisas o suposiciones constituidas por informaciones de todo tipo (creencias, supuestos culturales, conocimientos del mundo compartidos, etc.); por lo tanto, el contexto viene a ser lo que en pragmática se denomina *información compartida* o *saber enciclopédico* (De Santiago Guervós 2005: 12).

b. La comunicación persuasiva

Según Javier de Santiago Guervós (2005: 13), la comunicación no es más que un mecanismo de estímulo y respuesta adecuada ante ese estímulo. Cuando hablamos lo hacemos siempre con un propósito, buscando un objetivo: por un lado, podemos hablar solos para fijar conceptos en nuestra mente, para darnos ánimos, a calmarnos, etc.; por otro lado, podemos hablar con otros y, en este caso, siempre lo hacemos con el propósito de influir en el receptor (queremos informarle, exhortarle, conmoverle, etc.). Basta recordar las funciones del lenguaje enunciadas por Jakobson y recogidas por Bermeosolo (2001):

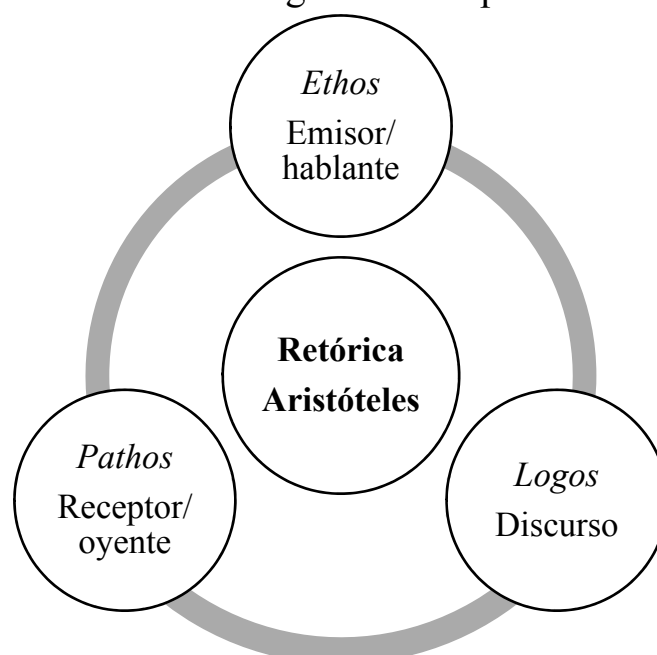
1. Función emotiva: está centrada en el emisor que pone de manifiesto sentimientos, estados de ánimo, emociones, etc.
2. Función conativa: está centrada en el receptor o destinatario del que se pretende que actúe en conformidad con lo solicitado.

3. Función referencial: se centra en el contexto como referente y se trata generalmente de textos informativos, narrativos, etc.
4. Función metalingüística: se utiliza cuando el código sirve para referirse a sí mismo.
5. Función fática: se centra en el canal y trata los recursos que pretenden mantener la interacción.
6. Función poética: se centra en el mensaje y la producción lingüística elegida intenta producir un efecto en el destinatario.



En el caso de la comunicación persuasiva lo que se pretende es inducir al interlocutor a adherirse a las propuestas del emisor (De Santiago Guervós 2005).

Basándonos en la Retórica de Aristóteles y según Álvarez Marañón (2012), en el arte de hablar distinguimos tres pilares de la persuasión:



- Argumentos ligados al *ethos*: se relacionan con el emisor del discurso y apelan a su autoridad y a su honestidad, a su ética, en definitiva, afectan a su credibilidad.
- Argumentos referidos al *pathos*: de orden puramente afectivo y ligados, por lo tanto, al receptor del discurso; buscan la empatía, conectar con él a nivel de sentimientos.
- Argumentos ligados al *logos*: Tienen que ver con el propio discurso y se ciñen al tema. Apoyándose en la dialéctica, se utilizan argumentos lógicos y evidencias sólidas que apelan a la inteligencia de la audiencia.

Al hablar acerca de la influencia sobre el otro, debemos aclarar la diferencia entre persuadir y manipular. Se trata de dos conceptos que habitualmente se utilizan como sinónimos, si bien autores como Taboada Novelo (2005) establecen que “la diferencia radica en los medios que se utilicen y la intención con que se haga una y otra.” Define la persuasión como “preparar a una persona para aceptar un punto de vista alterno o hacer que voluntariamente cambie el curso original de una acción en beneficio suyo y de los demás” mientras que la manipulación consiste en “obligar a una persona a cambiar el curso de una acción con el propósito de beneficiarse uno mismo.”

Es importante destacar que todos intentamos persuadir de alguna forma, no tiene cabida el hablar por hablar, sino que en cada acto comunicativo se pretende conseguir algo; en el arte del habla no hay (o no debería haber) coerción ni violencia, sino libertad de elección. Sin embargo, también es necesario puntualizar que, en ocasiones, la línea que separa la persuasión de la manipulación es muy fina; basta con echar un vistazo a nuestros medios de comunicación y a nuestros políticos.

Los objetivos del habla según la antigua retórica deben ser:

1. Docere (informar): ligado al *logos*. Los oyentes esperan aprender algo, saber algo nuevo o sacar algún provecho de lo que escuchan.
2. Delectare (deleitar): ligado al *ethos*. El orador debe evitar aburrir a la audiencia, mantener la atención mediante los signos lingüísticos y extralingüísticos.
3. Movere (conmover): ligado al *pathos*. Llevar emocionalmente a la audiencia a algún lugar, de alguna forma, convencerla.

La retórica es, por tanto, una disciplina transversal.

III. De política y humores

a. El lenguaje político

Un discurso es un conjunto de enunciados que se expresa de forma oral o escrita; concretamente, el discurso político se encuadra en el ámbito de las luchas de poder y tiene algunas características específicas. Dejando aparte las discusiones académicas sobre la existencia o no de un lenguaje político, resulta obvio que se trata de un discurso esencialmente argumentativo que depende tanto del emisor como del tipo de interlocutor o receptor al que se dirige, que persigue un objetivo (mayoritariamente persuasivo) y que se sirve de figuras retóricas (metáforas hipérbolas, paralelismos, etc.) y que es, en algunos casos, performativo.

b. El humor

El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua nos remite al término humor o humorismo (del latín: humor, -oris) como un “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas.” Por su parte, la ironía (del lat. *ironīa*, y este del gr. εἰρωνεία, *eirōneía*) se define como “burla fina y disimulada” y el sarcasmo (del lat. tardío *sarcasmus*, y este del gr. σαρκασμός, *sarkasmós* como “burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien o algo”.

Hay diversos tipos de humor (blanco, absurdo, gráfico, negro, etc.) que generalmente se relacionan con las funciones que cumple: en ocasiones surge como una alternativa frente aquello que se piensa, en otras puede utilizarse como un arma para criticar la sociedad o incluso puede utilizarse con el único propósito de divertir y entretener.

La lingüística del humor ha sido ampliamente explotada por la literatura especializada y por ello merece un capítulo aparte en próximas publicaciones; aun así debemos destacar los estudios de Salvatore Attardo (1994) y Leonor Ruiz Gurillo (2012) sobre el tema.

En este breve artículo explicaré concisamente dos conceptos que me resultan útiles e interesantes tanto desde la perspectiva lingüística como desde el punto de vista de la enseñanza: “humor político” y “humor politizado”.

c. ¿Humor político?: aclaraciones

En el análisis de varios corpus he encontrado casos en los que en un contexto serio, el del Congreso de los Diputados de España, se desata la risa en el auditorio. Según mis análisis, en algunas ocasiones la risa es consecuencia de enunciados en los que el hablante no tiene la intención de crear una situación humorística (equivocaciones, repeticiones, etc.); sin embargo, resultan más interesantes aquellos casos en los que el emisor sí tiene una intención clara de provocar la carcajada en su público y lo consi-

que gracias a la utilización de referentes específicos y a través del manejo de recursos retóricos, como metáforas, hipérboles, analogías, etc.

Por lo tanto, se podría decir que el humor tiene cabida no solo en un contexto cómico específico sino también dentro de un discurso que se supone reglado y formal. Es este tipo de casos el que he considerado “humor político” por tratarse de un tipo de humor que aparece con características propias en el contexto político.

d. ¿Humor politizado?: aclaraciones

Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, el término “politizar” puede ser definido como “dar orientación o contenido político a acciones, pensamientos, etc., que, corrientemente, no lo tienen” o “inculcar a alguien una formación o conciencia política”. Como “humor politizado” entiendo todo aquel que se vale de los medios de creación lingüística y humorística para llevar a cabo una función política o de creación de conciencia política.

Bajo este concepto tendrían cabida todas aquellas manifestaciones que, a pesar de no haber sido concebidas con un fin estrictamente político, se utilizan para tales medios, a saber: monólogos de humor, viñetas y tiras cómicas, caricaturas, pancartas y rótulos, titulares de prensa, etc.

IV. De humor y política en la clase de ELE

Entre las ventajas a nivel físico y psicológico el humor tiene múltiples ventajas, pero también en la educación cumple varias funciones: por un lado tiene una función social, ya que ayuda a estrechar lazos entre aquellas personas que, o bien tienen un sentido del humor similar, o bien pueden reírse de y con las mismas cosas; por otro lado, como docentes, puede ayudarnos a tratar temas que, *a priori*, no suelen ser del interés de los estudiantes, por ejemplo, la política. Asimismo, el uso de textos humorísticos puede ayudarnos a romper el hielo y a desarrollar la competencia sociocultural (de qué nos reímos y cómo lo hacemos) al mismo tiempo que favorecemos el debate y el pensamiento crítico (tratando temas culturales, sociales y políticos y explorando los límites del humor).

En definitiva, el uso de textos políticos y politizados humorísticos en el proceso de aprendizaje de una lengua extranjera tiene innumerables ventajas, entre ellas, podemos destacar:

– Sirven para trabajar diferentes destrezas y desarrollar la comprensión lectora y/o la comprensión auditiva, la producción escrita, la producción oral, la competencia sociocultural o intercultural e incluso la competencia estratégica.

– Se trata de material “auténtico”.

- Son textos provocativos y algunos de ellos pueden dar lugar a debates gracias a sus múltiples interpretaciones.
- Los textos políticos y politizados tienen un gran valor educativo y contribuyen a crear conciencia crítica y a generar pensamiento.
- Supone un aprendizaje interdisciplinar, ya que implica el conocimiento de materias, como historia, política, cultura, etc.

V. Conclusiones

Es indiscutible que la necesidad de comunicación tanto en nuestra lengua materna como en una segunda lengua pasa no solo por el conocimiento de las estructuras lingüísticas y gramaticales, sino también por el conocimiento y el desarrollo de las estrategias pragmáticas y retóricas necesarias para llevar a cabo una comunicación eficiente.

Por ello, resulta interesante visitar los mecanismos de persuasión y manipulación y las estrategias discursivas de los que ya disponemos en nuestra lengua materna a la hora de aprender una segunda lengua con un doble objetivo: el de ser conscientes de los mecanismos que utilizan los demás y el de formar parte de la cadena de persuasión.

En cuanto a la persuasión, destacan los textos pertenecientes al discurso político y al discurso politizado, a través de los cuales el emisor recibe información a diario. El hecho de que este tipo de discursos se encuadren en un marco de seriedad no evita que existan casos humorísticos ni que se empleen recursos retóricos utilizados habitualmente para la creación del humor.

Precisamente gracias a la utilización del humor en este tipo de discursos podemos llevar al aula temas conflictivos o que resultan, *a priori*, de poco interés para los estudiantes de español como lengua extranjera, puesto que el tratar ciertos temas desde un punto de vista humorístico influye positivamente en la motivación de los aprendices.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Attardo 1994: Attardo, S. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.

Álvarez Marañón 2012: Álvarez Marañón, G. *El arte de presentar*. Madrid: Ediciones Gestión, 2012.

Bermeosolo 2001: Bermeosolo, J. *Psicología del Lenguaje: Fundamentos para educadores y estudiantes de Pedagogía*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2001, Cap. III: Funciones del lenguaje.

- Canale y Swain 1980:** Canale, M. y Swain, M. “Theoretical Bases of Communicative Approaches to Second Language Teaching and Testing”. *Applied Linguistics*. Vol 1,1, 1980, 1-47.
- De Santiago Guervós 2005:** De Santiago Guervós, J. *Principos de comunicación persuasiva*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- Hymes 1972:** Hymes D. On communicative competence // *Sociolinguistics*, J. B. Pfitz y J. Holmes (comp.). Harmondsworth, Penguin, 1972.
- Ruiz Gurillo 2012:** Ruiz Gurillo, L. *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco Libros, 2012.
- Smith 1983:** Smith, N. V. *Speculative linguistics: An inaugural lecture*. Londres: University College, 1983.
- Sperber y Wilson 1994:** Sperber, D. y Wilson, D. *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor, 1994.
- Taboada Novelo 2005:** Taboada Novelo, Á. *Persuasión: El Poder del Líder*. Ciudad de México: Panorama Editorial, 2005.
- Widdowson 2000:** Widdowson. H. G. *Knowledge of Language and Ability for use*. // *Competencia comunicativa: documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*. Traducción de Javier Lahuerta. Madrid: Edelsa, 2000, 83-90.
- CVC:** Centro Virtual Cervantes. <<https://cvc.cervantes.es/>> (01.10.2018).
- Diccionario de Real Academia Española de la Lengua.** <<https://dle.rae.es/>> (01.10.2018).

**ОТСЪСТВИЕТО НА ПЕРСОНАЖА
КАТО САКРАЛНО ПРОЯВЛЕНИЕ НА ЛИЧНОСТТА
В ДРАМАТА НА А. С. ПУШКИН „БОРИС ГОДУНОВ“**

Мария Ханзърова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**THE ABSENCE OF THE CHARACTER AS A SACRED
MANIFESTATION OF THE PERSONALITY IN PUSHKIN’S DRAMA
“BORIS GODUNOV”**

Maria Hanzarova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

This article presents a different view and interpretation through the Biblical-Christian tradition of Pushkin's drama "Boris Godunov", and in particular the so-called “absent character“ in the text, as under the “absent character“ it should be understood the one who does not appear in the action (on the stage) but who is at the center of the collision. His manifestation affects the transcendent, out of the reality action, because in its essence the transcendent one is not of the today’s world. Also, the personality who is absent from the events, is thought to be going beyond the limits of the earth and reaching sacred purity.

Key words: drama, absent character, sacred manifestation, personality, Pushkin

Знаменитата драма в стихове „Борис Годунов“ е едно от най-забележителните произведения на А. С. Пушкин. Замислена е като „романтическа трагедия“ и „народна драма“ в Шекспиров дух и е създадена върху архетипов сюжет от „Смутното време“ – значителна епоха в руската история от края на XVI и началото на XVII век. (вж. Троев 2006: 87).

В семантично отношение структурата на „Борис Годунов“ се изгражда върху художественото изследване на конкретна национално-историческа колизия, но в своята дълбочина обхваща далеч по-глобални философски и битийни проекции. Какво се развива в трагедията, е въпрос, на който Пушкин отговаря: „Съдбата човешка и съд-

бата народна“. Битието се осмисля в историософски план, което е характерно за Пушкиновата драматургия, както и за цялото му творчество. В този смисъл авторът се опитва да отговори на въпросите за смисъла на историята и да разгадае нейната тайна (вж. Нейчев 2004: 30).

В тази статия ще се представи един по-различен поглед и тълкуване на драмата на А. С. Пушкин посредством библейско-християнската традиция и по-конкретно на т. нар. *отсъстващ персонаж* в текста, като под този термин би следвало да се разбира персонажът, който не се появява в действието (на сцената), но стои в центъра на колизиата. Неговото проявление ще засяга трансцендентното, излизащо от пределите на земните реалии, защото по своята същност трансцендентното не е от *мира сега*. Така и за личността, отсъстваща от събитията, ще се мисли като за излизаща извън пределите на земното и докосваща се до „други светове“.

На първо време да изясним какво се има предвид под „отсъстващ“ персонаж. В своята статия „Непоявяващият се герой в драмата“ Людмил Димитров условно дефинира модуса „непоявяващ се герой“, който по презумпция и на номинативно равнище е прецедент в структурата на драмата. Ученият добавя, че често този персонаж функционира като перипетия в действието и организира сюжета в особен иносказателен режим (вж. Димитров 2018: 359). В специализираните изследвания липсват установени теоретични постановки, което препятства определянето на феномена „непоявяващ се герой“ като „действащо лице“ в драмата. Би било редно, след като става дума за герой от драмата, без значение отсъствието му от сцената, той да бъде съотнесен към списъка с действащи лица и да бъде обоснован като част от формалната фактура на пиесата.

В статията си Димитров номинира по най-коректния начин драматургичния герой, като подчертава, че няма претенциите да бъде кръстник на явлението. Това, което вълнува изследователя, е основно какъв е генезисът на персонажа, както и какъв е неговият потенциал, с две думи – на какво разчита или какво генерира въвеждането му в драматургичната интрига? В общи линии, под „непоявяващ се“ герой Димитров разбира не онзи, „извънсценичния“, или типа „не/действащо лице“, а „персонажа-фактор“, „пронизващ цялото действие, до голяма степен регламентирайки/регулирайки го чрез отсъствието си“ и който функционира като сюжетобразуващ елемент за пиесата (вж. пак там: 362).

Както вече отбелязахме, освен цитираното изследване на Л. Димитров в специализираната литература липсват установени теоретич-

ни постановки, които концептуално да дефинират определянето на феномена „непоявяващ се“ или „отсъстващ герой“ като „действащо лице“ в драмата. Теоретичната оскъдност по зададената тема би затруднила и настоящата изследователска дейност, тъй като целта на предлаганата работа е да се анализира сакралното присъствие на един „отсъстващ“, „непоявяващ се“ персонаж в драмата „Борис Годунов“. Герой, който спокойно може да бъде съотнесен и към т. нар. „извънсценичен“ персонаж, чиято функция определя до голяма степен неговата значимост за цялото драматургично действие, макар и намиращ се „зад кулисите“. Като начало под понятието „отсъстващ персонаж“ ние ще разбираме *физически отсъстващ*, но *духовно присъстващ* персонаж. Затова за по-пълното разбиране на феномена ще тръгнем „от обратното“ – като изясним и покажем знакови драматургични *функции* на този герой.

Трагедията, съдържаща в основата си историческа концепция, заимствана от руската национална история и летописите, ще се осмисли през фокуса на духовното/сакралното в опозиция на профанното/земното. В системата от образи сюжетно и символно си взаимодействат персонажи, обвързани както с *явната*, така и със *скритата* проява на „*правдата*“, но които също така са пряко или косвено свързани с *отсъстващия* персонаж.

Отсъстващият персонаж в драмата „Борис Годунов“ е Дмитрий царевич – син на Иван Грозни. Историята посочва, че той е убит по особено жесток начин пред очите на дойката си. Царевичът става жертва на амбициите на властолюбивия Борис Годунов, който иска да се избави от законния наследник на трона. Според мнението на повечето съвременници Дмитрий е убит по заповед именно на Годунов. Заклан е като незлоблива овца в своята младенческа невинна възраст от ръцете на изменници¹. За неговото убийство в пиесата разказва отец Пимен, който по собствените му думи е изпратен от Бога, за да види кървавия грях в „далечния Углич“². Отец Пимен има стратегическо присъствие в

¹ Една от версиите за смъртта на царевича е, че той не е убит, а е жертва на инцидент по време на игра с нож. Но също така се смята, че това е версията на самия Борис Годунов, който всячески се стреми да отклони вниманието на разследващите инцидента. Но както и да са се случили събитията, както и да ги описва историята и народната памет, едно е сигурно – на престола се възкачва незаконен наследник.

² Всички цитати от „Борис Годунов“ ще са по изданието: А. С. Пушкин, „Избрани произведения в шест тома“, т. 4, превод: Христо Радевски, и понататък ще се отбелязват само с номера на страницата в кръгли скоби.

