

Colloquia Comparativa Litterarum 2023

Годишник за Сравнително литературознание и Балканистика
Revue de Littérature comparée et d'Études balkaniques
Yearbook for Comparative Literature and Balkan Studies



This issue's leading theme:
**Forms and Modes of Empathy:
Heroes and Anti-Heroes
in a Comparative Perspective**

Colloquia Comparativa Litterarum / 2023

ISSN: 2367-7716

<https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia>

Colloquia Comparativa Litterarum is an annual online scholarly journal of Sofia University “St. Kliment Ohridski”, with free access and double-blind peer review selection before publication, which features articles in Comparative Literature and Balkan Studies.

Colloquia Comparativa Litterarum is indexed in:

- National Reference List of contemporary Bulgarian scientific publications with scientific review;
- CEEOL (Central and Eastern European Online Library);
- MLA International Bibliography ;
- EBSCO.

Publication's official e-mail: ColloquiaCL@gmail.com



To get acquainted with the [Editorial Policies](#) and to read the Letter from the Editor, in Bulgarian, French and English, please go to:

<https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/about>

To see the multilingual [Author Guidelines](#), Copyright Notice, and Privacy Statement, please visit:

<https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/about/submissions>

LEADING THEME OF THE NEXT, 2024 ISSUE:

Dystopia: traditions, genre dynamics, directions of transformation

Dystopia is a genre of crisis in the modern world, and symptomatically it is becoming increasingly relevant and popular in 21st century literature – as a genre, but no less so as a narrative approach, a type of fiction that adapts to other approaches and genres. Dystopian foresight is more than ever emerging as a practical act by which writers respond to the crises that beset our world. Even Bulgarian literature, which has almost no dystopian tradition, is experiencing a wave of interest in "anti-utopia", as we are accustomed to naming this genre.

Thematic aspects: historical roots of contemporary dystopia; continuity with the last quarter of the 20th century; political dimensions of dystopian space; subgenre forms and variations; migration of dystopian narrative to mythology, folklore and mass culture; crisis of humanism; problems of the posthuman, post-pessimism.

Papers and book reviews for the journal's upcoming issue should be submitted **no later than 31 January 2024** in either English, French, or Bulgarian by e-mail to ColloquiaCL@gmail.com

THÈME PRINCIPAL DU PROCHAIN NUMÉRO – 2024 :

La dystopie : traditions, dynamiques génériques, voies de transformation

La dystopie est un genre de la crise dans le monde moderne et, symptomatiquement, elle devient de plus en plus actuelle et populaire dans la littérature du XXI^e siècle – en tant que genre, mais aussi en tant qu'approche narrative, un type de fiction qui s'adapte à d'autres approches et à d'autres genres. La prospective dystopique apparaît plus que jamais comme un acte pratique par lequel les écrivains répondent aux crises qui assaillent notre monde. Même la littérature bulgare, qui n'a pratiquement pas de tradition dystopique, connaît une vague d'intérêt pour l'« anti-utopie », comme nous avons l'habitude d'appeler ce genre.

Axes thématiques : origines historiques de la dystopie contemporaine ; continuité avec le dernier quart du XX^e siècle ; dimensions politiques de l'espace dystopique ; formes et variations du sous-genre ; migration du récit dystopique vers la mythologie, le folklore et la culture de masse ; crise de l'humanisme ; problèmes du posthumain, post-pessimisme.

Les articles, ainsi que les comptes-rendus pour le prochain numéro de la revue, seront acceptés **jusqu'au 31 janvier 2024**. Les textes à publier en français, anglais ou bulgare seront envoyés à la rédaction par courrier électronique à l'adresse suivante : ColloquiaCL@gmail.com

ВОДЕЩА ТЕМА НА СЛЕДВАЩИЯ БРОЙ – 2024:

Дистопията: традиции, жанрова динамика, посоки на трансформация

Дистопията е жанр на кризата в модерния свят и симптоматично става все по-актуална и популярна в литературата на XXI век – като жанр, но не по-малко и като наративен подход, тип фикция, която се адаптира към други подходи и жанрове. Дистопичната прогностика повече от всякога се налага като практическо действие, с което писателите реагират на кризите, върхлитащи нашия свят. Дори българската литература, която няма почти никакви дистопични традиции, преживява вълна на интерес към „антиутопията“, както сме свикнали да наричаме този жанр.