организацията на сюжетното действие. Колкото и за кратко да се появява, чрез него се разгръща цялата по-нататъшна събитийност. Дали от смирение пред Бога, дали от старческа наивност, именно той приема и поддържа възцарилия се по-късно Самозванец – Григорий – Лъжедмитрий. Героят си спомня с носталгия за дълбоката религиозност на царете Грозни и Феодор, как „царските чертози обърна той [Феодор – бел. моя, М. Х.] в молитвена килия“ (252),

... а в смъртния му час
извърши се едно нечуто чудо;
до одъра, видян от царя само
явил се мъж, необичайно светъл... (252 – 253)

.....
Когато пък издъхнал той, палата
в благоухание свето потънал,
лика му като слънце просиял... (253)

Пимен е персонаж в драмата, който се появява в една-единствена сцена – „Нощ. Килия в Чудовия манастир“, но текстът на тази част от пиесата недвусмислено подсказва, че героят е извървял земния си път и оставя след себе си ценно наследство. Буден, пред кандилото в килията си Пимен пише:

Едно сказание последно още
и свършена е мойта летопис,
дълга изпълних, завещан от Бога
на мене, грешния (248)

В смисловата структура на драмата отец Пимен е контрастно съотнесен с образа на друг герой, влизащ в особени отношения с отсъстващия персонаж. Това е юродивият Николка³.

Ролята на Николка също е второстепенна, той също участва в една-единствена сцена – „Площад пред черква в Москва“, но появяването му, макар за кратко, е смислово натоварено. Юродивият, за разлика от Пимен, е сред тълпата и е явен изобличител на злото в света. На него му е дадена власт от Бога да знае за престъплението и свободно да говори за това. Неговият глас действително и непосредстве-

³ Т. нар. „юродиви“ или „блажени“ са реални личности от руската история, които се появяват по улиците на столицата, разобличават беззаконията на знатните хора по онова време, без страх да укоряват, сякаш не говорят от свое, а от името на Бога (вж. Архангелски 1999: 27).

но е глас Божий, понеже той не действа и говори от себе си, а на него му повелява Богородица, т. е. юродивият не изпитва никакъв страх да изобличава земната власт в лицето на Борис Годунов от името на небесната власт:

„Борисе, Борисе! Децата обиждат Николка...
Николка малките деца обиждат... Заповядай да ги заколят,
както закла мъничкия царевич.“
„... Моли се за мене, нещастний Николка.“
„Не, не! Не бива да се молим за царя Ирод – Богородица не дава!“ (317)

Посредством странните думи на Николка Борис е изобличен, като е оприличен на цар Ирод – зверския убиец на младенци от библейския текст.

Недвусмислено е отношението на автора към главния герой в драмата – цар Борис Годунов, за когото няма милост и от когото Бог сякаш е извърнал лицето си заради извършения грях – убийството на дете. Угризенията на съвестта и привидното покаяние на Годунов са силно изразени чрез страшната фраза: „и пред очите кървави деца“ (260). Но Бог, Който не гледа на лица, а на помисли и въздава справедливо, в Който е отмъщението и Който наказва греха на отците до трето и четвърто коляно, Негова е и милостта. С две думи, с името на възкръсналия отрок е поразен самият Борис и цялото му семейство. Пролята е отново невинна кръв заради греха на един: „Бащата беше злодей, но децата са невинни“ (338), казва някой от народа. Историята се повтаря – след узурпатора идва следващ узурпатор, незаконен престолонаследник.

Всичко се ля кръвта на малкия царевич, че би могъл Дмитрий да живее... (236)

В библейската традиция изначално ненавиждащият доброто у хората е Дяволът. Той се смята за клеветник на човешкия род и за фалшификатор на делата на Бога, най-изкусния манипулатор и лъжец. Интересната аналогия, която може да се направи тук, е именно с името на Самозванеца, наречен от историята Лъжедмитрий. В текста името на персонажа всеки път се мени. Той или е назован Григорий, или Самозванеца, или Лъжедмитрий. Авторът прави изключение два пъти – в сцените „Нощ, градина, фонтан“ и „Равнина. Близо до Новгород – Северски“, и го нарича Дмитрий, без да използва унижителната съставка „лъже-“, сякаш признава възможността той да се превърне

в истински цар. И все пак би могло да се твърди, че отношението на Пушкин към героя е недвусмислено (вж. Архангелски 1999: 22). В текста е наречен „син дяволски, разпопеник окаян...“, един безсрамник, откраднал царското име. Любимата му – Марина, го нарича „жальк самозванец“ (299) и „безимен скитник“ (300), Борис Годунов казва за него: „беглец разпопен“ (306), „...опасен е тоз чуден самозванец, с ужасно име е въръжен“ (328), „Този дявол Самозванеца, както го наричат, е отчаян главорез“ (313). С две думи – измамник, жаден за земна власт, фалшификатор на Името:

...минава за Дмитрий сред народа;
той с името царевич, като с риза
открадната, безсрамно се облякъл... (308)

В системата от образи, влизащи в преки или косвени отношения с отсъстващия персонаж в текста, е изобразен непорочният лик на Дмитрий царевич. Отсъствието му като персонаж в драмата и като личност от света е *земно*, но той присъства в *небесните* реалии. Сакралното му проявление е между двата свята и за това свидетелстват действията и думите на описаните по-горе герои. Отсъствието на персонажа е осмислено през другите – виновните за неговата трагедия и онези, които го споменават. Патриархът разказва за съня на „пастирин стар“ (308), посетил го веднъж посреднощ. В съня на стареца се явява убитият царевич и го праща да отиде да се помоли на гробчето му:

Но кой си ти? – попитах детски глас –
Царевич съм, Дмитрий. Царят небесен прие ме между ангелите свои
и аз сега велик съм чудотворец! Иди, старик! (309)

Старецът се покорява, след което бива изцерен от слепота.

И множество страдалци
намерили спасение подобно
при гробчето на малкия царевич... (309)

Името на Дмитрий е свято, злодейската ръка е убила само *тялото*, но *душата* на светеца е превърната в светъл празник на радостта. Мястото му не е на този свят, а пред престола на Небесния Цар. „Появата“ му е в сънищата на светите хора, а името и кръвта му са бич за осквернените души.

Драмата завършва с безмълвието на народа, провокиран да извика след смъртта на един узурпатор: „Да живее цар Димитрий Иванович!“ (340). Да живее Името! На трона се възкачва друг узурпатор.

Но „народът безмълствува...“ (340)

Така – по един парадоксален за сценичното изкуство начин – виждаме как именно непоявяващият се на сцената персонаж е всъщност основният двигател на драматургичното действие.

ЛИТЕРАТУРА

Архангелски 1999: Архангельский, А. Н. „Герои Пушкина“, *Очерки литературной характерологии*. [Arhangel'skiy, A. N. *Geroi Pushkina*, *Ocherki literaturnoy harakterologii*.] Москва: Высшая школа, 1999.

Димитров 2018: Димитров, Л. Непоявляющийся герой в драме (на примерах русской, болгарской и словенской драматургии). [Dimitrov, L. *Neпоyavlyaiyshtiysya geroy v drame (na primerah russkoj, bolgarskoj i slovenskoj dramaturgii)*.] // *Literatura rosyjska: idée, poetyki, interpretacje*, Katowice, 2018, 359 – 378.

Нейчев 2004: Нейчев, Н. За двата типа история в Пушкиновата драматургия („Борис Годунов“ и „Малки трагедии“). [Neichev, N. *Za dvata tipa istoriya v Pushkinovata dramaturgiya („Boris Godunov“ i „Malki tragedii“)*.] // *Слово, време, литература (Юбилеен сборник по случай 80-годишнината на проф. Иван Цветков)*, София, 2004, 30 – 38.

Троев 2006: Троев, П. *Руска класическа литература*. Част I. [Troev, P. *Ruska klasicheska literatura. Chast parva*.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2006.

ЕКСЦЕРПИРАНИ ИЗТОЧНИЦИ

А. С. Пушкин: Избрани произведения в шест тома, т. 4. София: Народна култура, 1971.

ПАРАДИГМА НА МОДЕРНИЗМА С ОГЛЕД НА РЕЦЕПЦИЯТА НА КАРЕЛ ХИНЕК МАХА

Вероника Шпачкова
Университетът в Храдец Кралове

THE PARADIGM OF MODERNISM IN THE MÁCHA RECEPTION

Veronika Špačková
University of Hradec Králové

The aim of this article is to briefly describe the paradigm of Czech modernism and its importance for the Mácha reception. The first part of the article focuses on the actual description of the period of Czech literary modernism, which emphasizes the greatest changes in art and literature that shape the true face of Czech literary modernism. The second part is devoted to the Mácha reception. Using the Mácha Reception, I analyze the depth of interest in Mácha's poet and Mácha's personality, thus proving its topicality. Every generation of Czech literary modernism is exposed to other influences of inspiration and thus keeps Mácha's work still active.

Key words: Czech literary modernism, Karel Hynek Mácha, reception

Деветдесетте години на деветнадесети век бележат историческото начало на чешкия литературен модернизъм. През 1895 г. излиза „Манифест на Чешката модерна“ (Manifest České moderny), който дава израз на търсенията на новото творческо поколение. Бохумил Ироушек пише:

„Манифестът на Чешката модерна“ възниква от критическото отношение не към тогавашната най-важна фигура на художествената литература – Ярослав Врѝхлицки, а към застарялото творчество на Витезслав Халек, което бива противопоставяно на поезията на Ян Неруда.
(Блумова, Ироушек, съст. 2006: 7)

Това е време, изключително динамично и богато на бързи промени на обществени роли, позиции и възгледи в областта на изкуството, науката, промишлеността и в различни сфери на живота: строят се железници, навлиза електрическото осветление, появява се телефонът, създават се нови теории (квантовата теория на Планк, теорията на относителността на Айнщайн, психоанализата на Фройд, концепцията на Бергсон за времето, феноменологията на Хусерл и т.н.). Културата се разграничава от обществената власт, влиянието на църквата отслабва, определящи стават идеите на рационализма, либерализма и индивидуализма. Чехите се стремят към политическа независимост и езиково равнопоставяне. През 1890 г. е създадена Чешката академия на науките и изкуствата; в областта на музиката Романтизмът постепенно прелива в импресионизъм; развива се моравският и словашкият фолклор; възникват Чешката филхармония (през 1894 г. – като сдружение, а през 1901 г. – и като оркестър) и Чешкият квартет (České kvarteto, 1891), който е създаден от Карел Хофман, Йозеф Сук, Оскар Недбал и Ото Бергер. На сцената излиза руският балет на Сергей Дягилев, а от Швейцария, Унгария и САЩ се появяват първите реформатори на танцовото изкуство – Емил Жак-Далкроз, Рудолф Лабан, Айседора Дънкан. В чешките театрални представления се налагат реализмът, натурализмът, по-късно – символизмът и импресионизмът, а в жанрово отношение се развиват предимно историческата, поетическата и приказната драматургия. В изобразителното изкуство също навлизат импресионизмът, неоимпресионизмът, символизмът, експресионизмът, наивната живопис, сецесионът, а в архитектурата – неоеклектизмът и т. нар. „инженерна“ архитектура¹. В Прага са експонирани произведения на френския скулптор Огюст Роден и на норвежкия художник Едвард Мунк. Нараства броят и на списанията за литература, изобразително изкуство, политика („Модерни ревю“, „Волне смери“, „Квети“, „Злата Прага“, „Нова доба“, „Венков“, „Час“²), и на издателствата – наред с тези на Ян Ото и на Йозеф Р. Вилимек издателства откриват още Ян Лаихтер, Франтишек Топич, а малко преди

¹ Инженерната архитектура се отличава от класическата както по използвания материал – желязо, чугун, стомана, стъкло, така и по прилаганите строителни технологии: железни конструкции, стъклени повърхности, метални конструкции и др. Прилага се най-вече при строителството на мостове и на павилиони в Световните изложения. – Б. пр.

² В български превод заглавията на посочените списания са съответно „Модерно списание“, „Свободни посоки“, „Цветя“, „Златна Прага“, „Ново време“, „Провинция“, „Време“. – Б. пр.

войната – и Франтишек Борови. В старите политически партии – на младочехите и на старочехите, навлизат нови политически личности. От младочехите се създават нови партии – например партията на реалистите, на земеделците, католически ориентираната християнсоциална партия, както и националсоциалната партия на Вацлав Клофач. Мощно развитото политическо поле оказва съществено въздействие върху художествените процеси и върху разбирането за новата функция на изкуството в обществото. От възникналите спорове между старото и младото поколение се раждат в художествените среди различни възгледи относно модерната епоха и нейната роля за развитието на изкуството. Чешките творци участват активно както в политиката (например Виктор Дик и Карел Чапек), така и в други не само художествени области. Поети като Карел Хлавачек се изявяват и като художници – а както знаем, Маха – първият чешки модерен поет, също е бил и художник, и актьор. Творците от периода на Чешката модерна³ са крайни индивидуалисти, които адресират своите произведения към човечеството, а не към нацията, както е било дотогава.

„Модерна“, „модерен“, „модерност“, „модернизъм“ са понятия, които навлизат и в художествения, и в теоретичния речник, независимо че тяхната уместност често е подлагана на съмнение. Какво всъщност означават? Трябва ли да бъдат ясно дефинирани, или е допустимо да се релативизират? Бохумил Ироушек смята, че „Модерна“ и „модернизъм“ противостоят на всякакъв опит да бъдат дефинирани, тъй като „модерен“ е понятие без темпорални граници, ако не искаме да останем завинаги в постмодерния свят (Длоуха 2014: 5). В специализираната литература се е наложило мнението, че не е възможно тези понятия да бъдат вкарани в точна дефиниция, но съществуват редица характеристики, които отличават Модерната. От своя страна, модернизмът може да бъде описан от литературноисторическа, формална, съдържателна и друга гледна точка. Наличието на различни гледни точки обаче поражда различно разбиране за тези понятия. Думата „модерен“, „модерна“, която се налага в периода на Чешката модерна от края на XIX и началото на XX век, се появява още в началото на XIX век, т.е. в епохата на Възраждането, най-вече у Йозеф Юнгман, който под това понятие разбира най-вече явления от обществения живот, неприсъщи на народа и на неговия език (Щедронова 2016: 20). Възрожденците разбират модерността като нещо „чуждо“, „чуж-

³ „Чешка модерна“ е понятие, което е наложено в литературната терминология за означаване на първия период на модернизма – от 90-те години на XIX в. до Първата световна война. – Б. пр.

доземско“ или „модно“, което влиза в разрез с концепцията им за национална култура, изразяваща чешката национална специфика на чешки език (Щедронова 2016: 19 – 20). Понятието „модерна“ се натова с наднационални измерения и има амбицията да има общочовешки смисъл, да означава новото и нетрадиционното, да бъде знак за лични преживявания, да е синоним на свобода, а това я прави противоположна на понятия като „национално“, „официално“, „традиционно“. С времето това се променя, тъй като литературата започва да се стреми да бъде в крак с динамичното развитие на европейския модернизъм и с непрестанното откриване на нови изразни средства. В широкия смисъл на думата можем да определим понятието „Модерна“ като хипероним за нововъзникналите художествени течения от края на XIX и началото на XX век.

Модернизъмът отчетливо и с бързи темпове променя обществената функция и съдържанието на художествените произведения, радикално променя и начина на възприемане и изобразяване на действителността. Така например за реалистите действителността е познаваема, докато за модернистите тя е по-скоро неразбираем хаос, от който се възползват отделни хора и общности, политици и духовници (Папоушек 2010: 42). Модернизъмът противопоставя на човешкия свят не-човешкия и се обръща към вампирската тема, към която се пристрастяват декадентите. Изчезва представата за нравствената отговорност – например в поемата на Виктор Дик „Любимата на седемте разбойници“ (*Milá sedmi loupežníků*) очакваното развитие на дискурса е нарушено и не става ясно дали героят е представител на личния и обществен морал, или се възправя срещу него. Липсва балансиращата ос на нравствените ценности, която би трябвало да мотивира поведението на героя, но неговите аргументи остават за нас скрити (Папоушек 2010: 47). Модернизъмът се фокусира върху крайно индивидуалистично възприемане и изживяване на реалността, която поради това остава неясно дефинирана. Творецът напуска рационалните измерения на света и общоприетите представи за него, поради което произведенията му често са трудноразбираеми и критикувани заради своята различност, чуждост, сложност, както се случва и с К. Х. Маха по времето на Романтизма. Модерната следователно е трудно дефинируемо понятие, което бихме свели до четири концептуални типа: Модерна, в смисъла, който ѝ придава Ян Неруда, символистико-декадентска Модерна, кубистична Модерна и предвоенна Модерна.

Това понятие за първи път употребява Ян Неруда в статията си „Модерният човек и изкуството“ (*Moderní člověk a umění*, 1867), имай-

ки предвид актуалните явления на обществения живот, а в по-тесен смисъл – онова изкуство, което се стреми да постигне нова качествена стойност (Папоушек 2010: 22 – 23). Модерният човек според Неруда живее различно в сравнение с човека от миналото, при това по отношение както на материалните, така и на духовните ценности. Той иска да живее бързо и интензивно – тоест модерно. „Многоликостта на живота е тъждествена със скоростта на живота“ (Неруда 1950: 1976), а също така и с темповете на производство на художествени предмети. Най-видим и убедителен знак за забързания ритъм на съвременния живот и за начина, по който реагира модерно мислещият човек, според Неруда представлява журналистиката, която той поставя на първо място в модерния литературен свят. По своята същност журналистиката е независима и издигането на нейната роля в изкуство ѝ отсъжда водещо място в литературата. За голяма част от населението журналистиката е единственият източник на образование и на информация. Поради своето ударно въздействие и краткостта на изразните си форми именно журналистиката е най-подходяща за модерния човек.

Сред писателите, които поставят въпроса за модерното изкуство и модерното възприемане на света, са М. Мартен, братя Чапек, Фр. Кс. Шалда, Фр. Лангер, художникът М. Иранек и други. Някои свързват модерното изкуство с лирическият импресионизъм, други – с новия тип чувственост, трети – с кубизма, а има и такива, които не пропускат да изтъкнат неговата автономност и разкрепостеното му отношение към индивидуалната емоционалност. В статията си „Красотата на модерната форма в изобразителното изкуство“ (Krása moderní výtvarné formy) Йозеф Чапек пише: „Автономността, тоест художествеността на модерната форма е от първостепенно значение за новите творчески търсения [...]“ (цит. по: Щедронова 2016: 29). Архитектът Властислав Хофман характеризира модерната епоха като антинатуралистична: „тя надмогва природата, взема власт над нея и създава художествен свят, управляван от творческата сила на човека; [...] Модерната форма е предметна, без да бъде нито имитация на предметите, нито техен символ, а самата тя става предмет, който е изцяло самостоятелен и независим от това дали е, или не е подобен на някой натурален предмет“ (цит. по: Щедронова 2016: 30).

В навечерието на Първата световна война се заражда ново разбиране за модерния човек и за изкуството. Младото творческо поколение, обединено около „Алманах за 1914 година“ (Almanach na rok 1914), отразява динамичните темпове, с които се развива Модерната, нейната флексибилност и хетерогенност. Предвоенният модернизъм

се стреми да улови непрестанно променящата се действителност в противовес на символизма и на неговото разбиране за изкуство, издигащо се над делничната реалност. Като средство за изразяване на това ново отношение към света младото предвоенно поколение избира свободния стих, който се оказва единствено способен да пресъздаде динамичния ритъм на модерния живот. „Свободният стих се явява не само признак, но и условие за творческа свобода във финалния етап на Модерната“ (Гилк 2014: 90). В „Алманах за 1914 година“ участват братя Чапек, Отокар Фишер, Станислав Хануш, Отакар Теер, Арне Новак със своя фикционален диалог „Настъпва южната пролет“ (Příchod jižního jara⁴), който той никъде повече не публикува, Станислав К. Нойман, Ян от Войкович⁵, Вацлав Шпала, Йозеф Кодичек, Властислав Хофман и Вацлав Щепан. Независимо че тогавашната критика не оценява *Алманаха* като важно събитие, днес неговото значение за развитието на модернизма се приема за безспорно.

Рецепцията на Карел Хинек Маха

Със своя индивидуализъм, изострена сензитивност и динамична променливост модерното изкуство отразява както характера на своето време, така и душевността на тогавашния модерен творец. Модерен за своето време е бил и Маха през първата половина на XIX век, и то по начин, който импонира и на поколението от края на века. Маха се явява вдъхновител за поколението на Чешката модерна – при това не само за литераторите. Разбира се, не всеки творец, ориентиран към модернизма, изразява отношение към Маха. Редица писатели обаче от различни поколения не само се интересуват от литературното му наследство, но издигат в култ неговия гений. В следващите редове ще приведем няколко примера за това.

Франтишек Ксавер Шалда

Още в началото на своята студия „Карел Хинек Маха и неговото наследство“ (Karel Huneek Mácha a jeho dědictví, 1910) Фр. Кс. Шалда съвсем ясно очертава значимостта на неговата поезия, която според

⁴ Арне Новак е известен преди всичко като литературен историк и посоченото произведение го представя в една нетипична за него творческа светлина. „Измисленият разговор“, както авторът сам го определя, представлява диалог между Карел IV и Петрарка. – Б. пр.

⁵ Ян от Войкович е псевдоним на Ян Небески (Jan Nebeský, 1880 – 1944) – чешки поет и прозаик. В продължение на почти 40 години е бил прикован на легло, което обяснява философско-метафизичната доминанта на неговото творчество. – Б. пр.

него няма общо със сладостната любовна лирика на Кийтс или Гьоте, а се отличава със своята философска рефлексивност. „Маха възприема живота като мъчителен процес, изпълнен с конфликти и напрежения, като диалектическа поредица от знания, мисли, спомени, страхове и надежди, чието макар и моментно овладяване е от особено значение и прави възможно тяхното поетическо битие“ (Шалда 1973: 246). Шалда извежда на преден план преди всичко метафизичните въпроси, които Маха поставя в своето творчество и на които търси отговор. Според него в първите си поетически опити Маха подхожда от християнско-платоническа позиция, когато осмисля загубеното доверие в бащата, жадувания покой в съня, изкуплението чрез смъртта, вечното скиталчество, блуждаещите призраци, които героят следва по своя път. Своя „образец на красотата“⁶, както отбелязва Шалда, Маха открива в Бога, но тази вяра също ще отmine и той ще застане пред нас в познатата песимистична поза, от която природата изглежда само сянка на истинската красота и не е в състояние да замести онази надлична красота – духовната, неземната. Единствено сигурен е гробът. Ето защо за Шалда Маха не е пантеист и именно в това се състои новаторството на неговата пейзажна поезия в отличие от класическия модел на пейзажна лирика. Чешкият литературен критик има съзнание за идейното развитие на Маха, чиято кулминация е поемата „Май“ (1836), където за първи път постига известна обективизация и вътрешна хармония.

С оглед на цялостното творчество на Маха Шалда особено ярко откроява неговия дуализъм. „Самата същина на Маховата поетическа концепция е изцяло дуалистична, тя е динамично противоречива и драматично контрастна, включително и с формалния облик на композицията“ (Шалда 1973: 271). Склонността към образни контрасти, която той открива в творчеството на Маха, осмисля като проекция на неговата личност. Например незавършеният „Карлщейн“ също е изграден на основата на събитийни контрасти. Шалда изтъква и наличието на гротескни елементи – например в първото му по-пространно прозаическо произведение „Кршивоклад“ тези елементи се проявяват в образа на палача, но в най-висока степен – в този на оръженосеца Хонза Смелчагата (Honza Nebojímse). Както отбелязва Шалда, гротескност не липсва дори в разказа „Маринка“ при описание на пъстрото гъмжило по пражките улици и на сцената с момчешките лудории.

⁶ „Образец на красотата“ (Vzor krásy) е стихотворение от ранния период на Маха. – Б. пр.

Шалда изтъква стилово и композиционното съвършенство на творчеството на Маха и тълкува сложната и изящна образност като отражение на авторовото дисонансно светоусещане, а не като отзвук на чужди образци.

Милош Мартен

„Маха даде израз на мъчителния глас на копнежа, който го изгаряше; и от нас зависи дали ще почувстваме неговата мощ, стремеж към красота, сияйност, постижимост, които неговият сън/мечта излъчва“ (Мартен 1929: 15). М. Мартен представя Маха като поет на страстта, на завладяващите чувства, на болезнената душевност. Със своето есе той си поставя за цел да изчисти образа му от гротескната маска на съзливостта и да открие мрачната истина на неговия живот (пак там: 11). И макар че Маха принадлежи на една отминала епоха, Мартен изтъква неговата водеща роля за съвременната чешка поезия. Дуализмът на неговия поетически свят се дължи според него на лирически изживяната тревожност за непредотвратимостта на страданието, на трактовката на престъплението едновременно като израз на бунт, но и на безмерна тъга, дължи се и на платоническия нихилизъм на неговите възгледи. По повод на „Май“ и на „Цигани“ Мартен отбелязва, че трагичната събитийност в произведенията на Маха извира от първичния ужас, от вихъра на страстите и от фактическите прояви на насилие. Той акцентира върху деликатността и проникновеността на неговия свят, върху безграничната чувствителност и рицарската романтика, съчетаващи в „Палачът“ страстна патетичност и въображение, а в „Май“ неговият поглед се спира на лирически изповедния тон и на диалога между природата и човека, върху който се гради съзнателно търсената композиционна хармония. Мартен се спира на различни аспекти на творчеството на Маха и в стремежа си да долови тяхната уникалност, проявява дори известен поетичен усет. Според него Маха притежава такава сензитивност, която е способна да постигне хармонизация (той е поет с извънмерно чувствителна и резонираща душевност, поет на цветовете, звуците и ароматите, съответстващи на потока от мисли и чувства). Най-силното магично въздействие на Маховата поезия Мартен открива в нейната музикалност. Освен това Маха изгражда нов тип композиция и изкусно конструирана образност, която се ражда в неговия вътрешен свят. От особено значение за характера на образната структура според него има младостта на поета с присъщата ѝ пламенна емоционалност, която дава простор на неговото художествено въображение. „Той [Маха – бел. пр.] по-

скоро предчувства, отколкото вижда злото в мъглите, обгръщащи всичко живо; но не злото е за него принципът, определящ естеството на битието“ (Мартен 1929: 20). За последователи на Маха от следващите поколения Мартен определя Витезслав Халек, Ян Неруда, Ярослав Врхлицки, Юлиус Зейер, Карел Хлавачек, Антонин Сова, Станислав К. Нойман и др.

„Нито лебед, нито месец“ – сборник по случай 100 години от смъртта на К. Х. Маха

Инициран от групата на пражките сюрреалисти, сборникът „Нито лебед, нито месец“ (Ani labuť ani Lúna, 1936) акцентира върху меланхолията на Маха и неговата духовна красота. Стихотворението на Константин Бибъл, с което се открива сборникът, възторжено утвърждава великолепието на създаденото от Маха и безграничността на пътя, по който всяко следващо поколение ще го преоткрива.

В уводната си студия „Революционният романтик Карел Хинек Маха“ Карел Тайге откроява фигурата на Маха в контекста на Европейския романтизъм и изтъква значението на чешкия поет за литературното развитие, включително и за авангардизма на XX век. Той остро атакува чешките възрожденци заради отношението им към „Май“, тъй като с тази своя поема Маха разбива еснафската идилия на бидермайер⁷.

Маховият „Май“ – ирационален в противовес на повърхностния обществен разум, стихотворение революционно в този смисъл, в който бива превзета Бастилията, изпълнено с магнетизираща тайнственост, с подривни сили и лирическо сияние – предизвиква бурни възражения и съпротива от страна на чешката критика, която отрича неговото право да бъде част от чешката литература. „Май“ е обявен за безсмислено и безнравствено стихотворение с ужасяваща тематика, което трябва да бъде осъдено заради своя субективизъм, интернационализъм и антинародност.

(Незвал, съст. 1995: 19)

Тайге без никакви задръжки разкрива нелицеприятната страна на Чешкото възраждане и остро осъжда Томичек, Хмеленски и други техни съвременници, както и критици от следващите поколения зара-

⁷ Бидермайер (biedermeier) – стил от първата половина на XIX век, който има за цел да внуши като основни ценности спокойствието, простотата и красотата на домашния уют. – Б. пр.

ди тяхното лицемерие, тъй като именно тези поколения ще възпеят Маха и съвсем погрешно ще го обвържат с наивния романтически култ на любовта, при това включително и по повод на честванията на стогодишнината от неговата смърт. Тайге обрисова романтичeskата душевност на Маха, като убедително я осмисля с оглед на типологическите характеристики на Европейския романтизъм.

Автор на втората пространна студия в сборника е Витезслав Незвал, който тълкува личността на Маха от психоаналитична гледна точка. Изхождайки от личния дневник на Маха, той дръзко и прямо коментира сенчестите следи в поезията му, издаващи неговите сексуални перверзии. Именно с това студията на Незвал е уникална. Вътрешният свят на Маха е свят на фантазии, в който по думите на Незвал той търси да уталожи своите копнежи по действителността, макар тя да е изпълнена със страдание и гибел. Маха се отдава на сънищата и несъзнаваното, на ирационалния свят, от който извлича символи с латентно сексуално значение и либидов характер (Незвал, съст. 1995: 31 – 32). В мистериозната творба „Палачът“ (Kat) Незвал открива израз на едиповия и кастрационния комплекс:

Маховите герои изплуват без каузална мотивировка от неговите сънища и чрез тях се проявява ужасът от кастрацията и едиповската жажда за убийство.

(Пак там: 35)

Други мотиви, които Незвал открива, са на отхвърления от бащата син, на инцестната любов към земята и родината, на любимата като заместител на майката, на прелъстената от бащата любима. Стиховете „Както юношата копнее по мъртвата любима, заспала вечен сън“ (Jako jinoch po milence touží, zemřelá kdy dřímá věčný sen) са за Незвал признание в некрофилия, а като садомазохистична той определя известната Махова мисъл: „Обичам цветето, защото ще увехне, животното – защото ще намери смъртта си, човека – защото ще умре и няма да го има, тъй като чувства, че ще си иде завинаги; аз обичам, повече от обичам, аз се прекланям пред Бога – защото не съществува!“ (пак там: 38). Такова е разбирането на Незвал за Маха и за неговия ирационален свят.

Студията на Завиш Каландра, включена в цитирания сборник, отделя по-голямо внимание на Франтишек Палацки, отколкото на Маха. Авторът противопоставя, от една страна, Палацки като представител на заможната буржоазна прослойка, която в името на общественото спо-

койствие е склонна към политическо сътрудничество с аристокрацията, и от друга – Маха като изразител на скептицизма, на духовната меланхолия и на свободолобивия революционен патос. Някои от по-кратките статии в сборника са посветени например на драматургичния елемент в творчеството на Маха или на неговия култ. Целта на сборника е да представи уникалността на К. Х. Маха посредством неговите реални многообразни лица и по този начин да опровергае наложената представа за него като поет, възпял майската природа, младостта и любовта – представа, vyplътена в каменната статуя, която го изобразява с китка в ръка и с поглед, замечтано зареян от хълма на Петршин⁸. Според авторите на сборника Маха е сюрреалист.

Заклучение

Рецепцията на Маха не свършва дотук. Статията се спира само на някои от многобройните нейни проявления, доказващи жизнеустойчивостта на Маховото творчество. Всяко модернистично поколение възприема и тълкува Маха съобразно със собствената си художествени възгледи, преоткрива го посвоему и по този начин му осигурява постоянна културна енергия. Всеки нов поглед на литературната критика и на следващите поколения поети открива нова страна в неговия образ.

ЛИТЕРАТУРА

- Блумова, Ироушек, съст. 2006:** *Čas moderny: studie a materiály*. Dagmar Blümllová, Bohumil Jiroušek (ed.). České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filosofická fakulta, Historický ústav ve spolupráci s NTP Pelhřimov, 2006.
- Гилк 2014:** Gilk, E. *Almanach na rok 1914*. Vyd. 2. (1. v nakl. Akropolis). Praha: Akropolis, Univerzity Palackého v Olomouci, 2014.
- Длоуха 2014:** Dlouhá, V. *Mácha mezi modernami. Recepce Máchova díla v letech 1890 –1918*. 2014. Diplomová práce. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové. Pedagogická fakulta, 2014.
- Мартен 1929:** Marten, M. *Akkord: Mácha – Zeyer – Březina: essaye*. 2. vyd. V Praze: L. Kuncíř, 1929.

⁸ Авторката на статията визира статуята на Маха, дело на чешкия скулптор Йозеф Вацлав Мисълбек (1848 – 1922), която е поставена в парка на пражкия хълм Петршин и се е превърнала в култово място. – Б. пр.

- Незвал, съст. 1995:** Nezval, Vítězslav, ed. *Ani labuť ani Lůna: sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Komentované vyd. 1. Praha: Concordia, 1995.
- Неруда 1950:** Neruda, J. *O umění*, Praha: Československý spisovatel, 1950.
- Новак 1995:** Novák, A. *Česká literatura a národní tradice*. Brno: Blok, 1995.
- Папоушек 2010:** Papoušek, Vladimír. *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010.
- Шалда 1973:** Šalda, F. X. *Boje o zítřek: Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1973.
- Щедронова 2016:** Štědroňová, E. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016.

Превод от чешки: Жоржета Чолакова

**МАЛЦИНСТВОТА В СЪВРЕМЕННАТА ЧЕШКА
ЛИТЕРАТУРА, ИЛИ ТРЕВОГАТА КАТО ВОДЕЩ МОТИВ
В БЕЛЕТРИСТИКАТА ЗА МИГРАЦИЯТА**

Михал Чуржин
Университетът в Храдец Кралове

**MINORITIES IN THE CONTEMPORARY CZECH LITERA-
TURE OR THE ANXIETY AS A DETERMINING
MOTIF FOR THE FICTION ABOUT MIGRATION**

Michal Čuřín
University in Hradec Kralove

The paper deals with the interpretation of the contemporary Czech literature on migration issues. The text describes the narrative strategies used by authors to confirm their worldview and the view of migration and migrants. The main motif is the anxiety that comes from the fear of the unknown.

Key words: anxiety; Czech literature; migration

От гледна точка на Италия там, където се простира Чехия, не е нищо друго освен земя на варварска култура и на варвари. Този поглед вече две хиляди години не се е променил, а и няма защо да се променя. Италия може от време на време да изпада в критично състояние, но нейният упадък означава нещо съвсем различно в сравнение с чешката дефективност: италианският упадък означава умора от слънцето и леност, докато чешката дефективност означава генетически заложена неспособност. Да бъдеш италианка, означава лениво да се припичаш и да мъркаш на слънце, докато за чехинята не остава друго, освен да бъде коварна усойница.

Давид Забрански, Отвѣд Алпите

Войната в Сирия и социално-икономическите причини в Африка, предизвикващи мощни миграционни вълни в посока към Европа, създават условия за пораждането на дискурс, който през последните четири години оказва силно влияние върху обществения дебат в Чехия. Медийната среда е наситена с наративи за съдбините на мигран-

тите, към които цялото общество манифестира про- или антибежанска аргументация. От тази истински идеологическа битка не остава встрани и чешката художествена литература, в която биват тематизирани сблъсъкът на култури и религии, миграционните процеси, възможното съжителство с новодошлите бежанци. Нашите разсъждения ще покажат, че основният елемент, върху който се конструира съвременното литературно отношение към миграцията, е тревогата.

През 2015 г. излиза пространният роман на **Лудек Фриборт** *Под знака на полумесеца (Pod znamením půlměsíce)* с подзаглавие *Истории под властта на исляма в Европа (Příběhy z Evropy pod vládou islámu)*, в който се проектира визията за опустошена Европа през втората половина на ХХІ век, станала жертва на унищожителна ислямизация. Преди политическата промяна през ноември 1989 г. авторът е емигрант в Западна Германия, поради което сюжетът е локализиран в различни европейски градове, белязани от процесите на разруха. Ислямът е представен като деструктивна религия, която води до разпад на действащите обществени механизми, осигуряващи икономическа стабилност, и вследствие на това в крайна сметка Европа се връща в своята преиндустриална фаза.

На много места в текста се проблематизира устойчивостта на западната цивилизация, чиито културни и политически институции не издържат на конкуренцията с хищническата мъжествена природа на исляма.

Независимо че действието е пренесено в недалечното бъдеще, Фриборт влиза в полемика със съвременните си опоненти. Така например в образа на философа Беловодски лесно можем да разпознаем Вацлав Белохрадски¹:

Имаше видими симптоми за това, че чешката история беше засегната от нелечима болест. Известният критик на капитализма – професор Беловодски, беше първият, който усети вятъра на промяната в своите платна и се захвана да пропагандира с философска рафинираност размисли за упадъка на западната цивилизация и за това, че е дошъл моментът тя да бъде заменена със свежата, енергична, социално справедлива и необременена от миналото на колониализма сила на исляма. От време на време замлъкваше, след като получаваше за своите речи юмрук в устата в някой тъмен ъгъл на стара Прага, но щафетата поемаха други...

(Фриборт 2015: 190)

¹ Вацлав Белохрадски (Václav Bělohradský, 1944) е чешки философ и социолог, бивш емигрант в Италия, който след 1989 г. се завръща в Чехия. – Б. пр.

В подобни случаи става така, че посредством образа на чужденца се изразява гледната точка за собствената цивилизация, излязла от правия път. Според този нов спасител на Европа (sic!) континентът е доведен до ръба на разрухата от деспотичния произвол, заменил свободата, и вследствие на това, че вместо за човешки права, за права на жените и на децата се говори за техните задължения, че политиците се отвръщат от своя народ, и най-вече заради това, че е потисната свободната воля (пак там: 396 – 397).

Тази мрачна визия според автора може да бъде променена, ако се потърси фундаментът на европейската цивилизация, ако тя се завърне към Златния век, към своите корени, към традициите на нашите предци. Спасението е извън прогнилите големи градове, които са безвъзвратно погубени, тъй като са завладени от мюсюлманите и следователно са разложени от нихилизма. Истинските ценности трябва да се търсят на село – там, където е ежедневието тежък и безропотен труд на човека, обработващ земята. И както заключава авторът, новият европейец трябва да се откаже да съчувства на онези, които страдат, но не приемат факта, че за тяхното окаяно състояние е виновен ислямът (пак там: 427).

Идеята за промяна и нова подредба на обществото, за динамика, свързана с преместването на големи маси от хора, за среща с непознатото извиква в действие самосъхранителния механизъм, изразяващ се в търсене на илюзорни решения. Временен изход Фриборт вижда в бягството от обществото, намиращо се в процес на трансформация, а по всичко личи, че отделният човек не е в състояние да влияе върху промените. В края на текста авторът сам стига до извода, че бягството не може да преодолее тревогата, и предлага други нефункционални защитни реакции – вече дългосрочни, каквато е агресията, обусловена от нативистичното възприятие на обществената форма на живот.

В своята новела *Умората на материала* (*Únava materiálu*, 2016) **Марек Шинделка** пресъздава мъчителния път на двама братя, които те изминават от една разтърсвана от война страна към северна европейска държава. Авторът обръща внимание върху преживяванията на героите-протагонисти и с натуралистична безпощадност разкрива най-дълбоките пластове на техния вътрешен свят, а в отделни ретроспективни моменти – и безграничните им страдания, причинени от войната.

Независимо от интроспективния план на разказа в него лесно може да бъде забелязан и медийният наратив, особено в онези моменти, които предизвикват определена емоционална реакция. Авторовият избор на протагонисти, които са твърде млади, дори непълнолетни;

които са самотни и разчитат само един на друг; които са изоставени на произвола на безразлични, коварни или враждебни трафиканти на хора; които, без да имат вина, носят последствията от жестокостите на войната; които търсят сигурност в живота, мислейки същевременно за родната земя – всичко това говори за една находчиво конструирана творба.

Вместо живия образ на другия/чуждия на преден план излизат илюзиите на мигранта, изтъкани от откъси от телевизионни репортажи, чието предназначение е да осигурят инфотейнмънт на публиката. Необходимо е да си поставим въпроса за кого е предназначен този текст. Без съмнение той не е писан, за да бъде четен от мигранти, тъй като те нямат възможност да го разберат, а освен това той не би бил полезен за тях, понеже не предлага реално решение, което би облекчило тяхното положение, и не допринася за познание на другия. Художествената картина само затвърждава предварителните нагласи, макар първоначалният замисъл да е бил да ги преобърне.