Тематични аспекти: исторически корени на съвременната дистопия; приемственост с последната четвърт на XX век; политически измерения на дистопичното пространство; поджанрови форми и вариации; миграция на дистопичния наратив към митологията, фолклора и масовата култура; криза на хуманизма; проблеми на постчовешкото, постпесимизъм.

Статиите за следващия брой на списанието, както и рецензии за нови книги се приемат **до 31 януари 2024 г.** Текстовете за публикуване на български, френски или английски език се изпращат по имейл на следния адрес: ColloquiaCL@gmail.com

Throughout the preparation of the current 2023 issue of
Colloquia Comparativa Litterarum

- **Dr. Borislava Ivanova / Борислава Иванова**, Institute for Literature at BAS
and
- **Slaveya Nedelcheva / Славей Неделчева**, Doctoral Student, Institute of Balkan Studies & Center of Thracology at BAS

participated successfully in the [traineeship programme](#) of the Editorial Board.



The 2023 issue of *Colloquia Comparativa Litterarum* has been published with the [financial support](#) of a Scientific Research Project No 80-10-110 / 27.04.2023 of the Faculty of Slavic Studies of Sofia University “St. Kliment Ohridski”.

TABLE OF CONTENTS

Articles

I. Forms and Modes of Empathy: Heroes and Anti-Heroes in a Comparative Perspective

Антоанета РОБОВА / Antoaneta ROBOVA

Форми и механизми на емпатията в две съвременни драматургични вариации по *Жак Фаталиста и неговият господар* на Дидро / Forms and Mechanisms of Empathy in Two Contemporary Dramatic Variations Based on Diderot's *Jacques the Fatalist and His Master* / **10**

Irena KRISTEVA / Ирена КРЪСТЕВА

La première édition bulgare de *l'Enfer* de Dante : représentation verbale vs représentation visuelle / The First Bulgarian Edition of Dante's *Inferno*: Verbal Representation vs Visual Representation / **28**

Giovanni SALVAGNINI ZANAZZO

Pierre Loti et André Malraux : ironie et tragédie des écrivains français en Asie / Pierre Loti and André Malraux : Irony and Tragedy of French Writers in Asia / **38**

Dorra BARHOUMI

Héros et antihéros dans les contes de Zola et la peinture de Manet / Heroes and Antiheroes in the Tales of Zola and the Painting of Manet / **50**

Tünde VARGA

Artistic Fabulation: Novel Forms of Heroes in the Visual Arts / Fabulation artistique : Nouvelles formes de héros dans les arts visuels / **61**

II. Miscellanea

Никита НАНКОВ / Nikita NANKOV

Пиянство и опиянение: критическите наративи за Едгар Алън По и алкохола / Drunkenness and Intoxication: Critical Narratives about Edgar A. Poe and Alcohol / **72**

Nataliya ATANASOVA / Наталия АТАНАСОВА

Apocalyptic Dimensions: Seeing the Beginning from the End / Апокалиптични измерения: да видиш началото от края / **89**

Роман ДЗИК / Roman DZYK

Постмодернистката деконструкция на провинциално-имперските координати: *Убийство във Византия* от Юлия Кръстева / Postmodernist Deconstruction of the Provincial-Imperial Coordinates: Julia Kristeva's *Murder in Byzantium* / **101**

III. Academic Essay

Ангел Валентинов АНГЕЛОВ / Angel Valentinov ANGELOV

Теоретичен труд за визуалния образ. По повод на книгата на Богдана Паскалева *Обличане на голотата. Трансформации на образа в сюжета за Нарцис и Ехо* /

A theoretical work on visual image. On Bogdana Paskaleva's book *The Garment of Nudity: Transformations of the Image in the Story of Narcissus and Echo* / **116**