Тук ефектът на просветлението се превръща в обикновен сантиментален талисман, потребен на европейца за негово лично душевно успокоение и удовлетворение от това, че споделя и подкрепя хуманистичните ценности, и за да се убеди в собствената си невинност относно съдбата на мигранта. Вероятно такъв текст има за читателите терапевтичен ефект, тъй като прогонва тяхната тревога, която се корени както в собственото им бездействие или неспособност да оказват помощ, така и в смутената от личното им благоденствие съвест.

В текста на Шинделка двата свята – на мигрантите и на европейците, в действителност се разминават. Това са паралелни светове и тази тяхна форма на съществуване се оказва неразрушима и нищо не може да я промени. Когато европейецът срещне мигрант, той заема позата на висшестоящ и приема патерналистична роля: разпорежда се, препоръчва, съветва, отхвърля, наказва². В новелата например нито един сириец, афганистанец или сомалиец не дава глас на своето достойнство. В представите на бежанците Европа е земя на свободата, но вместо това в текста тя се превръща в топос, който рамкира и подчинява живота на мигрантите по същия начин, по който и земята, от която идват.

И Шинделка не пропуска да включи в своя текст агресията – главният герой е нападнат от група младежи, завладени от идеята, че мигрантът не заслужава да се отнасят към него човешки. Но дори и в този момент повествованието не звучи автентично, тъй като от устата

² Срвн. например темата за бежанците в канадската белетристика (Доусън 2017).

на агресорите звучат хилядократно повтаряните клишета. Пасивното поведение на бежанците не е аргументирано и единственото основание то да бъде включено в сюжета, се свежда до това да сложи още една тухла в изградената вече представа за живота на мигрантите.

В романа на **Давид Забрански** *Отвъд Алпите* (*Za Alpami*, 2017) се срещат по кундеровски вмъкнати есеистични пасажии, интонирани на фона на миграционната криза. В този роман се откроява като основен проблем кризата на идентичността, която протагонистите изживяват. Главните герои са немци – лекарят Матиас и Мария, които са съпрузи и на пръв поглед имат успешна кариера и благосъстояние, но самите те не смятат, че са осмислили живота си пълноценно в една от най-развитите страни в Европа. Майката на Матиас – Катарина, е емигрирала някога от Чехословакия в Германия и е успяла да осъществи своята мечта за щастлив живот на Запад: омъжва се за богат немски бизнесмен и скъсва с чешките си корени, а като писателка постига успех с книги, отричащи другите култури. Стремещът ѝ да се впише в немската среда, е в корелация с омразата ѝ към всичко, което е различно.

Нейният син изпитва аналогична раздразнителност към другостта, но при него това чувство се изразява в пренебрежително отношение към сексуалните му обекти, които нерядко са източноевропейки. Тази черта на неговия характер е експлицирана посредством сцени, които го представят като насилник, манифестиращ чрез секса своята доминация. Да всява страх, за него е привилегия на белия мъж, гарантирана безпрекословно от настъпващата промяна в Европа. Забрански умишлено изгражда (при това не единствен) парадокс, карайки своя персонаж да си мисли, че не постъпва като шовинист или расист, но всъщност е точно обратното – Матиас смята себе си за нещо много повече от източноевропейците, които не са достигнали културното равнище на западните страни.

Жената на Матиас – Мария, като тип поведение стои между двата изведени по-горе персонажа. Тя е италианка от изискано семейство и се интересува единствено от собствения си начин на живот, а представата си за Източна Европа откровено изразява по следния начин:

Стената между Изтока и Запада никога не е падала, а само променя фасадата си. Протеста на Вишеградската група³ срещу бежанската криза западноевропейците определиха като нехуманен и като проява на несо-

³ Във Вишеградската група влизат бившите източноевропейски държави Полша, Унгария, Чехия и Словакия. – Б. пр.

лидарност, но на практика това само улесни тяхното решение те също да отхвърлят бежанците, до което тъй или иначе щяха да стигнат.

(Забрански 2017: 360)

Според Забрански между европейските народи непрестанно има идеологическа битка за право на съществуване и за признание – сякаш национализмът на деветнадесети век никога не си е отивал. От този роман не може да се съди за образа на Чехия и на чехите през западноевропейските очи, но може ясно да се каже каква е позицията на Забрански по този въпрос. Съпоставката със западните модели и с луксоznите марки на производство, отношението към създадените популярни персонажи, на които чехите гледат с пренебрежение или ги използват за забавление – всичко това сигнализира за невротичното разбиране на Забрански за чешкостта. Пониженото самочувствие се базира на външната страна на живота, на жаждата за признание, което да ги издигне по-високо от останалите народи – а това свидетелства за всепроникващия страх от собствената малоценност. Проекция на тази тревога може да бъде открита у всеки един от героите. Пространният разказ за превъзходство, власт и страх от незначителност на съществуването излъчва познание за себичната представа за собствената идентичност.

Трите анализирани текста реагират по свой начин на сътресението, които през последните години преживява Европа. Би било погрешно и трите прозаически произведения да бъдат възприемани единствено като отражение на миграционната криза, която вече видимо отшумява, а след няколко години ще породи друг отзвук, не по-малко сложен. Това са текстове, които посредством изключително ярки образи правят видими опасенията и страховете, които все още битуват в чешкото общество. Пресечната зона на разгледаните книги е тревогата от загуба на контрол над собствената съдба, изживявана и в личен, и в обществен план, и тази тревога личи в представата за чехите като жертва и като обект на чужди враждебни интереси. Така се очертава двойната оптика, която с изумителна точност открива механизмите на автоманипулация, но не успява да разпознае себе си като инициатор на насието.

ЛИТЕРАТУРА

Доусън 2017: Dawson, Carrie. 'Treaty to Tell the Truth': The Anti-Confessional Impulse in Canadian Refugee Writing. // *Canadian Literature* 234, 2017, 14 – 31.

- Забрански 2017:** Zábanský, David. *Za Alpami*. Vydání první. [Brno]: Větrné mlýny, 2017.
- Симоеш да Силва 2013:** Simoes da Silva, T. Displaced selves in contemporary fiction, or the art of literary activism. // *Australian Literary Studies* 28.4, 2013, 65 – 78.
- Тихи, Мартинек, съст. 2002:** *Česká a polská emigrační literatura: sborník z mezinárodní vědecké konference = Emigracyjna literatura czeska i polska: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej: [Opava, 14.-15. listopadu 2001]*. Vyd. 1. Tichý, Martin, Martinek, Libor, (ed.). Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Ústav bohemiky a knihovnictví, 2002.
- Фриборт 2015:** Frýbort, Luděk. *Pod znamením půlměsíce: příběhy z Evropy pod vládou islámu*. 1. vydání. Krásná Lípa: Marek Belza, 2015.
- Шинделка 2016:** Šindelka, Marek. *Únava materiálu*. Vydání první. Praha: Odeon, 2016.

Превод от чешки: Жоржета Чолакова

LYRIZOVANÉ POHÁDKY KARLA ŠIKTANCE

Martina Salhiová
Masarykova univerzita

LYRIC FAIRY TALES BY KAREL ŠIKTANC

Martina Salhiová
Masaryk University

Karel Šiktanc (1928) is one of the Czech writers who became a prohibited Czech author before the year 1989. His lyric fairy tales *Královské pohádky* (Albatros, 1994), *O dobré a o zlé moci* (Albatros, 2000), *Hrad Svícen* (Karolinum, 2009, 2017) and *Hora Zlodějka* (Karolinum, 2016) form a unique complex of poetic tales even though that some of them were created in a difficult time that was called forgotten time. They include a lot of songs, poems, poetisms and neologisms that connect them to his poetry.

Key words: lyric fairy tales, Karel Šiktanc, Czech poetry

Karel Šiktanc se narodil 10. července 1928 v Hřebči u Kladna. Působil jako novinář, překladatel ruské poezie, textař a scénárista, ale především je básníkem českého národa, který ve svých básnických souborech pracuje s tématy kulturní paměť a zapomnění (např. vyhlazení sousední vesnice Lidice). Miroslav Červenka podotýká, že bohyní „Šiktancovy poezie je Mnemosyné, Paměť, a to jak v ontogenetickém smyslu vzpomínky na to, co spíná jedince s krajem dětství, tak – fylogeneticky – ve smyslu vědomí národa opětovně tvořeného v dějinách a dávné i moderní kultuře“ (Červenka 1996: 271). Šiktanc se stal básníkem národního mýtu, české historie a tradic.

Počátky jeho tvorby byly silně ovlivněny komunistickou ideologií a psaním budovatelské poezie. Deset let působil jako redaktor Československého rozhlasu, pracoval pro časopisy *Květen* a *Orientace*, které se snažily o uvolnění literatury z pout ideologie, a proto byly zakázány. Dalších deset let působil jako šéfredaktor nakladatelství *Mladá fronta*. Později vystupuje z komunistické strany, jejímž členem byl od roku

1955. Přestal vyhovovat požadavkům socialistické literatury, nejenže byl přinucen opustit své zaměstnání, ale i jeho soubor sedmi rytmiizovaných textů *Mariášky* (1970) skončil téměř celý ve stoupě.

Tato sbírka vznikala ve stejné době jako autorovy pohádky, se kterými tvoří do jisté míry symbiózu. Čtenáři si je mohli přečíst až o dvacet šest let později, pohádky o dvacet čtyři let později. Při druhém vydání v 90. letech byly *Mariášky* charakterizovány jako povídky, ale v 70. letech jako básně v próze, lyrická próza či povídky, povídky/básně, autorem nazvané půl-příběhy, půl-sny. Přinášejí magickou atmosféru, popisují dětské hry i záhadné úkazy, tajemné formule, zařikávadla, věštby pohádkových stařen. Text byl i neobvykle strukturován, odstavec začíná uprostřed věty, získává tak veršový charakter. Důležité jsou neotřelé básnické popisy, lyrické motivy, úsečné, elipsovitě věty (Hruška 2010: 172 – 181).

Spisovatel byl odmítnut i jako pohádkář. *Královské pohádky* měly vyjít v nakladatelství Československý spisovatel na konci roku 1968, ale rukopis byl autorovi vrácen s odmítavým dopisem Ivana Skály.

Šiktanc později vykonával rozmanité činnosti – např. psal příležitostné verše pro dětské časopisy *Sluníčko* a *Mateřídouška*, vylepoval plakáty, pracoval jako údržbář tenisových kurtů na pražské Štvanici. Začal publikovat v samizdatu, v zahraničí, nebo pod krycími jmény, např. jeho nejznámější sbírka *Český orloj* (básně z roku 1971 – 1973) vyšla nejprve v samizdatu v roce 1974, v exilu v letech 1980 – 1981, oficiálně až v roce 1990.

Obdržel mnoho ocenění, např. v roce 1989 cenu Jaroslava Seiferta za sbírku *Srdce svého nejez*, v roce 2000 cenu Českého literárního fondu, v roce 2010 byl prezidentem České republiky vyznamenán medailí Za zásluhy.

Jeho tvorba pro děti je méně rozsáhlá, avšak svým přínosem nedocenitelná. Napsal několik scénářů na motivy pohádek (např. pohádky Jiřího Mahena a Vojtěcha Martínka, norské a orientální pohádky) a autorských scénářů pro Československou a Českou televizi, např. pohádky *Král, kejklíř a hvězdář* (1971), *Královna Černá růže* (1972), *Magnolia* (1972), *Pravda a lež* (1992), *Stříbrný a Ryšavec* (1998), *Paní mlha* (2000). Na vzniku televizní verze se do roku 1989 nemohl podílet oficiálně, pracoval pod krycími jmény statečných spolupracovníků (Hruška 2010: 280).

Mnoho scénářů připravil také pro Český a Československý rozhlas: např. veršovanou hru *Putování za králem* (1977, pod jménem Zdeněk Frýbort, 1990), *O králi Jasnozřivém a slepci převozníku* (1991), *Královna s vlčí tváří* (1992), *Král Kamenné srdce* (1993), *Nejčernější les* (1995), *Svatební šaty* (1995), *Hodiny pro nevěstu* (2000), *Sivá princezna* (2001). Téměř ve všech pohádkách se díky tomu projevuje silná tendence k dialogičnosti. P. Hruška však namítá, že tato tendence je vlastní i

Šiktanci-básníkovi. Upozorňuje na to, že pomocí dialogů autor lépe prokreslil psychologické jednání postav (Doležalová 2015: 26).

Většina těchto pohádek a přepracovaných pohádkových scénářů byla později zařazena do čtyř pohádkových souborů *Královské pohádky* (Albatros, 1994, 9 pohádek), *O dobré a o zlé moci* (Albatros, 2000, 7 pohádek), *Hrad Svícen* (Karolinum, 2009, 6 pohádek) a *Hora Zlodějka* (Karolinum, 2016, 5 pohádek), které jsou charakterizovány jako kouzelné autorské pohádky utvářené pod vlivem tradiční folklorní pohádky (Hruška 2010: 281).

Šiktanc nejprve začal psát veršované knihy pro děti, které mají upoutat již svými netradičními názvy: *Pohádky chudé na řádky* (1962), *Kapela pana Anděla* (1965) a *Haló, tady je jaro* (1985), což je nerozsáhlé leporelo pro předčtenáře, které nemohl publikovat pod svým jménem, a tak mu jméno propůjčil Vladimír Pistorius. Z této veršované tvorby, kterou psal pro svého syna, když byl malý, byl později vydán výbor *Spadl buben do kedluben* (2005). Úsměvné básničky psané v daktylo-trochejském rytmu kladou důraz na rytmičnost, vykreslují drobnou událost s lehkým mravním ponaučením (Hruška 2010: 277).

L. Doležalová provedla „sondy“ do těchto imaginativních pohádek a Šiktancovy pohádky zařadila do oddílu *Ve stopách lidového vyprávěčství*. Upozorňuje v nich na blízkost pohádce kouzelné převážně s mladými hrdiny, končící nalezením pravého partnera, pomocí přáteli, usmířením kouzelných bytostí či nastolením odvěkého řádu. V některých pohádkách jsou motivy kouzela a nadpřirozených jevů oslabeny, či dokonce chybějí, např. v pohádce *Král ozvěny* je kníže z Nebesníže obyčejný podvodník, v pohádce *Král, kejklíř a hvězdář* je kejklíř vykreslen jako neúspěšný vrah (Šiktanc 1994). Princip souboje dobra a zla je pojímán v trochu jiném rozměru, výrazná polarita mizí (Doležalová 2015: 22 – 23), např. chybí potrestání kejklíře za druhý pokus o vraždu. Autor ve svých pohádkách zdůrazňuje, že dobro a zlo jde někdy těžko rozlišit, spíše zachycuje jejich vzájemnou koexistenci, propojenost a souvislost, hovoří o lidské možnosti je pochopit a samostatně si zvolit mezi nimi. Nazývá je pohádkami-poutí, protože prvek pohybu v prostoru je obsažen ve všech (Hruška 2010: 284 – 291).

Romana Ličková poukazuje na Šiktancovu vyprávěcí strategii, která je patrná nejvíce v počátečních a koncových pasážích, kde autor sugeruje ústní způsob vyprávění vlastní lidovým pohádkám – vyprávěčovu subjektivní zaujatost dějem (Ličková 2004: 101 – 102): „když náhle, sper to d'as! – kdes nízko u země to temně, dutě prasklo“ (Šiktanc 1994: 98).

Autor pracuje s ustálenými formulemi lidové pohádky, využívá tři druhů začátků: tradiční, odkazující k lidové tvorbě, ale také poupravený (R. Ličkovou nazvaný kvaziklasický) s neurčitým pohádkovým místem a

časem, s představením hrdiny. Třetí způsob počátků R. Ličková nazvala narativním, čtenář vstupuje přímo do děje, informace o postavách a časoprostoru se dozvídá zpětně. Šiktanc tím přibližuje pohádkový svět obyčejnému, pozemskému (Ličková 2004: 102).

L. Doležalová se domnívá, že dedikování pohádek nakladatelstvím Albatros mladším čtenářům (8 let, 7 let) není příliš vhodné, pohádky obsahují „závažná sdělení, která jsou skrytá za bohatou metaforikou“ (Doležalová 2015: 17). Jsou vlastně slavnostní řeči, i když obsahují vedle sebe v řadě neznámá slova, archaismy, dialektismy, neologismy, tabuizovaná slova v křesťanském hodnotovém systému, zkrácená slova, trojí stupňované přirovnání, opakování slov a slovních spojení, elipsu slovesa být (např. *petrachtuje, hambalky*, jméno krále *Držgrešlička, panenka skákavá, kdos*), s čímž si malý čtenář neporadí a je mu nutná pomoc rodičů. P. Hruška k tomu dodává, že texty jsou „doslova prošpikovány nejroztodivnějšími slovy a slovními spojeními, jež se užívají ve chvílích emocionálního vzruchu“ (Hruška 2010: 297).

Na první pohled se pohádky odlišují především podle hrdinů. Vystupují zde především mladí hrdinové na odchodu z rodného domu, hledající první zkušenosti ve světě, procházejí cestou poznání sebe sama.

V prvním souboru vystupují postavy vysoce urozené – královské, které však prožívají denní starosti jako běžní lidé. Tzv. černobilost pohádkových postav je značně oslabena, charaktery nejsou neměnné, ale většinou se vyvíjejí od negativního k pozitivnímu (Doležalová 2015: 13), např. v pohádce *O králi, který nikdy neplakal* může král svými prvními slzami v životě oživit zemřelou manželku, v pohádce *O králi Jasnozřivém a slepci převozníku* král uznává svou chybu, ve zlomovém okamžiku přijímá trest, a tím vrátí život chlapci, který se utopil namísto jeho vlastního syna. Závěr pohádky *Král Kamenné srdce*, kde je hlavním hrdinou sirotek z hájovny, který zachraňuje princeznu z lásky ke služebné Barborce, přináší kladnou změnu v králově chování:

„Jsou země hojnosti – a země prázdných mís. A jsou i králové se srdcem na dlani – a jsou i králové se srdcem jako kámen.

Někdy to upřímné po čase zkamení.

Někdy to kamenné po čase zhedvábní.

Záleží na lidech, co nablízku jim žijí.“ (Šiktanc 1994: 120)

V druhém souboru se jedná především o základních lidských vztazích: o lásce, sourozeneckých vztazích a přátelství mezi chudými lidmi i kouzelnými bytostmi (dešťová panenka, pasačka, kejklíř, tuláci, babice, vesnická dívka, dvojčata Dobrá moc a Zlá moc), k napravení charakteru záporné postavy dochází jen zřídka, trpkost a zatvrzelost zůstávají

(Doležalová 2015: 23). Protože hrdinové už necestují koňmo, ale po svých, je mnohem více prokreslena venkovská krajina protkaná strouhami a potoky, pěšinami a úvozy se šutry, křovinami, houštím a mlázím. P. Hruška podotýká, že se zde objevuje lidový obraz malých českých vsí, jehož hodnoty mnohokrát autor docenil ve své poezii. Bývá proto spolu s Janem Skácelem nazýván básníkem českého venkova (Hruška 2010: 282). Názvy pohádek často přímo i nepřímo evokují barevné vidění světa (pohádky *Stříbrný a Ryšavec*, *Nejčernější les*, *Duhová hora*, *Svatební šaty*, *Svatojánský oheň*), což je jedním z rysů Šiktancových básní 60. a 70. let.

Ve třetím souboru je popisován vřelý lidský vztah (milostný či přátelský) prostého člověka k osobám šlechtického původu (hraběcí dcera a pastucha, voják a mladý hrabě, komteska a kovář, sívá princezna a chasník).

Poslední soubor se vrací především k prostým lidem, ale nechybějí ani urozené osoby (mládenec a dívka očarovaná macechou, kočí a hrabinka, chasník a ptáčkova vnučka, služka a statkářčin syn, hodinář, který zachraňuje hraběcího syna i svou dceru). Důraz je kladen na lidovou moudrost a zručnost, mnohé postavy vynikají v několika řemeslech. Jsou charakterizovány především svým jadrným jazykem (citoslovce *herdek*, *jéminku*, *safraportu*, *prokrindáčka*, *můjtysvětěkudrnatej*, *láryfáry*, *kozelkrálem*, *vcukuletu*, *morsec*, *tobyvtombylčert*), za kterým se kryje hluboká lidová moudrost a přirozené filozofování nad ušlechtilými lidskými vlastnostmi, ale i nad přírodními jevy.

Negativní vlastnosti jsou většinou spojeny s postavami urozenými, které ve své nevědomosti brání vysvobození zakleté bytosti, nebo ji samy způsobily. Zaslepuje je pýcha, nadržují špatným osobám, a i když prohlédnou, často ničemy nepotrestají. Prolomit kletbu a odčinit prohřešky za ně musí zástupná osoba, často neurozená, např. chudý člověk náhodou přicházející na hrad, nebo úmyslně vzdorující osudu, který přináší motiv vzpoury jako například i v poezii v básni *Michelangelo* (Šiktanc 1970: 78).

Z přírody autor čerpal inspiraci pro nadpřirozené postavy, často jsou zobrazeny jako temné nebo tajemné síly mezi nebem a zemí (např. třikrát poražená smrt přesto zvítězí, vezme člověku milovanou osobu). Z počátku vypadají jako lhostejné, kruté, ale nakonec z příběhu vyplývá, že se staraly o zachování odvěkého řádu (trest za zastřelení psa darovaného z vděku kouzelnou bytostí, Vládce hor a lesů pomáhá trojímu osvobození dobrých i zdánlivě zlých bytostí). Hrdina s nimi může promlouvat, ale jejich vzhled mu často zůstává utajen (Doležalová 2015: 24), např. tajemný hlas vládce Dešťové tvrže. Někdy se přeměňují v kouzelné babičky, tetky Pletky či dědečky, kteří hrdinovi pomáhají přímo, nebo v náznacích.

V uvozovkách by se pohádky mohly vnímat jako básně v próze díky bohatému jazyku, stylu a lexiku. Pohádky obsahují velké množství jazykových hříček (většinou citoslovcí a příslovcí v podobě kompozit i celých vět): *vemjed'as [...] tahaj kočku za vocas, abytokatspral*, veršovaných popěveků, vojenských, pracovních, milostných písní: *Svěceněj kuň trefi za noci i za dne. Kam otočí hlavu – tam hvězdička padne...*, rozpočítadel: *...čím ji mastí, kolomastí*, říkadel: *Čáry, máry – kosti, kůže...* *Královnou všech květů růže!*, hádanek: *ostríce, bojínek, trstí, schovala jsem modré oči do jediné hrsti*, kleteb, zaříkání, imitace modliteb: *pánbíčku v nebíčku, můjtyrozmilej jéžíšku na křížku* i popletené básně očarované královny-převoznice.

Šiktanc usiluje o zachování pohádkového tradicionalismu (užívá např. číslo sedm: sedm let ve světě, za sedmero horami a řekami), ale na druhé straně projevuje výrazné tendence aktualizací. Ve druhém souboru dochází nejen k lyrizaci textu, ale také ke specifické práci s grafickým členěním textu – přestává se krýt hranice mezi odstavci s hranicí mezi větami, jsou zachyceny myšlenkové pochody hrdinů (vnitřní monolog, váhání, nejistota, údiv, radost, štěstí). Především zdůrazňují nápodobu živého dialogu. L. Nováková na tuto skutečnost poukazuje také to, že autor rezignoval na tematickou a syžetovou originalitu, využívá principu opakování. Jedná se o variace stejného příběhu, opakují se i jména hrdinů. Nepřímo se tím odsouvá příběh do pozadí a upozorňuje se na jiné kvality (Nováková 2009a: 122 – 123).

Originální formální stránka pohádek tří posledních souborů si pohrává s běžnými motivy: motiv cesty (putování za smyslem života), motiv vertikálního putování: (kopec, hory, věž), motiv plnění tří úkolů, získání lásky, nalezení ztracené/začarované osoby, motiv nezištné pomoci. Autor zařazuje posuny v motivech: motiv nezaviněného zakletí, odvolání kletby, motiv přátelství a pomoci mezi mladým mužem a starcem, mezi mladou dívkou a stařenou.

Krajina nebo počasí jsou vykresleny na podobných principech, jako by byly součástí lyrické básně, např. úvod pohádky *Stříbrný a Ryšavec*:

„JSOU MÍSTA NA SVĚTĚ, kde jak by den co den byla jen neděle...
kde všecko v krajině čistotně prostřeno a v tiché rovnováze nebíčko i
zem...

kde šeptem chodí voda

a šeptem ptačí křik...

takže kdo o nich, o těch místech, ví, jako by našel poklad: má kam se
utéci, když chce být chvíli sám – ať s radostí či žalem.

A nemyslete:

místa jsou to obyčejná. Pražádný přepych. Ani div...

třeba jen dlouhatánská louka – od kraje do kraje huňatý trávniček – a za ní modrý les, vzpřímený v pozoru, jak bys ho vystříhal z bledého obzoru...

ještě v poli stoh...

a ještě uprostřed v té husté zeleni tři statné javory, košaté, vysoké, skoro až do nebe, v nichž vrže povětrí a starodávné dřevo.“ (Šiktanc 2000: 33)

Ústředním prostorem pohádky se stává právě toto obyčejné, ale zároveň kouzelné místo se třemi javory. Dochází až k mytizaci oblíbeného místa. V jednom z javorů je ukryta duše matky hlavní hrdinky, která se na její radu vydává hledat pomoc pro zajatého otce. Zároveň je to pohádka o nesmyslném válečném řádění, které zanechává nejvíce mrtvých a zraněných mezi chudými lidmi.

L. Doležalová podotýká, že v duchu „poetiky všedního dne“ spojené s časopisem *Květen* autor nahlíží na svět zdola, skrze drobnosti a detaily oslavuje všední, každodenní život (Doležalová 2015: 20 – 21): např. přirovnání slunce k běžnému kuchyňskému nádobí: „v nebi slunce na věšáčku jak umytý talíř“, nebo popis vesnice jako posypané cukřenkou pro radost i pro smutek (Šiktanc 2009). V poezii dochází k podobným přirovnáním, i když v surovější podobě: „Slunce jak prázdný sud viselo u nebe“ (báseň *Michelangelo*, Šiktanc 1970: 77).

P. Hruška si všímá, že nejen v Šiktancových básních, ale i v pohádkách je zachycen čas přírodní, historický i mýtický: „[...] i v pohádkách se objevují náznaky modlitby, zvolání k Bohu, tradice a řád tradiční vesnice, křesťanské i předkřesťanské archetypy“ (Návratová 2006: 46), např. číslu 13 je přisuzována negativní energie (prokletí – 13 černých pírek na hrdličce), ale i pozitivní (hrdlička proměněná v dívku čeká na milého v třináctém pokoji) v pohádce *Černé peří* (Šiktanc 2016).

L. Nováková i R. Ličková si všímají využití barev a zvuků jako prostředků dotváření lyrického rozměru Šiktancových textů, ve kterých se často pracuje s barvami, barevným tónováním a s navozením barevného či sluchového vjemu (např. dojem tekutosti, plynulosti). Výrazná barevná prokomponovanost se objevuje především v poezii, práce s barvami se v jednotlivých pohádkových souborech liší. V *Královských pohádkách* barvy zdůrazňují určitý detail, nebo je pomocí určitých přídavných jmen pocit barvy navozen, i když není přímo zmíněna, např. závěr pohádky *O králi, který nikdy neplakal*: „Jen v okně dokořán letělo nad královstvím holubičí pápěří, třpytné a čistotné jak kradmá lidská slza“ (Šiktanc 1994: 25). V knize *O dobré a o zlé moci* nesou barvy mnohem důležitější úlohu, stávají se jedním z konstitutivních prvků (Nováková 2009a: 123 – 124).

Šiktanc pracuje s vizuálními a sluchovými vjemy jako prostředkem dotvoření lyrického rázu: slouží k navození určitých pocitů (např. bílá – mír, harmonie, krása; naopak ryšavá – vzdor). Bílé, bledé a pastelové pozadí využívá k vyniknutí určitého jevu (rudé zapadající slunce, trojice javorů). Na šedém, barevně nevýrazném a neutrálním pozadí je zachycen nejčastěji bílý kuň, holubička nebo postava zářivé, bělostné ženy. Prokresluje noční scény podobně jako malíř nemající daleko k baroknímu šerosvitu (Nováková 2009a: 124), protože pracuje metodou kontrastů, přechodů a prolínání (např. kontrastní spojení havraní stříbro).

Srovnejme několik řádků ze sbírky *Mariášky*, kde typické jambické enumerace zesilují úsečnost výrazu s *Královskými pohádkami*:

„A přestal jsem tedy lézt přímo. A šplhal jsem napříč.

Od břehu k břehu.

A rval jsem rukama trsy a hlínu a prach.

A mazal jsem si kalhoty.

A kabát.

A obličej.

A cpal jsem si hlínu do úst.

A do očí.“ (Šiktanc 1970: 25)

Ve sbírce *Královské pohádky* dochází k podobnému, i když kratšímu výčtu:

„Už už se křížoval. Už už se loučil s otcem. A s Terezkou. A s koněm Běláskem. A s koněm Stříbrňákem.“ (Šiktanc 1994: 173) P. Hruška k tomu poznamenává, že v těchto výčtech, jde „o vršení skutečnosti, o jakousi radost z mnohosti a z vyjmenovávání světa“ (Hruška 2010: 300).

L. Nováková polemizuje se Zdeňkem Karlem Slabým o tom, že tyto pohádky tvoří slepé rameno hlavního proudu české pohádkové tvorby, na které nelze navázat a které jsou ojedinělé v české tvorbě. L. Nováková se zamýšlí nad literárněhistorickým začleněním Šiktancových pohádek do vývojového kontextu českého pohádkářství a shledává, že se v nich projevuje nejen Hrubínův přístup s básnickým přesahem a romantizujícím náhledem na milostný motiv, spojnice s tvorbou Jana Drdy ve sféře ideové, ale také návaznost na autory 30. a 40. let, kteří volně adaptovali lidové pohádky. Jejich adaptace byly již natolik samostatné, že mířily k textům ohlasovým nebo plně autorským (Nováková 2009a: 118 – 119, Nováková 2009b, 45 – 53).

L. Nováková popisuje trojí přístup k lidové tradici ve 40. letech, který přinášejí díla Josefa Štefana Kubína (1864 – 1965), jenž využíval svérázné autorské stylizace do role lidového vypravěče, který promlouval ke zdatnému posluchači či čtenáři tak, jak je tomu i u Šiktancových pohádek.

Dále by sem patřilo dílo *Boží země. Pohádky lašského lidu* (1941) předčasně zemřelého Karla Dvořáčka (1911 – 1945). V osmnácti pohádkách (či pohádkových povídkách) mistrně propojil lidový materiál (především místní nářečí) se zdánlivě prostým stylem. Využíval velké množství dialogů dynamizujících text s náběhy k poetickému vyjádření.

Třetí autor Vojtěch Martínek (1887 – 1960) ve svém souboru deseti pohádek *U jasného plamene* (1946) využil především motivů a syžetů jihoslovanských, zbavil je cizokrajného zabarvení, zcela je počestil. Jeho autorské pohádky mají charakter pohádkových ohlasů (Nováková 2009b, 45 – 53), které K. Šiktanc využil ve svých scénářích.

Šiktancovy pohádky nesou jistý přesah, který pochopí vyspělejší čtenář, nebo již dospělý. Obsahují mystifikace, nedořečení, výpustky, vrstvení náznaků, užití mnohovýznamových sdělení, neznámých výrazů. Důležitým motivem se stává vyřknutí jména, znovu pojmenování skutečnosti, což je typické i pro Šiktancovu poezii – poezie jako jmenování světa (Hruška 2010: 92). Zachycují tak jednu z tendencí autorské pohádky – tendenci ke stírání hranic mezi literaturou pro děti a mládež, což je dnes ovšem nejvíce vidět u žánru fantasy, kdy lze některé „dětské“ texty číst ve zcela odlišném světle, např. jako podobenství.

Důležitá je i doba sepsání pohádek. Přestože vyšly nedávno, jejich základy vznikaly od 60. let a některé by byly i vydány, kdyby nebyly zakázány cenzurou. Přírozený vývoj tohoto typu autorské pohádky (lyrizující tendence na jedné straně a na druhé čerpání z lidové tradice a náběh k fantaskní povídce) byl tak podvkrát násilně přetržen (v letech 1948 a 1968), proto se mohly jevit Z. K. Slabému jako ojedinělý jev v české literatuře. Pohádky balancují na hranici mezi poezií a prózou podobně jako mnohé Šiktancovy básnické sbírky, např. *Artézská studna* (1964), *Mariášky* (1970), *Srdce svého nejez* (1988). Pohádky jsou spjaty i se sbírkou *Český orloj*, která je koncipována jako rozhovory otce se synem Petrem. V pohádce *Černé peří* se vyskytuje také dvojice otce a syna, kteří nemohou najít společnou řeč a neustále se dohadují. Zaznívají zde i stejná jména vesnic jako v *Českém orloji*, např. píseň dvou rybářů:

„Pluju si k Hostouni,
pluju si k Hostouni,
kde zlatí okouni...“

a hou a hou a hou...“ (Šiktanc 2016: 7–33)

V *Českém orloji* (báseň *Červenec*) je píseň protikladem k pláči:

„Pojď!“

skoro pláčeš.

A já zpívám si:

„Šel vojáček k Hostouni,
měl na břicho kvěr a houni – –“ (Šiktanc 1970: 68)

K silné lyrizaci dochází i při popisu postav, u kterých jsou vykresleny především jejich obavy, smutky, stíny na duši, marná touha, propukající zášť a bezdůvodný hněv. Dalo by se říci, že pohádky posledních tří souborů mají strukturu příběhu přerývaného drobnými lyrickými miniaturami.

LITERATURA

- Červenka 1996:** Červenka, M. *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996.
- Doležalová 2015:** Doležalová, L. *Sondy do českých imaginativních pohádek 90. let 20. století*. Brno: 2015. (Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.)
- Hruška 2010:** Hruška, P. *Někde tady. Český básník Karel Šiktanc*. Brno: Host, 2010.
- Ličková 2004:** Ličková, R. Vypravěčská strategie v Královských pohádkách. // *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století. Reflexe české tvorby a recepce*. Praha: Votobia, 2004, 99 – 111.
- Návratová 2006:** Návratová, E. *Sondy do pohádek Karla Šiktance. Dílčí analýza*. Brno, 2006. (Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.)
- Nováková 2009a:** Nováková, L. Básnické pohádky Karla Šiktance. Dvojitý zastavení. // *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí: Kontexty, problémy, trendy*. Praha: Obec spisovatelů, 2009, 118 – 126.
- Nováková 2009b:** Nováková, L. *Proměny české pohádky. K historii žánru ve čtyřicátých letech dvacátého století*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.
- Mokrá 2016:** Mokrá, M. *Šiktanc, Karel. Hora Zlodějka*. <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/36835/siktanc-karel-hora-zlodejka>>. (2016-07-14).
- Šiktanc 2016:** Šiktanc, K. *Hora Zlodějka*. Praha: Karolinum, 2016.
- Šiktanc 1995:** Šiktanc, K. *Hrad Kost*. Praha: Mladá fronta, 1995.
- Šiktanc 2009:** Šiktanc, K. *Hrad Svícen*. Praha: Karolinum, 2009.
- Šiktanc 1994:** Šiktanc, K. *Královské pohádky*. Praha: Albatros, 1994.
- Šiktanc 1970:** Šiktanc, K. *Maryášky*. Praha: Mladá fronta, 1970.
- Šiktanc 2000:** Šiktanc, K. *O dobré a o zlé moci*. Praha: Albatros, 2000.

**WILLIAM OLIVER GANT AND EUGENE GANT: THE ABSURD
HEROES IN THOSMAS WOLFE’S
*LOOK HOMEWARD, ANGEL***

Daniel Kamenov
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Look Homeward, Angel is Thomas Wolfe’s first novel, it is about the Gant family, and it specifically deals with the growing up of a lonely and ambitious young man in a Southern town. It is autobiographical, basically tracing Wolfe’s own childhood and youth. This allows us to take a closer look into his own life, through the character of Eugene Gant and examine the existentialist theme of absurdity as defined by French philosopher and novelist Albert Camus. Camus states that the myth of Sisyphus is the ultimate allegory for human existence and the following study takes a closer look at that theory using Eugene Gant and his father, W. O. Gant, as examples.

Key words: Albert Camus, absurd, existentialism, Thomas Wolfe, Sisyphus

The term ‘absurd’ is defined by *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* as something that applies to “the modern sense of human purposelessness in a universe without meaning or value” (Baldick 2001: 1). According to this definition, when we talk about the absurd, we are concerned with Albert Camus’s line of philosophical thinking concerning “the dialectic between the being of man and the objective world around him” (Killinger 1961: 309), rather than Jean-Paul Sartre’s, whose definition of the term is much more concerned with freedom, authentic living, and the vocabulary definition of the word rather than the philosophical term that Camus insists upon. In other words, the absurd character we are concerned with in this study would mean a character in a state of constant wandering toward nothing in particular. Here we will apply the theory of the absurd as viewed in Camus’s essay *The Myth of Sisyphus* to Thomas Wolfe’s autobiographical novel *Look Homeward, Angel*, and more specifically to a couple of his characters – those of Wolfe’s alter ego and protagonist of the novel, Eugene Gant, and Eugene’s father, William Oliver Gant (henceforth referred to as W. O. Gant). By

applying the absurd to the novel, I hope to achieve a new approach to the book, a new point of view into Wolfe's writings.

Camus presents his version of the absurd in his essay *The Myth of Sisyphus*, where he argues that "the absurd is born of this confrontation between the human need [for happiness and for reason] and the unreasonable silence of the world" (Camus 1979: 31-2). That is a conclusion born of previous arguments that the absurd is: "the revolt of the flesh" (Camus 1979: 20), "that denseness and that strangeness of the world" (Camus 1979: 20), and "the confrontation of the irrational and the wild longing for clarity whose call echoes in the human heart" (Camus 1979: 26). At length, we can cite M. M. Madison who tells us that

Camus argues that human life can have value and purpose, though the chaotic universe stands in powerful refutation. In reality, then, man and the universe are antithetically related giving the age-worn struggle between good and evil the form of rational man versus irrational nature; and the good life must be lived not in harmony but in defiance of the natural order of things.

(Madison 1964: 223)

Simply put, the absurd – Camus's absurd – is the contradiction of, or clash between the conscious man and the meaningless (or Godless) world. Camus tells us that we live in a world where we are left alone to choose our own destiny and even choose whether we should choose to do anything at all, bringing up the problem of suicide. The whole essay is a contemplation about suicide, about whether we should live life at all. According to Camus, the myth of Sisyphus is the perfect metaphor for life: everybody gets up in the morning to toil in the work hours and goes back home to rest up before getting up the next day, and repeats the whole process – over and over, until the end. Camus asks us, why should we bother with it at all? Why not put an end to hope and expectation if none of our efforts matter? Camus asks, "Does the Absurd dictate death?" (Camus 1979: 16) and tells us about the supposedly existential philosophies which "all of them without exception suggest escape" (Camus 1979: 35). Sartre's absurd, for example, is avoided by practicing one's freedom in order to live an authentic life. But Camus calls that "philosophical suicide" (Camus 1979: 43) because other existentialists merely ignore the absurdity of life rather than live it (Camus 1979: 43). The point he is trying to make is that one should not seek escape, but rather face the universe head on, acknowledge and face the absurdity because "that revolt gives life its value" (Camus 1979: 54).

Here is where we must separate three types of person: the unconscious character, the conscious, or absurd, character, and the absurd hero. The first one is the person who goes through the motions of life unconcerned with the question of being, life, death, and so on – in other words, the everyday person. The second one is the conscious man, the one who knows there is an end and that nothing he does will change that. And the third is the person who knows all about this end and the meaninglessness that surrounds him, and revolts against it by seeking happiness. All of these are found in the writings of Thomas Wolfe. In Camus's work there is a clear separation between the chaotic world and the individual seeking order. Richard S. Kennedy, Wolfe's first and most influential scholar, confirms that one of Wolfe's ideas was "to consider man's place in this dual universe" (Kennedy 1962: 101). We can safely assume that for Kennedy and for Wolfe "the real world of order and necessity, which can be perceived by thought, lies behind the chaos" (Kennedy 1962: 101), and the absurd hero in Wolfe's writings is the one seeking that real world and its possibilities. Wolfe's more important characters do not look away from the truth and face it in their own way. In this study we shall examine three of those characters, all of them defined by the absurd in one way or another.