Book reviews

Elena N. DINEVA / Елена Н. ДИНЕВА

Compte-rendu : Margarita Alfaro, Vassiliki Lalagianni et Ourania Polycandrioti (dir.). *Voyage et idéologie. Les politiques de la mobilité (Orient, Afrique, Asie – XX^e siècle)*. Editions du Bourg, Montrouge, 2022, ISBN : 978-2-490650-23-1 [Маргарита Алфаро, Василики Лаладжани и Урания Поликандриоти (съставители). *Пътуване и идеология. Политиките на мобилността (Ориент, Африка, Азия – XX век)* / **128**

Николай ГЕНОВ / Nikolay GENOV

За книгата: Камелия Спасова. *Модерният мимесис: Саморефлексията в литературата*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, 328 с. [Kamelia Spassova, *Modern Mimesis: Self-Reflexivity in Literature*. Sofia, St. Kliment Ohridski University Press, 2021] / **134**

Радея ГЕШЕВА / Radeya GESHEVA

За книгата: Галин Тиханов. *Световна литература. Космополитизъм. Изгнание*. София, Кралица Маб, 2022, 428 с. [Galin Tihanov. *World Literature, Cosmopolitism, Exile*. Sofia, Kralitsa Mab, 2022] / **139**

Елица ПОПОВА / Elitza POPOVA

За книгата: *Писането за себе си и неговите жанрове. Писма, дневници и други форми на автобиографичния разказ в европейската писмена практика (XVIII – XX век)*. Съставител Маргарита Серафимова. София, Издателски център „Боян Пенев“, 2021. [L'écriture de soi et ses genres. *Lettres, journaux intimes et d'autres formes de récit autobiographique dans la pratique scripturale européenne (XVIII^e-XX^e siècles)*. Sous la direction de Margarita Serafimova. Sofia, Boyan Penev Publishing Centre, 2021] / **143**

Надежда СТОЯНОВА / Nadezhda STOYANOVA

За книгата: Елка Трайкова. *Литературноисторически и критически сюжети*. София, Издателски център „Боян Пенев“, 2021, 226 с. [Elka Traykova. *Literary-Historical and Critical Plots*. Sofia, Boyan Penev Publishing Centre, 2021, 226 p.] / **152**

Мария ЕНДРЕВА / Maria ENDREVA

За книгата: Владимир Сабоурин. *Студии*. 2023, 750 с., ISBN: 9786199178348. [Vladimir Sabourin. *Studies*. 2023, 750 p.] / **156**

Маргарита СЕРАФИМОВА / Margarita SERAFIMOVA

За книгата: Антоанета Рובהа. *Творчески фигури и кръговрат на изкуствата в прозата на Ерик-Еманюел Шмит*. София, Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2022, 304 с., ISBN 978-954-07-5505-2 [Antoaneta Robova. *Artistic Characters and Cycle of Arts in Eric-Emmanuel Schmitt's Prose Writings*. Sofia, St Kliment Ohridski University Press, 2022, 304 p., ISBN 978-954-07-5505-2] / **162**

Галина ГЕОРГИЕВА / Galina GEORGIEVA

За книгата: Николай Генев. *Виртуалният човек. Опит върху фантоматиката*. София, „Версус“, 2022, 240 с. [Nikolay Genov. *The Virtual Human: A Study on Phantomatics*. Sofia, Versus Publishing, 2022, 240 p.] / **168**

Тодор ХРИСТОВ / Todor HRISTOV

За книгата: Ангел Валентинов Ангелов. *Филология, литература и символна география на Европа: Ерих Ауербах, Лео Шпитцер, Едуард Саид, Стефан Цвайг, Хуго фон Хофманстал* (София, 2022). [Angel V. Angelov. *Philology, Literature and Symbolic Geography of Europe: Erich Auerbach, Leo Spitzer, Edward Said, Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal*. Sofia, 2022. <https://litclub.bg/library/fil/angelvangelov/kniga2022.pdf>] / **171**

Александър ХРИСТОВ / Aleksandar HRISTOV

За книгата: Надежда Стоянова. *Украси и гримаси. Мода и модерност в българската литература от 20-те и 30-те години на XX век*. София, Изд. „Парадигма“, 2022, 378 с. [Nadezhda Stoyanova. *Adornments and Grimaces. Fashion and Modernity in 1920s and 1930s Bulgarian Literature*. Sofia, Paradigma Press, 2022, 378 p.] / **175**