We can approach Wolfe from an existential viewpoint due to one of the themes of all his writings: loneliness. It overlaps with the existential theme of alienation and it "recurs again and again in the mass of opinions and feelings expressed" (Kennedy 1962: 61). He himself defines the loneliness as "the homelessness and houselessness of modern life" (Kennedy 1962: 61). And according to David Galloway, the author of *The Absurd Hero in American Fiction*,

[...] when faced with the loneliness and lack of values of the modern world, man can do one of three things. He can seek an escape through sensualism; he can find ... some form of humanism; or he can break from all conventional ethics and systems and actively pursue new ones.

(Galloway 1981: 29)

All three of the described answers to the absurd are present in Wolfe's novel *Look Homeward, Angel*. All three are a result of the "spiritual drowsiness and emotional lethargy" (Galloway 1981: 131) that assail the modern man; all three are a method of kick-starting man back to life.

However, not all three responses are fully represented in the novel. We can easily recognize William Oliver Gant as the "sensualist" and

Eugene Gant as the absurd hero, but who, then, is the humanist? That role might have gone to Ben, Eugene's (and, by extension, Thomas Wolfe's) older brother, who is indeed a conscious character. Ben is the outsider in the family, who feels dejected with the world and questions meaning constantly. He finds no place for himself, even going as far as attempting to join the Canadian army just to feel useful. Alas, he is too weak and shows early symptoms of the tuberculosis that plagues the country at that period, ultimately falling victim to the disease. His brush with absurdity is identified early in the novel when Wolfe calls him "a stranger" (Wolfe 2016: 80) and his humanistic nature is expressed only through the protection and advice he gives solely to Eugene. There is an absurd hero spark within him that is presented with his constant questioning the meaninglessness of life, constant seeking of an ultimate answer, whether at home, by joining the army, or wandering the streets. Wolfe calls him someone "left floating in limbo" (Wolfe 2016: 126) as he "moved quietly, but not stealthily, about, confessing and denying nothing" (Wolfe 2016: 284). The best response to his search is provided by Dr. Coker, who tells him

A man must live, doesn't he? ... in order to work nine hours a day in a newspaper office, sleep nine hours, and enjoy the other six in washing, shaving, dressing, eating at the Greasy Spoon, loafing in front of Wood's, and occasionally taking the Merry Widow to see Francis X. Bushman.
(Wolfe 2016: 319)

This typically absurd answer about the state of life that surrounds him, along with the realization that he is unfit for military duty, which he saw as one option for escape, tips Ben over to the side of the Nietzschean nihilism, a state he inhabits until his premature death at the end of the novel, which is why we cannot call Ben a humanist absurd character despite his questioning qualities and his relationship with Eugene.

On the other hand, we can positively identify W. O. Gant as a true sensualist absurd character. Here I must specify that he is a sensualist character in the sense that he uses alcohol addiction to satisfy his appetites and numb his thoughts and senses rather than using carnal pleasures to avoid the same – a sort of subversion to the sensual escape that Galloway speaks of. Gant is a man who considers himself an artist, a stonemason whose work lives on, as opposed to the salesmen and workers in Altamont whom he views with pity because of their fleeting nature (Wolfe 2016: 98). He is an absurd character because he understands how life works, he fears mortality as "the high horror of death and oblivion, the decomposition of

life, memory, desire, in the huge burial-ground of the earth stormed through his heart” (Wolfe 2016: 99). Alas, Gant is no absurd hero. His response to this knowledge of the absurd is to reiterate Sisyphus’s labor in his own way: working and drinking rather than going up and down a mountain. Kennedy confirms the routineness of his life by citing Wolfe’s own autobiographical outline that would become *Look Homeward, Angel*: “My Father... had the instincts for ritual, the order of rising, washing, fire-making, etc.—his comings and goings” (Kennedy 1962: 28). Wolfe then pens it down for the reader in the novel, calling W. O. Gant a man who “had the passion of the true wanderer, of him who wanders to a fixed point” (Wolfe 2016: 47), implying that there is always a limit to Gant’s “revolt” and then the cycle is merely repeated. His reaction to the absurd is alcoholism. All his routines loop back to his addiction. And it is a closed loop as Gant’s own thoughts go back to “his vanished youth, his diminishing strength... and he had the very quiet despair of a man who knows the forged chain may not be unlinked, the threaded design unwound, the done undone” (Wolfe 2016: 56), then sending him through yet another “spree drinking” period (Kennedy 1962: 23). Once Gant becomes sick of prostate cancer, it is only drinking that holds him up as he can no longer practice his craft. Gant fights the everyday person with rhetoric of grandeur, blaming them for being nonsensical, but when it comes to his own life, he offers no solution to his condition, nor does he seek any. His fate is self-inflicted and the obvious question here is “What could he have done?” but that hardly matters as a much more important question is rather “Did he attempt anything at all?” This is the question that separates the absurd hero from the conscious character. The ultimate rule of the absurd hero, as defined by David Galloway, is: “Live the conflict for only the conflict can make you free” (Galloway 1981: 12), and the only conflict Gant has is a social one rather than an existential one.

Galloway also argues that “when man is victimized by life itself... it remains for him to seek salvation alone” (Galloway 1981: 28). That is exactly what Eugene Gant does throughout his life. We are reminded of his lonely search for salvation in almost every chapter of *Look Homeward, Angel*. His struggle with life makes him the perfect fit for an absurd hero, the one who breaks from convention, the one who is acknowledged for his “struggle with the environment, refusal to surrender personal ethics to environmental pressures” (Galloway 1981: 98). Eugene identifies himself as an “inarticulate stranger” (Wolfe 2016: 37) as early as infancy, setting up a role he would live throughout his life. Eugene is always on the verge of falling into the trap of repetition, whether by helping his mother in the

Dixieland home, working as a paper boy, university studies, or working at the dock in his escape period, but he never remains static and always breaks from the routine he sets himself in. And it is a conscious break which further allows us to call him an absurd hero. As he puts it himself, “We are passing away in smoke and there is nothing today but weariness to pay for yesterday's toil. How may we save ourselves?” (Wolfe 2016: 292). He acknowledges the Sisyphean loop and seeks salvation by finding new roads to travel. He is in a constant conflict: with himself, with his family, with society, and with life. He even brushes on the escape of sensualism that his father chooses when he first tastes alcohol:

[...] he knew how completely he was his father's son—how completely, and with what added power and exquisite refinement of sensation, was he Gantian. He exulted in the great length of his limbs and his body, through which the mighty liquor could better work its wizardry.

(Wolfe 442)

Rather than embrace this escape, he moves on to other things, other conflicts and never stands still, never caught in a cycle of repetition. He works in Dixieland, but seeks escape; he works as a paper boy, but leaves at first opportunity; his family want him to stay with them and repeat the cycles and help, but he goes off to university, being the only one in the family to do so – and the rebellion goes on and on. One may not call Ben happy, nor can we call W. O. Gant happy, but we can apply this adjective to Eugene for “happiness and the absurd ... are inseparable. ... It teaches that all is not, has not been, exhausted” (Camus 1979: 110). His constant struggle with life is his own salvation, his own way out of limbo. His unceasing appetite for life keeps him going in this battle with, paradoxically, life – that makes his existence absurd and him the true hero, the way Camus imagines him. Wolfe confirms this by telling the reader that “it was not [Eugene's] quality as a romantic to escape out of life, but into it” (Wolfe 2016: 528). It is a conscious struggle he chooses and welcomes and goes hand in hand with Camus's hope that “one must imagine Sisyphus happy” (Camus 1979: 111). Even at the very end of the novel, Wolfe closes the final scene by turning Eugene to face “the distant soaring ranges” (Wolfe 2016: 561), announcing his appetite for more.

Look Homeward, *Angel* is a novel, an autobiographical bildungsroman about a boy who struggles with life in his attempts to become a man and find his place in the universe. We can easily apply Camus's line of philosophy about the absurd to this novel mostly thanks to

its protagonist, Eugene Gant. He covers the entire basis set for an absurd hero and ventures forth without any illusion to bind him. Eugene is the type of character who struggles with the challenges he sets himself up with, creating meaning for himself rather than waiting for answers or expecting the universe to voice. His defining as an absurd hero opens up the possibility to view him, and other characters in Thomas Wolfe's writings, through the prism of the existential line of philosophy.

REFERENCES

- Baldick 2001:** Baldick, Ch. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Camus 1979:** Camus, A. *The Myth of Sisyphus*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- Galloway 1981:** Galloway, D. *The Absurd Hero in American Fiction*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Kennedy 1962:** Kennedy, R. S. *The Window of Memory: The Literary Career of Thomas Wolfe*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1962.
- Killinger 1961:** Killinger, J. Existentialism and Human Freedom. // *The English Journal*. 1961, № 5, 303 – 313.
- Maddison 1964:** Madison, M. M. Albert Camus: Philosopher of Limits. // *Modern Fiction Studies*. 1964, № 3, 223 – 231.
- Wolfe 2016:** Wolfe, T. *Look Homeward, Angel: The Story of the Buried Life*. London: Penguin Modern Classics, 2016.

SLAVE MENTALITY AND MOTHERHOOD IN TONI MORRISON'S *BELOVED*

Bozhidara Boneva-Kamenova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

In her Pulitzer-Prize winning novel Toni Morrison reflects on the slave past and its effect on future generations, in the process she raises questions concerning female identity, mentality, motherhood, memory, and trauma among others. The experience of the world slave women had cannot be compared to the one of their white counterparts and men as a whole. Due to this fact since the publication of the novel this silent perspective has remained an interesting topic of discussion. We shall continue this discussion by tracing the effects of slavery on the human psyche and by examining motherhood in connection to the loss of self and to the female body. The relevance of the themes of the work continues to resonate with 21st – century society and offer new possibilities for understanding the world.

Key words: slavery, Toni Morrison, motherhood, (re)memory, female body, neo-slave narratives, maternal subjectivity

Toni Morrison's novel *Beloved* is said to have completely changed the literary scene in the United States as it opened the door for a whole generation of ambitious African-American writers. The author had achieved critical attention in the 1970s and early 1980s but not on such a scope as she would reach with the publication of her seminal work *Beloved* in 1987. The novel, which relates the story of a runaway slave in the aftermath of the Civil War through the use of flashbacks, became an instant success in literary and popular circles, and was awarded the prestigious Pulitzer Prize. Written in the style of magical realism, the work explores themes of loss, violence, choice, memory, gender, race, and time among others at the peak of the 19th century. One African-American mother tries to survive, save her children, and rediscover her identity at a time when the slave woman/mother was seen as a non-human. The purpose of this article is to analyze the life and stories of women during slavery, how their way of thought and actions were presupposed by the period, as well as to add one more layer through the examination of motherhood and

the hard choices mothers are required to make. Further exploration of the functions and utilization of the female body in the narrative structure shall uncover areas of female existence and sexuality. Finally, the fact that the work mirrors and reimagines the slave narrative genre for a new age and from a new perspective also proves interesting from a critical point of view.

In the early 70s, Toni Morrison helps in compiling and editing a collection of pictures, newspaper clippings, and stories about the life of African-Americans in the US, called *The Black Book*. Although she is not explicitly stated as an editor, her contribution is immense, going as far as being called an originator. The stories of common African-Americans struggling to survive and find a concrete place on the American soil appear in the book. One of those stories tells us about the tragic occurrences in Margaret Garner's life, a slave who killed her child rather than letting it be taken back into slavery. Ten years later, this unspeakable act would become the basis for Morrison's career-defining novel, *Beloved*. Notwithstanding the novel's inspiration from real history, the author didn't fully implement the story as it happened but breathed new life into an old event from a postmodern stand. In an interview with Marsha Darling from 1988 she says: "I did not do much research on Margaret Garner other than the obvious stuff, because I wanted to invent her life... recording her life as lived would not interest me" (Darling 1994: 248). The author did not see herself as a historian but as a writer in need of creative space where she could imagine a new historiography. Even though she reimagined a real, cruel story, at the end of the novel she offered her main heroine, Sethe, a second chance and a future. Margaret Garner did not have the same luck because after killing her child, although she was never tried for it, she was imprisoned for running away, and later "again engulfed [sic] in the abyss of slavery" (May 1999: 34). It must also be mentioned that she never regretted her actions. Mrs. Garner, when asked about it, firmly stated that the child was hers and it was the right thing to do (May 1999: 35). Sethe differs from her in many ways and the disparity stems from the possibility of healing through (re)memory, and love offered in the novel. History cannot be changed, but it can be remembered, re-experienced, and accepted. Toni Morrison believes in the power of history and its ability to further life and strengthen the connection to one's community.

Beloved is written in the style of the slave narratives from the 19th century which were finding new audiences and rising in popularity in the 60s and 70s. Harriet Jacobs's *Incidents in the Life of a Slave Girl* had been recently rediscovered due to the efforts of Third Wave feminism.

Therefore, the genre was a talking point in the African-American community. The accounts given in slave narratives reveal the harsh conditions under which slaves lived as well as their attempts to escape and find freedom in a world that can only offer them cruelty. The last decades of the 20th century saw an emergence of a new literary genre that can be viewed as a new interpretation of the slave narrative, the neo-slave narrative. According to Valerie Smith, the neo-slave narrative is a modern story about the escape from bondage that incorporates elements from the oral tradition and it can be set during slavery or it may cover the period after it, evaluating its consequences and effect (Smith 2007: 189). It has become a very popular medium for African-American writers because they attempt to use it as a way to reconsider issues connected to the core of identity building for the African-American people. Those issues include the repercussions of slavery on future generations, memory, gender, the body, the power of orality, morality, freedom, mentality, etc. Toni Morrison had the opportunity to discuss all of these topics in her novel *Beloved*, one of the prime examples of a neo-slave narrative. She had the education, imagination, and the help of new developments in psychoanalysis and other theoretical works in the *post-* era to reassess the slave past for future generations. She dedicated the novel to “sixty million and more” (Morrison 2007: v) who lost their lives during the prolonged centuries of misfortune. And as Ashraf Rushdy claims, the neo-slave narratives are able to reevaluate the tradition that romanticizes slavery by excluding the first-hand accounts as not academic (Rushdy 1999: 6). Authors want to reassert the pertinence of the first-hand experience and to find the traces that still haunt current generations. Toni Morrison strives to represent a picture of the plight and hardship of a whole community through the scars on Sethe’s body, the immobility of Baby Suggs, the painful memories in Paul D’s psyche, as well as through *unspeakable* acts and the return of the ghost.

The discussion of neo-slave narratives directs us towards the question of gender since Toni Morrison’s focal character is female and the plot of the novel depends on the experiences of this heroine. African-American women during slavery were affected by the world around them differently than men and their white counterparts. Therefore, their mentality would differ and would be dependent on their surroundings and the roles they were required to take. In her influential essay “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book”, Hortense Spillers discusses the state of female slaves and their maternity as she attempts to show that their right to motherhood and femininity was non-existent and,

because of that, gender either had a different significance, or lack of one. She says that “the quintessential slave is not a male, but a female” (Spillers 1997: 394) because the slave woman performed hard physical labor, as well as domestic tasks and the part of being a breeder of new workers. Female slaves almost certainly did not receive preferential treatment because of their sex and their breeding capabilities. They were treated regardless of gender. In the novel, Sethe recalls her time in captivity as “after they handled me like I was the cow, no, the goat, back behind the stable because it was too nasty to stay in with the horses. But I wasn’t too nasty to cook their food or take care of Mrs. Garner” (Morrison 2007: 236-7). Sethe is equated with an animal but even on that scale she holds a certain position in the hierarchy which puts her below horses. The double standard becomes evident quickly from the given excerpt, Sethe is dirty and non-human according to the white society, but apparently she is clean enough to do the servants’ work. This kind of treatment was usual for women during slavery and the main heroine is not the exception to the rule, she is one of many exploited at the hands of an unjust system. She is denied the traditional Western definition of gender because the system of slavery erased her domestic and public sphere, as well as her claim to her offspring. There is a number of critical works problematizing gender attribution when analyzing *Beloved* due to the fact that the novel accurately reflects *unspoken* historical truths. Venetria Patton suggests that the only thing that differentiated male from female slaves was the ability to give birth (Patton 2000: 8). Moreover, the female was denied her right/rite to motherhood which affects identity formation and leads us to the conclusion that women during slavery were not seen as either women or mothers: a statement reiterated in the works by Hortense Spillers, bell hooks, and Angela Davis¹ in a variety of forms. An exploration of the consequent mentality of denial and lack coupled with the forceful claim over motherhood would give way into the understanding of identity and the literary and cultural significance of *Beloved*.

Sethe’s slave mentality is best represented when it affects her as a mother and lover. Slave mentality is the effect of slavery on the human psyche, in most cases it leads to a deep-rooted devaluation of self. Sethe does not value herself because selfhood for her acquires a lesser position than motherhood. She is ready to sacrifice her identity for her children.

¹ Davis, Angela. “Reflections on the Black Woman’s Role in the Community of Slaves.” *The Black Scholar*, vol. 3, #4, 1971, pp. 2-15.

hooks, bell. *Ain’t I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.

Besides that, years of deprivation and racism have damaged her psyche and assuredness in her self-worth. The only way she can grow psychologically is through facing the past and attempting to heal through love, thus she would find a better future and ascension. We shall analyze the evolution of her mentality through the bodily representation of trauma and womanhood, her motherhood, and the power of healing. In 1976, Hélène Cixous's essay "The Laugh of the Medusa" appeared in English and provided new ideas of how to write as a woman. She claims in it that

women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes, they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve discourse... such is the strength of women that, sweeping away syntax... [they] will go right up to the impossible. (Cixous 1976: 886)

Toni Morrison has achieved both requisites that Cixous poses. She has managed to situate the female body as a carrier of life and death, and has constructed a narrative which mirrors the unspeakable nature of slavery, full of incoherence, ellipses, challenges aimed at temporality, and the division between past, present, and future. Talking about the body and its representation, we encounter it first when Sethe exchanges sex for an engraving on Beloved's headstone. "Those ten minutes she spent pressed up against dawn-colored stone studded with star chips, her knees wide open as the grave, were longer than life" (Morrison 2007: 7). Defiling Sethe's body is equal to the defiling of the whole community. The representation of the female flesh as a commodity or merchandise, how Sethe is willing to sell it for her daughter, and its metaphorical meaning reveals the way the author has managed to invent the new language Cixous is talking about. The author successfully documents the female experience through the bodily experience.

Furthermore, the author presents us with other events where the maternal body is self-defining for the main heroine. Sethe's back is maimed through beating and the scars have supposedly acquired the form of a tree. After Sethe has her daughter Denver, her breasts are full of milk and she says that "those boys came in there and took my milk" (Morrison 2007: 19), referring to her slave owners claiming and stealing her breast milk. She complained about it and would not let them, consequently they decided to beat her up and split the skin on her back, leaving the tangles of the branches of a tree. Her body is taken over by the slave holders and she has an obligation to herself to return it into her own control. She can achieve that through the power of her body to preserve and create life. On

the topic of Sethe's motherhood, Elizabeth Beaulieu stipulates that "at every turn we are reminded of Sethe's nurturing properties" (Beaulieu 1993: 9). We are made aware of them through the frequent attention aimed at Sethe's breasts, back, blood, milk, and other bodily fluids. They signify her incessant strive to feed and care for her children, as well as the torture she was subjected to in Sweet Home. Later in the novel, she claims that she made the "ink" (Morrison 2007: 320) which is reminiscent of the white ink Hélène Cixous writes about and symbolizes her inherent capacity for nurturance and love as well as creative freedom. When you are able to claim your body and kin, then you are free. Michele Mock suggests that Sethe passes knowledge onto Denver through nourishing her with blood and milk (Mock 1996: 123). Freedom for Sethe then would be the opportunity to achieve this caring and to be able to surrender one's body and being to one's children. This is due to the fact that the period of being away from slavery for Sethe is equated to a time of motherhood.

The most demanding test of her resilience and bodily strength happens during her journey to freedom when she gives birth in a boat in the wilderness. Denver is born due to her mother's unyielding determination to give life with the help of a white servant girl called Amy. The scene is presented explicitly in the novel. Images of blood and water pervade the narrative. "And the strong hands went to work a fourth time, none too soon, for river water, seeping through any hole it chose, was spreading over Sethe's hips" (Morrison 2007: 99). The water seems to help the process of birth and it signifies fluidity. It appears in the narrative in other places, too, and it certainly depicts another aspect of the body. Fluidity and liquid encompass the whole scene and affect the perception of the reader. Denver exists because of the fearlessness of two "lawless outlaws" (Morrison 2007: 100) who, faced with punishment and jail, perform a deed that positions life over the law. Carol Poston argues that childbirth is a rare topic in literary works and when it actually occurs one of the problems that arises is that it is recounted in a language that belongs to men. Due to this, a lot of women readers cannot relate with the characters and feel a distance between the real experience and the fictional one. According to her, the way childbirth has been represented has always been as not fully human (Poston 1978: 20). The scene we are presented with in *Beloved* leaves a lot to the imagination of the reader, so in a way it manages to subvert the existing discourse about childbirth. It is structured in such a way that the readers could fill in the text with their own ideas and through their own personal experience. The importance and centrality of this scene cannot be questioned and Linda Wagner-Martin goes as far as to

state that "Sethe's giving birth become[s] talismanic for this woman-centered narrative" (Wagner-Martin 2014: 70). Its pertinence lies in the manner in which it changes the expectations a reader has for a story as well as the perspective from which unspoken things were previously fleshed out. Positioning childbirth in the center of the novel allows the author to break with pre-existing taboos and euphemisms used for its description. Amy's help in the process remains ambiguous but it leads us to the conclusion that in a time of high danger humanity and female connection can override/write racism and hate.

Morrison's use of the body points us in the direction of the overarching topic of the novel, motherhood, because the body is always presented in connection with the woman-mother. Since the middle of the 70s feminists have been very much interested in discussing motherhood and mother-daughter relationships from a psychoanalytical point of view. Their ultimate goal was to re-write and enrich the existing texts by eminent thinkers, mainly Sigmund Freud, Carl Jung, and Jacques Lacan. *Beloved* comes in the aftermath of a century of "books, articles in scholarly journals, essays in popular magazines, novels, poems and plays, films and television scenarios, discussion groups at national and international conferences" (Hirsch 1981: 201) aimed at shedding light on the subliminal bond between mothers and daughters, as well as motherhood as a whole. The novel breaks new ground by representing *excessive* mothering in the harshest conditions. By excessive mothering we would mean the full surrender of self on the part of the mother for her children. While being enslaved, Sethe did not have a right over her kin and that remained problematic in her psyche because it emerged as an inability to nurture and to possess. Even though she earns her freedom, she internalizes slavery and the lack of choice, so she would later try and compensate for the past boundaries. When the white slave owner comes to take her and her family back into slavery, she decides to kill her children and herself rather than go. She manages to kill only her infant daughter, Beloved, who is two years old at the time. Ridden with guilt, Sethe is not regretful and says "I'll explain to her even though I don't have to. Why I did it. How if I hadn't killed her she would have died and that is something I could not bear to happen to her" (Morrison 2007: 236). The act is committed due to Sethe's past experience and her inability to imagine a better fate for her daughter in the future. Stephanie Demetrakopoulos calls it "the ultimate act of protection" and compares Sethe to a cat who would eat her babies to protect them from danger (Demetrakopoulos 1992: 53). The prospects of the foreseeable future prove to be worse than death and she chooses a questionable act of protection. A lot has been written about right,

responsibility, and judgment as connected to this unspeakable act. But in the manner in which it is represented, the judgment whether Sethe had the right to do it rests solely in Beloved's hands. Nobody else is allowed to criticize and condemn Sethe besides the person affected by her decision. Toni Morrison achieves this reckoning by having the ghost of Beloved return, haunt the house and later torture, physically and psychologically, Sethe.

Shortly after Beloved dies, Baby Suggs passes away as well, and Sethe's sons leave for a new town because they cannot live with the actions of their mother and the presence of the ghost in the house. Sethe is left alone with Denver and the spirit of Beloved. Each survives on their own until a man, Paul D, from Sethe's old plantation, arrives on their doorstep. Paul D attempts to evict the ghost and, seemingly, he succeeds until one day a young girl turns up, claiming to be called Beloved. Sethe recognizes in her the lost child and out of guilt she is ready to do anything for her. "Anything she wanted she got, and when Sethe ran out of things to give her, Beloved invented desire" (Morrison 2007: 283). Beloved drains Sethe out of her existence and self after she takes everything else due to her all-consuming and insatiable hunger for attention and nurture. "She imitated Sethe, talked the way she did, laughed her laugh and used her body the same way down to the walk" (Morrison 2007: 283). As much as Sethe is trying to overcompensate for her unspeakable act, so is Beloved more ravenous and covetous. At some point from metaphorical it becomes literal – when Beloved eats, Sethe loses weight. It reaches a point where you cannot distinguish the daughter from the mother. According to Jean Wyatt, the text represents literally the nursing baby's fantasy of greed, the way it wants everything out of the mother (Wyatt 1993: 482). In other words, the novel dramatizes the early stages of development of the baby in the body and mind of a young girl when the baby wants everything from the mother and cannot be refused. Jane Lazzare talks about these early stages during her own child rearing in her book *The Mother Knot*, and describes her baby's instincts as "as he drew milk out of me, my inner self seemed to shrink into a very small knot... frightened that he would claim my life completely, I desperately tried to cling to my boundaries" (Lazzare 1997: 28). The mother figure in Jane Lazzare's work is fixed on retaining her own self and limits, while Sethe is prepared to give it all for atonement, an act determined by her mentality which in itself is defined by slavery. Due to Sethe's unrelenting mother instinct, her individuation is threatened and almost lost. Paul D is the one that brings her peace and assures her of her worth as a human being and a woman, not only as a mother. At the end of the novel, she is able to overturn her preexisting notions and to create

the so called maternal subjectivity through which she manages to put selfhood over motherhood.

The murder of *Beloved* has also been analyzed on a larger scale as the symbol of the death of all African-Americans since their forceful arrival on the new continent. According to Claudine Raynard, the infanticide in the book “parallels a people’s history constructed on the nonbeing and the animal nature at the core of the practice of slavery” (Raynard 2014: 73). Sethe’s refusal to remember what has happened in Sweet Home mirrors the attempt of all future generations to avoid speaking about this terrible time. But there is also another aspect of this problem because it would be hard to remember the past since, according to Toni Morrison, when *Beloved* was being written, there was no place where you can go and “recollect the absences of slaves” (Morrison 2008). Therefore, she wrote the book through which people could think about the ones that have disappeared in the past and about their roots. *Beloved*’s haunting of her mother can also be seen as the past haunting the whole African-American community. However, the presence of the ghost helps us to track the character’s strife for psychological healing and wholeness. At the end of the novel, we are told “this is not a story to pass on” (Morrison 2007: 324). But as painful as it is, the only way to move forward and envision a brighter future is through coming to terms with the horrors of slavery. The slave mentality could be changed for the better with the help of acceptance and memory. Carolyn Denard puts it succinctly in the following way,

[blacks] must bring slavery, the starting point of their injustice back to life, must come to terms with that past, must mourn for those lost ancestors, must finally face the horror and the grief on a personal level before they can let go of the ghost of slavery and move forward into the future with hope and wholeness. (Denard 1993: 224)

Toni Morrison’s most famous novel *Beloved* is almost ubiquitously recognized as a literary masterpiece. With its focus on memory, slavery, and motherhood among other pertinent problems, coupled with its complex lyrical narrative, the novel has earned itself an honorable place in the American canon. It speaks with the voice of the whole African-American community. In the current article, we concentrated the analysis on the effects of slavery on the psyche, especially when it affects women and mothers. The author has exemplified these quandaries by crafting a work around the female body, its functions and its utilization during motherhood. The path to subjectivity is fraught with difficulties and hardship, remembering is the only way to find peace and healing.

REFERENCES

- Beaulieu 1993:** Beaulieu, E. A. Gendering the Genderless: The Case of Toni Morrison's *Beloved* // *Obsidian II*. Normal: Board of Trustees of Illinois State University, 1993, vol.8, №1, 1-17.
- Cixous 1976:** Cixous, H. The Laugh of the Medusa // *Signs*. Chicago: University of Chicago Press, 1976, vol.1, №4, 875-893.
- Darling 1994:** Darling, M. In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison. // *Conversations with Toni Morrison*. Edited by Danille Taylor-Guthrie. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, 246-254.
- Demetrakopoulos 1992:** Demetrakopoulos, S. A. Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's *Beloved*. // *African American Review*. Terre Haute: Indiana State University, 1992, vol. 26, №1, 51-59.
- Denard 1993:** Denard, C. Toni Morrison//*Modern American Women Writers*. Edited by E. Showalter, L. Baechler, and A. W. Litz. New York: Collier Books, 1993. 209-227.
- Hirsch 1981:** Hirsch, M. Mothers and Daughters // *Signs*. Chicago: University of Chicago Press, 1981, vol. 7, № 1, 200-222.
- Lazzare 1997:** Lazzare, J. *The Mother Knot*. London: Duke University Press, 1997.
- May 1999:** May, S. J. Margaret Garner and seven others // *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*. Edited by William Andrews and Nelly McKay. New York: Oxford University Press, 1999, 25-36.
- Mock 1996:** Mock, M. Spitting Out the Seed: Ownership of Mother, Child, Breasts, Milk, and Voice in Toni Morrison's *Beloved* // *College Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996, vol. 23, № 3, 117-126.
- Morrison 2007:** Morrison, T. *Beloved*. London: Vintage Books, 2007.
- Morrison 2008:** Morrison, T. *A bench by the road: Melcher Book Award acceptance speech*. 11 August, 2008. UU World Magazine. <<https://www.uuworld.org/articles/a-bench-by-road>> (15.10.2018).
- Patton 2000:** Patton, V. *Women in Chains: The Legacy of Slavery in Black Women's Fiction*. Albany: State University of New York Press, 2000.
- Poston 1978:** Poston, C. Childbirth in Literature//*Feminist Studies*. Maryland City: Feminist Studies Inc., vol. 4, № 2, 1978, 18-31.
- Raynard 2014:** Raynard, C. The Pursuit of Memory // *Toni Morrison: Memory and Meaning*. Edited by Adrienne Lanier Seward and Justine Tally. Jackson: University Press of Mississippi, 2014. 66-79.

- Rushdy 1999:** Rushdy, A. H. A. *Neo-slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Smith 2007:** Smith, V. Neo-slave narratives // *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Edited by Audrey Fisch. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 168-185.
- Spillers 1997:** Spillers, H. Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book // *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Edited by Robyn Warhol and Diane Herndl. Hampshire: Macmillan Press Limited, 1997, 384-405.
- Wagner-Martin 2014:** Wagner-Martin, L. *Toni Morrison and the Maternal: From The Bluest Eye to Home*. New York: Peter Lang Publishing, 2014.
- Wyatt 1993:** Wyatt, J. Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison's *Beloved* // *PMLA*. New York: Modern Language Association, 1993, vol. 108, № 3, 474-488.

РЕЦЕНЗИИ



Иван Русков. *Време и запис. Образи на свещеното в новобългарската история.* Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2017, 411 с. ISBN 978-619-202-230-3.

Монографията на Иван Русков „Време и запис. Образи на свещеното в новобългарската история“ (Пловдив, 2017 г.) се състои от 411 страници. Включва увод, 10 глави и заключение. Книгата проследява функционирането на образи на свещеното в проектите за национално освобождение и обединение от Възраждането до 40-те години на ХХ век. Още в увода е изведена и основната изследователска стратегия – да се покаже изковаването на езика на тези проекти, в който се отлага не само идеята за освобождение, но и представите за нас като народ и за чуждите (враговете), за свещеното и паметното в историята ни. За осъществяването ѝ в книгата синхронно и диахронно се четат текстове, излизали по различно време и родени от различни обстоятелства, търсят се и се разчитат създадените във и между тях автотекстуални и интертекстуални диалози. Русков се опитва да отговори на въпроса как и защо в ключови исторически моменти започва да се търси синтезът между утвърдените от християнството символи със символите на националната идеология.

Особено ясно това оглеждане на национално и свещено може да се види в първата глава – *Речта Оборище. Конструирание на свещения център*. В нея авторът обособява и обговаря няколко проблемни ядра – механизмите, по които Апостолите оперират с християнските символи и ритуали в диалога си с народа; конструирането на фигурата на Бенковски като спасител, от една страна, и изграждането на идеалния образ на Спасителя, от друга, който едновременно се конкретизира в Бенковски, но и многократно го надхвърля; преосмислянето на представата за *блажено* в създадената в *Записките* мрежа от смисли, разстилаща се от невежеството до високата героика; проследяването на различните перспективи в повествованието към Оборище, превръщането на театъра в призма, през която се чете както самото място (Оборище е сцена, присъстващите са зрители и актьори), така и поредицата от действия, поставящи началото на Априлското въстание; функцията на песента и на акта на пеене при изграждането на Речта Оборище. Във втората глава – *Как е направено Кървавото писмо*,

Русков се спира на два важни ключа, с помощта на които би могло да бъде прочетено Кървавото писмо – библейската представа за званите и призваните и притчата за Божието царство. Детайлно анализирани са различни варианти на Писмото, както и езикът му, в който се преплитат особеностите на индивидуалния стил (на Каблешков, на Захарий Стоянов) с езиковите особености на тогавашната епоха. Специален акцент е поставен върху смисъла на направената от Захарий Стоянов редакция на писмото – от една страна, редактирането е акт на съграждане на образа на Каблешков като герой, а от друга, цели да подчертае изключителната роля, която това писмо има както за самото въстание, така и за/във цялата ни история. Неслучайно то е огледано и в Търновското писмо, което бихме могли да определим като негов снижен вариант. Взети заедно, двете писма задават двата полюса в нашата история – на възвишено-сериозното и на ниското и смешното.

В третата глава са разгледани различните контексти, в които в литературата ни се полага и мисли образът на олтара – словото като олтар и храм (Каравелов), олтара – народен жертвеник (Вазов), олтара на родината (Яворов), олтара в душата и олтара на бленувания Друг (при модернизма), олтара в храма на живота (П. П. Славейков).

От четвъртата до Седма глава вниманието е насочено към проблема за (не)събъждането на проекта за национално освобождение по време на войните от 1912 – 1918 г., довел до пре моделирането на образи и символи, с помощта на които до този момент е осмисляно българското съществуване.

Подробно в Четвърта глава Русков разглежда ролята на християнския код в диалога водач – народ в *Хайдушки копнения* на Яворов, различните роли, които трябва да изиграе Поетът, за да стане Водач и да потисне съмненията си в името на дълга; моделирането на образа на Гоце Делчев като божество, въплъщение на революционния идеал за освобождението на Македония; синтеза на разнородни географски, исторически, родови, политически и идеологически представи, кодирани в имената, с които се назовава Македония, постепенното трансформиране на нейния образ от реално място до място на духа, място, в което се снемат и преодоляват всички различия в осъществяването на идеала.

В петата и шестата глава са анализирани промените, които претърпяват по времето на трите войни възрожденските идеи за човека и неговия избор, за дълга, изяснени са механизмите, сглобяващи представата за „свещената война“, обговорени са ключовите в този период образи на кръста, полумесеца, Голготата; огледани едно в друго са

списанията *Отечество* и *Звено*, в които Дебелянов публикува две от своите емблематични творби (*Тихата победа* и *Легенда за разблудната царкиня*). Изследователският акцент е поставен върху стихотворението *Тихата победа*, в което особено ясно се вижда сблъсъкът между възрожденското и поствъзрожденското мислене, между казионното и библейското слово и образност. Коментирани са и редакторските намеси в Дебеляновото стихотворение при включването му в различни издания през годините.

В седмата глава – въз основа на Йовковия разказ *Последна радост* – отново е проследен сблъсъкът между катедралното слово и реалността, осмислена е драматичната среща на празничното и баталното в историята на отделната личност и на цялата общност.

Крахът на националния идеал след Първата световна война налага у интелектуалците усещането за дезориентация и нестабилност в света, което ги кара да потърсят нов идентификационен център, който да стабилизира националното и личностното живеене. Това дирене е обект на внимание в осмата и в деветата глава на книгата. Обстойно е обговорена ролята на списание *Отец Паисий* като място на духовната консолидация, на тъгата и на националния траур след Ньойския договор, но и на надеждата за възкресение на възделенията за сбъждане на националните проекти. Една от оздравителните духовни процедури е и опитът на интелигенцията да се огледа през символа Паисий през 30-те и 40-те години на ХХ век.

Последната глава насочва вниманието си към модерността и изработените от нея механизми за завладяване – не посредством войни, а чрез разработването и патентоването на технологии, в хода на което проблематични започват да изглеждат понятия като национална идентичност, национални ценности и символи.

Книгата на Иван Русков обговаря редица неизследвани до този момент страни на българската литература. Такива например са първите две глави, които се спират върху черти от поетиката на *Записките* на Захарий Стоянов. Като извежда и анализира уловените съответствия между реални фигури и събития и редица библейски образи и символи, Русков показва как през 1876 г. се конструира свещеният център на Априлското въстание – Оборище, необходим не само за консолидирането на общността, но и като своеобразна провокация за изява на саможертвеността на водачи и народ, за пълното им отдаване и служене на Делото. Ставащото на Оборище е погледнато и през призмата на два образа – като театъра и гробницата, които в най-голяма степен ни помагат да видим истинската същност на националната ни рево-

люция. Тук трябва да посочим и страниците, разглеждащи в детайли вариантите на Кървавото писмо, както и превръщането му в катализатор за отприщване на народната енергия. Писмото е неизменна част от цялостната Реч Оборище, благодарение на която и чрез която се извършва духовното осъзнаване и израстване на българина през 1876 г.

Особено интересни са наблюденията върху трансформирането на определени фигури и езикови конструктори от тази Реч в официалните слова и документи, появяващи се в годините на войните, както и върху преосмислянето на образите на Сина, Бащата, Кръста и Разпятieto в прекроените във военните години проекти за национално обединение и свързаните с тях опити да се наложи представата за избраничеството на българския народ.

За първи път в книгата са изследвани различните полагания и употреби на образа на олтара в българската литература от Възраждането до 40-те г. на XX в., като са анализирани настъпилите промени в мисленето за дълг, жертва и саможертва, за героика и трагика при смяната на ценностните и идеологическите парадигми.

Изключително провокативни са наблюденията върху механизмите, по които идеологията и властта, от една страна, и литературата, от друга, боравят с утвърдени в човешкото съзнание християнски архетипи, при което са показани разминаванията и напреженията между различни представи за свобода, дълг и чест, за свещено и свято в живота на отделния индивид (от Вазов до Йовков).

Достойнство на работата е задълбоченият анализ върху функционирането на представата за „свещената война“, кръста и кръстосеца в *Последна радост* на Й. Йовков, както и осмислянето на целия свод от символи на свещеното, с който се оперира през 1912 – 1918 г. – въз основа на аналитичното вглеждане в *Тихата победа* на Дебелянов.

За първи път е обърнато внимание върху ключовото място, което заема в националния ни живот сп. *Отец Паисий*, върху стимулираните от неговата идеология опити да се конструира нов образ на Паисий, в който най-адекватно да се огледа и припознае модерният българин, опитващ се да надмогне разочарованието и болката от крушението на националния идеал.

Любопитство буди и последната глава на работата, в която чрез различни конкретизации на идеологемата Иван Асен III, родени в/от на пръв поглед несводими един към друг исторически моменти и обстоятелства, отново се поставят въпросите за патриотизма, за мястото на Бащата и Сина в съвременните представи за отечество и свят.

Книгата *Време и запис. Образи на свещеното в новобългарската история* е поредното доказателство за широтата на изследователските интереси на Иван Русков, за отговорността, с която подхожда при изясняването на един или друг литературоведски казус, за прецизността при формулирането на собствени тези, както и за умението да се самопроблематизира, за завидните му умения да гради интригуващи литературноисторически сюжети.

Изследването би било изключително полезно както за специалисти, така и за студентите филолози от бакалавърските и магистърските програми.

Татяна Ичевска

Дияна Николова. *Транспозиции на пасторалното в Бел епок.* Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2018, 414 с. ISBN 978-619-202-344-7.

Дияна Николова тръгва към изследването на едно изключително комплексно културно явление, каквото е Бел епок (условно: времето от 1871 до 1914 г., но задаващо продуктивни ефекти и в десетилетията след това), водена от едно щастливо хрумване.