Камелия СПАСОВА / Kamelia SPASSOVA

За книгата: Миглена Николчина. *Бог с машина. Изваждането на човека (от романтизма до трансхуманизма)*. София, „Версус“, 2022. [Miglena Nikolchina, *God with Machine. Subtracting the Human (From Romanticism to Transhumanism)*. Sofia, Versus Publishing, 2022] / **180**



Защита на личните данни

С изпращането на информация за Вас като автор в сп. *Colloquia Comparativa Litterarum* Вие се съгласявате, че предоставените от Вас данни ще бъдат обработвани при подготвяне на материалите за списанието и ще бъдат публикувани в него като неразделна част от Вашата статия и съдържанието на списанието.

Protection des données personnelles

En nous soumettant leurs données à caractère personnel, les auteurs de la revue *Colloquia Comparativa Litterarum* acceptent que celles-ci soient traitées dans le but de préparer leurs manuscrits à la publication et qu'elles soient considérées comme partie intégrante de leurs contributions et du contenu de la revue en question.

Protection of personal data

By submitting personal information as author to *Colloquia Comparativa Litterarum*, you agree to its processing during the preparation of the journal's texts and its publication as an integral part of your article and the journal's contents.

Front-page cover

Ivan Shishkov. *Field on Mars*. 80x80, acrylic.

Published with the kind permission of the author



Ivan Shishkov was born in 1951 in Plovdiv, Bulgaria. He graduated from the National Academy of Art, with a degree in poster and graphic design. Since 1978, he has been a member of the Society of Plovdiv Artists. In 1989, he founded the first private gallery "RED PONY" in the Old Plovdiv with Atanas Krastev.

With first solo exhibition in 1987, between 2006 and 2020 he

presented 18 solo exhibitions-paintings in Sofia, Plovdiv, Ruse, Paris - two exhibitions, Berlin, Düsseldorf.



He works mainly in painting and graphic design and poster art. His paintings are exhibited in the City

Gallery Plovdiv, City Gallery Ruse and many private collections in Bulgaria, France, Germany, USA, New Zealand, Switzerland, Italy and England. He lives and works in Plovdiv.

Editorial Board

Contact: ColloquiaCL@gmail.com

Roumiana L. Stantcheva, Prof., Dr. Sc., (Comparative Literature, Balkan Studies, Romanian, French and Bulgarian Literatures), Sofia University “St. Kliment Ohridski” – **Editor**

Russana Beyleri, Assoc. Prof., PhD, (Comparative Literature, Balkan Studies, Albanian Literature), Sofia University “St. Kliment Ohridski” – **Contributing Editor**

Fotiny Christakoudy-Konstantinidou, Assoc. Prof., PhD, (Comparative Literature, Balkan Studies, Greek Literature), Sofia University “St. Kliment Ohridski” – **Board Member**

Thematic Coordinator of the issue

Antoaneta Robova, Chief Assist. Prof., PhD, (French Literature, Comparative Literature), Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Assistant Editors

Darina Felonova, PhD, (Comparative Literature, Balkan Studies, Editing)

Radostin Zhelev, MA (Translating and Editing)

Veselina Beleva, PhD, (Comparative Literature, Balkan Studies, Editing)

Evgeni Ivanov, MA (Romanian Studies, Computational Linguistics)

Sirma Danova, Chief Assist. Prof., PhD, (Bulgarian Literary Studies), Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Lora Nenkovska, Chief Assist. Prof., PhD, (Romanian Literature, Comparative Literature, Balkan Studies), Sofia University “St. Kliment Ohridski” – **Project Coordinator**

International Advisory Board

Prof. Theo D’haen, University of Leuven, Belgium

Prof. Marko Juvan, Institute of Slovenian Literature and Literary Studies - SAZU, Slovenia

Prof. Milena Kirova, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Prof. Dina Mantcheva, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Prof. Alain Montadon, Université Clermont Auvergne, France

Prof. Manfred Schmeling, Universität de Saarbrücken, Germany

Prof. Elena Siupiur, Institut des Études Sud-Est Européennes, Académie Roumaine, Romania