Предизвикателствата пред изследователя на Бел епок идват от множество посоки. Най-напред това са социалната и менталната ситуация, произведени под натиска на т.нар. втора индустриална революция. За европейската цивилизация епохата е времето на един непознат дотогава траен мир, при което се дава ход на интензивното развитие на новите производства и комуникации, свързани с електрификацията, новите транспортни форми, новите средства за общение и т.н. Появяват се непознати дотогава мегаполиси, населявани от прилично образовани и прилично икономически осигурени жители.

Времето се самоосъзнава и като нова културна епоха, противопоставяща се на всичко предшествало я (особено на непосредствено предшествалото я). Новата култура се характеризира с нечуван от средните векове нататък синкретизъм, но на много по-високо ниво от средновековния. Става дума за успореденост и взаимна вплетеност на прогресиращите природни, технически, социални и хуманитарни науки с всички видове „изящни“ и „приложни“ изкуства, при което рязко се размиват границите между тях.

Новите стилове (особено добре видно при т.нар. сецесион) имат претенцията да бъдат едновременно тотални, масови и персонализирани – нелесна задача. В архитектурата тя се решава чрез едностилното изграждане на цялата сграда: от външния вид до всички интериорни детайли без изключение. Ако фасадата заявява масова валидност, интериорът търси максимално съобразяване с вкусовете и нуждите на поръчителя. Претенциите за масовост водят до изместване и отместване на заварени жанрове и форми от нови – живописата отстъпва на плаката и тиражираната графика, операта – на оперетата и мюзикъла, преосмисля се балетното изкуство и т.н. Целият този сложен контекст не позволява да бъде обхванат с един панорамен поглед. Подобните начинания неизбежно страдат от дефицити.

Щастливото хрумване на Николова е насочването на изследователското внимание към една наглед маргинална ниша: пасторала, пасторалното, и то с неговата представеност в продукцията на парижката артистична среда, доколкото именно Париж се налага като център и модел на епохата.

Монографията, с общ обем 414 страници, на 36 от които се разполага списъкът с ползваната литература, е разпределена в пет количествено неравни глави: очертава се характерът на Бел епок и мястото на пасторалното в нея; тълкува се пасторалът като метамодел; детайлно се проследяват новите удоволствени пространства; специално се анализират метаморфозите на пасторала в сценичните изкуства, литературата и визуалните артистични форми.

Авторката отбелязва липсата на български обстойни изследвания върху Бел епок, но и насочва към трудно обозримото множество текстове в световната наука както за епохата като цялост, така и за нейни сегменти. *Оригиналността* и *самостоятелността* на нейното изследване се гарантират тъкмо чрез производството на споменатата уникална гледна точка: употребите на пасторалното в културата на Бел епок (предварителен евристичен ход е разобличаването на предразсъдъка за изчезването на феномена от европейската култура след времената на Романтизма).

Дияна Николова доказва пасторала като метамодел (а не система от литературни жанрове). Вкарвайки в действие разгърнат методологически апарат, следващ най-вече стиловете на „Анали“ и т.нар. Чикагска социологическа школа, нееклектично съчетавани с похвати, разработени от други меродавни мислители на съвременността, тя извежда спецификите на пасторалното в Бел епок, полагайки ги върху дълбок исторически фон, тръгващ от архетипичните му антични форми, през Ренесанса, чак до първата половина на XIX в.

Привидността за несъщественост на полето на пасторалното през Бел епок се задава от собствените социални и естетически програми на епохата, насочени именно към урбанистичното, публичното, масовото. Отгук следва и първоначалната изненада от масовото присъствие на пасторалното и неговите архетипични схеми в творчеството на артистичния авангард, и то от всички стилове и направления.

Става дума не само за безкрайното количество пасторални (със и без кавички) пейзажи и фигурни композиции в творчеството на художниците от импресионистите насетне, но и за всички други изкуства, налагащи и развиващи културния модел. Обемното познаване на изследваната област дава възможност на авторката да изведе както

продължаването на пасторалната традиция в хода на Бел епок, така и сериозните трансформации, които тя претърпява тогава, задали „новите и оригинални употреби на пасторалното“.

Изборът на изследователския предмет предоставя (поради неговата „маргиналност“) възможност за дистанцирано обглеждане на цялостния културен процес на епохата като единен. Това дава възможност и за адекватното включване на типологичния подход, ставащ продуктивен тъкмо и най-вече от такава перспектива. Тези два сполучливи избора – на предмета и метода – стоят в основата на успешния анализ и на същинското откритие, направено в този текст.

Навярно най-съществената промяна в пасторалния код, показва Николова, идва от тълкуването на изходното за пасторала *otium* (свободно време) като *plaisir* (удоволствие). Свободното време, посвещаващо на интелектуално съзерцание и интензивен интелектуален живот, се интерпретира като време за удоволствие, за хедонистични наслади.

Друга съществена новост е поместването на пасторалните *loci amoeni* не из разни (действителни или фиктивни) изолирани природни (в опозиция на цивилизационните) топоси, а сред същинското „тяло“ на големия град: из неговите квартали предградия или даже (каквато е случаят с Монпарнас) почти в центъра му. Във всеки случай обаче не в центровете на политическия, административния, академичния или артистичния естаблишмънт със съответните им парадигми, а тъкмо там, където се изгражда тяхната алтернатива.

Landschaft (неурбанизирана природа) се заменя в новия пасторал с *Stadtschaft* (градскост) – както забелязва Валтер Бенямин. Сегашната пасторалност се дистанцира от класическите форми на носталгия по някаква нецивилизована природа, някаква първозданна естественост. Конкретните *loci amoeni* са местата за удоволствие: кабаретата, кафенетата, клубовете, танцовите зали, парковете, тенис кортовете, плажът: декорите на игровите пространства, териториите на освободеността от социалните условности.

И в пасторала на тази епоха се вижда характерното за нея тенденциозно съвместяване на високото и ниското, елитарното и комерсиалното, извисеното и кичозното. Пасторалното дава най-силен израз на „театралното“: на „обществото като спектакъл“, на превръщането на самия град в театрална сцена. Пасторалното съхранява специфичния за жанра темпорален код на блажено без-време и дори отвъд-време.

Може да се твърди, че то не е форма на пряка съпротива срещу самия социален ред. Но то утвърждава физиономията си на специфич-

на стратегия и ценностна система, противопоставяйки спонтанността на регламентираната условност, свободата – на нормата, приватното – на публичното. В унифицирания мегаполис пасторалното изявява персоналното, уникалното, екстремно-авангардното; подрива конформното. То става носител на нови мисловни и естетически модели на епохата, минавайки през практически всички артистични формати, като подпомага разгръщането и на стиловете от 20-те и 30-те години на ХХ в., които вече не се ползват пряко от неговите ресурси.

Николова анализира подробно както елитарни, така и масови феномени на пасторалното. Обхванати са и съвсем нови за тогава топови на удоволственото, като напр. плажа или тенискорта, както и експанзиращите форми на рекламата и тиражната графика, популярните музикални жанрове (оперетата) и т.н. Плурализъмът на изследователските обекти (сценични изкуства, визуални изкуства, литература) се изисква с необходимост от собствената мяра на предмета „Бел Епок“ с неговата тотална синкретичност, с характерния му интелектуален и артистичен промискуитет.

Погледът е насочен към ситуацията в Париж – артистичния образец за онзи период, която се изследва до най-тънки детайли: във фокус влизат автори и творби, неставали обект на специални изследвания не само в българската наука. Заедно с това – чрез „Руските сезони“ – се постига типологично определяне на културната стилистика, доминирала в тогавашна Европа: на нейния интернационален и синкретичен характер с характерната за него вплетеност на природните и техническите науки с всички актуално практикувани видове изкуства.

Грижливо изграденият общ извод е и същинското откритие на изследването. „Пасторалното“ се оказва формата, чрез която не само става възможно най-радикалното осъществяване на авангардните артистични стилове. То освен това дава най-ярката възможност за отхвърлянето на общата норма, диктуваща анонимността, масовата, *à la das Man*, социална наличност на личността, схващана като набор от маски, налагани от ролята ѝ в обществените ситуации. Тук, напротив, се полага алтернативата на радикалната персоналност, на креативната уникалност. На творчеството от лично име и лицето като център и ценност. Полага се онова, с което бива базисно асоциирана днес културата на Бел епок.

Откритието на Дияна Николова се състои в извеждането на неочевидния факт, че нашите характеризирания на тази епоха се базират всъщност върху онова, което самата тя в масовите си форми схваща

като маргинално, нетипично. Обективната илюзия за доминиращата меродавност на авангардните стилове, с които тя се асоциира днес, следва тъкмо от позицията, поведението и творческата практика на авангардните дейци от онова време, намиращи най-спонтанно и идеологически ненатоварващо приложение в пасторалните форми. Уни-кално-персоналният характер на присъствието в Бел епок, масово мислен като нейна съществена черта, се оказва реакция срещу нормативните тенденции на същата тази епоха.

Монографията на Дияна Николова *Транспозиции на пасторално-то в Бел епок* е изследване, многообхватно по предмет и базисно по съдържание и метод. За бъдещите (особено българските) изследователи както на Бел епок, така и на отделните феномени, тълкувани в него, то следва да заеме позицията на Standardwerk: меродавно произведение, което не позволява да бъде нито прескочено, нито заобиколено.

Георги Капривев

Грижите около една „светска икона“

Васил Левски. Из кривините на литературната иконография. Съст. и ред. Липчева-Пранджева, Л., Е. Гетова. София: Национално издателство „Аз-буки“, 2018, 176 с. ISBN 978-619-7065-18-3.

Темата за героите, за изключителните личности, мислени като различни от обикновените смъртни, открай време заема важно място в различни историографски и философски построения. Тя е разгърната в концепцията на Хегел за „великите хора“, възплаващи „волята на световния дух“. Подета е от Т. Карлайл, който в сходна перспектива гради теорията си за героите като „същина“ и двигател на историята. Постановеното от него „преклонение“ пред великите личности става един от стълбовете на възхождащите романтически и националистически проекти през XIX в. То дава импулс и на последвалото теоретично внимание върху героичното (А. Бауер, О. Ранк, Раглан и др.), в което започват да отекват структуралистски и психоаналитични интерпретации, но което като цяло не поставя под съмнение онтологичния статус на героя, представата, че той се „ражда“ такъв независимо от историческия и политическия контекст.

Едва в последните десетилетия, с разцвета на изследванията, посветени на националните идентичности, все повече се утвърждава разбирането, че „величието“ и „героиката“ са конструирани категории, наложени като основна характеристика на определени образи чрез целенасочените усилия на биографи, мемоаристи, културни и обществени фигури и пр. „строители“ на нацията. Отново в последните години академичният интерес се съсредоточава върху идеологическите употреби на героите – обсъждат се перипетиите около утвърждаването им в националните пантеони, политическите битки за тяхното наследство, спецификите на възпоменателните церемонии, в които се преплитат светски и религиозни елементи; разглежда се внедряването на героите в полето на популярната култура, техните литературни, визуални, музейни репрезентации.

На български терен съществен пробив в тази изследователска насока прави сборникът „Васил Левски. Из кривините на литературната иконография“ (2018). Под съставителството и научната редакция на Любка Липчева-Пранджева и Елена Гетова той обединява тексто-

ве, посветени на 180-годишнината от рождението на Апостола, фигуриращ в обществените представи като най-безспорния национален герой. При все причастността си към жанра на честването – още повече отдаващо почит към най-специалния сред „специалните мъртви“ – разглежданият сборник се дистанцира от непремерената патетика и с необходимата аналитичност проследява – както четем на корицата – „пътя на разказа за историческата личност до сакралния статут на националната икона“. Добре премислената подредба на текстовете също допринася за читателското преминаване през „кривините“ на този път. Защото, колкото и високо да е ситуиран Левски в утвърдената героична йерархия, колкото и завършен да изглежда днес „култът“ към него, той е резултат от нарочни каномоделиращи жестове.

В първата статия – на Людмил Димитров, те са видени в решаващата роля на Христо Ботев. С поне четири свои стихотворения – „Хайдутите“, „На прощаване“, „Хаджи Димитър“ и творбата, посветена на Левски, поетът изковава липсвалия дотогава, но така важен за „инициационната митология на българската идентичност“ модел на национален епос, който се оказва протообраз на утвърдения впоследствие литературен канон, завинаги запленил от безпримерната героика, от образите на бесилото, „майка родина и нейният един син“. По-късно Вазов се възползва от този модел при създаването на одите в „Епопея на забравените“, но „помненето“ на неговия „Левски“ обикновено върви с реминисценция към Ботевия „първоизточник“.

Проблемът за конструирането на национален епос занимава и Любка Липчева-Пранджева, която успоредява два варианта на лиро-епически разказ за българското: този на Вазов от познатата ни „Епопея“ и почти неизвестния у нас цикъл „Рапсодии на българския гуслар“ от словенеца Антон Ашкерц. И двете произведения се вписват в обхвата на „възхваляващата памет“, и двете са посветени на възрожденското време с акцент върху революционните му сюжети; и двата цикъла начеват със стихотворение, озаглавено „Левски“. Но очевидно са налице обстоятелства, които десетилетия наред пречат на синхронния прочит на двата текста. Може би те произтичат от „взаимното „нехаресване“ на поетите Ашкерц и Вазов, доловимо – както ни подсказва изследователката – в отказа на словенския автор да ползва като идеологически ресурс епиката на Патриарха, предпочитайки писаното от Ботев и Захари Стоянов. А може би става дума за нещо по-генерално: за превратностите около вписването на чуждестранен автор в родния каноничен корпус.

Внедряването на Левски в този корпус неизменно е съпътствано от различни възпоменателни практики. Елена Гетова ни въвежда в първото „всенародно“ честване на 25-годишнината от смъртта на Апостола, като се позовава на публикации в пресата, отразили събитието. От тях става ясно, че юбилеят до голяма степен се е изместил от „високия“ си смисъл на „културен и социален проект на нацията“ и се е разгърнал в зоната на злободневното политиканстване, на комично-куриозното дори (идеологическите препирни изкрystalизират в съвсем буквално обявяване на дуел). Развихрилите се политически страсти и борби за идентификация с наследството на Васил Левски обаче са неминуем етап от постепенното му въздигане начело на героичната йерархия.

Преди да стане факт у нас, това въздигане е сякаш по-откроимо в чужбина, както разбираме от статията на Благовест Златанов, която ни запознава с „външните“ възприятия на фигурата на Левски – такива, каквито са засвидетелствани в англоезичната преса в периода между 1867 и 1908 г. Ако в България очертаваният времеви отрязък все още е проникнат от колебания относно първенството на Левски в пантеона на „безсмъртните“, то в британските публикации той вече фигурира като „завършен, свръхзначим, ненуждаещ се от обяснение образ“. Тук е мястото да отбележа един от приносните моменти в сборника, видим и в разглежданата статия, и в текстовете на Любка Липчева-Пранджева, Григор Григоров, Елена Рацеева – това, че изследователското внимание е насочено не само към „центъра“, но „навън“, към други геополитически и културни контексти, в които разказът за Левски, дори и като маргинален дискурс, е прозвучавал. Така в сравнителен план, който традиционно убягва на българския читател, са проследени засрещанията и отликите в представите за героя.

Въвела ни в превратностите около канонизацията на Васил Левски, в механизмите на честванията и създаванията на памет, книгата се разгръща в проблематизиране на някои „твърди“ построения за житейския и идеологическия път на революционера. Статията на Горан Благоев се спира върху сюжета за замонашването и размонашването на Апостола, обикновено тълкуван в героизирана светлина. Авторът допуска, че встъпването на Васил Левски в духовен сан „най-вероятно е станало по принуда“. Последвалото „сваляне на расото“ пък едва ли се дължи на намерението на Левски да се посвети на „висшата кауза на националното освобождение“, както гласи популярният прочит (явно недопускащ възможното съвместяване на двете „длъжности“ –

религиозната и революционната), а на личен конфликт – „роднинската свада“ с архимандрит Василий.

Като се позовава на писмата на Васил Левски, а и на широк кръг историографски изследвания, Годор Радев се съсредоточава върху политическите възгледи на Апостола, станали обект на всевъзможни, невинаги подкрепени с изворов материал, интерпретации през десетилетията. Въпросните възгледи, смята авторът, следвайки в някаква степен една оспорвана от марксистите теза на Хр. Гандев, произтичат от идеологическия климат в Европа през XIX в. – време, в което се оформят концепциите за модерните нации и произтичащите от тях национални движения. Като база на национализма на Левски е видян най-вече политическият модел, изкован от Джузепе Мацини, който залага на републиканския тип държавност, но и на известен религиозен елемент, заключен във формулата „Бог и народ“.

Сблъсъкът на интерпретациите не подминава и фотографиите на героя. За една от най-каноничните сред тях – на която той позира в цял ръст с униформа – десетилетия наред битува мнението, че е правена в Белград, по време на участието на Левски в Първата българска легия. Като опровергава това схващане, статията на Григор Григоров разкрива историята на снимката, дело на фотографа и художника Карол Поп де Сатмари. В неговото ателие в Букурещ е създадено не само изображението, въплътило българските представи за героичност, но и галерията на румънската идентичност – чрез направените от фотографа портрети на различни слоеве от румънското общество, включително и на неговите владетели.

Превръщането на Васил Левски в национален символ неминуемо придърпва образа му към полето на популярната култура, която по правило борави с вече утвърдени нагласи, ценности, патриотични репертоари. Уловили това неизбежно следствие на всяка литературна и историческа канонизация, статиите в сборника оттук насетне се фокусират върху съвременните употреби на емблемата „Левски“ във визуалните изкуства, масовата литература, музейните наративи.

Спирайки се на друго известно изображение на Апостола – снимката, по която той е издирван от османските власти, Николай Чернокожев проследява „оживяването“ на портрета в комикс, публикуван в списание „Дъга“ през 1979 г. Начинът, по който героят е вплетен в комиксовата матрица, поражда въпросите за потреблението на идентичност (стоящо на границата между познавателното и комерсиалното), за неизбежното банализиране на националните митове, за

спецификите около визуалното представяне на сюжети от „големия“ исторически разказ.

Гергина Кръстева изследва присъствието на темата „Левски“ в съвременната българска поезия. Поместена предимно в полето на маргиналното (вероятно за да компенира „патриотичната“ празнина в лириката, получила критическо и институционално признание), тази тема се разгръща в поетически интерпретации, паразитиращи ту върху познати канонични образци (писаното от Ботев, Вазов, Т. Траянов и др.), ту върху „гражданския“ лирически език, познат от времето на социалистическия реализъм, ту върху все по-гръмката към днешна дата националпопулистка реторика.

С периферно явление – поне от перспективата на културната „метрополия“ – се занимава и Елена Рацеева, която проследява функционирането на образа на Левски в културната памет на българската диаспора в Република Молдова, черпейки данни от нарочно проведени социологически проучвания, а и от лирически опити на бесарабски поети, в които образът на героя е ключов идентификационен символ.

Статията на Дора Чаушева поставя проблема за музейната репрезентация на Левски: как институцията, ангажирана със съхранението на „паметта“ за героя, успява да се справи със съвременните предизвикателства, търсейки баланса между образователно-възпитателната си цел, икономическата ефективност и все по-неотменния развлекателно-интерактивен план в поднасянето на „знанието“ за Апостола.

При все че заглавието на сборника поставя акцент върху литературното сакрализиране на Васил Левски, статиите в него се вглеждат, но и прескачат терена на литературата, за да очертаят във възможно по-широк план – исторически, социален, (поп)културен – механизмите, довели до утвърждаването и по-сетнешното „потребяване“ на култа към героя. Разгледан като сюжет от микроисторията, като „едно неприключващо пътуване, което завинаги и навсякъде ще съпътства българското“, този култ е осмислен в сборника и чрез проекциите си извън националния контекст. Подобен подход създава среда за разгръщане на последвали теоретични и компаративистки дебати около темата за идеологическото моделиране на националните герои.

Анна Алексиева

**Пловдивски университет
„Паисий Хилендарски“**

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 56, кн. 1, сб. Б 2018**

Филология

*Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева
Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“*

Пловдив, 2019
ISSN 0861-0029