Prof. Anna Soncini, Université de Bologne, Italy

Prof. Anna Tabaki, National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Artistic Consultant

Tatiana Harizanova, <https://tatianaharizanova.wixsite.com/tania>

IT Support and Contact Person

Anastasios Papapostolu, M. Eng., PhD, Chief Assist. Prof., Sofia University “St. Kliment Ohridski”

E-mail : papapostol@fmi.uni-sofia.bg

Founder

Prof. Roumiana L. Stantcheva, Dr. Sc., DHC of the University of Artois, France

Balkan Studies Master’s and Doctoral Degree Programme

at Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Faculty for Slavic Studies

Антоанета РОБОВА¹

Форми и механизми на емпатията в две съвременни драматургични вариации по „Жак Фаталиста и неговият господар“ на Дидро

Резюме

Статията разглежда две драматургични вариации по романа на Дени Дидро „Жак Фаталиста и неговият господар“ през призмата на механизмите на писателска емпатия. След преглед на научни трудове, посветени на видовете и дефинирането на понятието емпатия, и синтез на теорията за наративната емпатия на Сюзан Кийн, се анализират пиесите на Милан Кундера и Ерик-Еманюел Шмит от гледна точка на разновидностите, механизмите и текстовите репрезентации на емпатични състояния. Извеждат се понятията *вариатор*, метатекстуална и интертекстуална емпатия, чиито дефиниции отразяват отношението на Кундера и Шмит към творческия им модел.

Ключови думи : Дени Дидро; Милан Кундера; Ерик-Еманюел Шмит; емпатия; интертекстуалност

Abstract

Forms and Mechanisms of Empathy in Two Contemporary Dramatic Variations Based on Diderot's "Jacques the Fatalist and His Master"

This article examines two dramatic variations on Denis Diderot's novel *Jacques the Fatalist and his Master* from the point of view of the forms of the writer's empathy. After an overview of contemporary research on the types and definitions of the concept of empathy and a synthesis of Suzanne Keen's theory of narrative empathy, the plays of Milan Kundera and Éric-Emmanuel Schmitt are studied under the prism of the forms, mechanisms and textual representations of empathy. The concepts of *variator*, metatextual empathy and intertextual empathy are formulated to define the postures of Kundera and Schmitt in homage to their writing model.

Key words: Denis Diderot; Milan Kundera; Éric-Emmanuel Schmitt; empathy; intertextuality

Философ и енциклопедист, писател и критик, Дени Дидро е ярък представител на творческите търсения и достижения през века на Просвещението във Франция. Писателската му дейност обхваща богата жанрова палитра и отразява разностранните му интереси, простиращи се в различни изкуства и области на познанието. Пълният текст на

¹ **Antoaneta Robova** is a Chief Assistant Professor in French Literature and French Language at the Department of Romance Studies, Faculty of Classical and Modern Philology, Sofia University "St. Kliment Ohridski". She defended a PhD thesis in joint supervision (*cotutelle internationale*) in 2012. She is the author of the book (in Bulgarian) "Artistic Characters and Cycle of Arts in Eric-Emmanuel Schmitt's Prose Writings" (2022) and has published numerous articles on contemporary authors (Milan Kundera, Eric-Emmanuel Schmitt, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Romain Gary, Annie Ernaux, etc.). She conducts research on 20th and 21st century French Literature, Comparative Literature, Literary Stylistics and Myth Criticism. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7468-7675>

писания повече от десетилетие роман „Жак Фаталиста и неговият господар“² бива издаден посмъртно във Франция. Книгата притежава силен интертекстуален и междужанров заряд. Дидро е повлиян от Лорънс Сърн, но съумява да доразвие оригиналните му приноси и идеи, обновявайки жанра на романа посредством находчиво преплитане на метатекстуални похвати. Дидро въвлеча читателя в многопластово повествование с размити и množащи се наративни нива, чиято подвижна рамка следва странстванията на двамата спътници и насоките на техния диалог, богат на отклонения и разклонения.

Един от вътрешните наративи, вписани в общата рамка, е разказаната от съдържателката на страноприемницата история за г-жа дьо ла Помре. Самостоятелна в сюжетно отношение, историята е предмет на редица адаптации и пренаписвания през XX и XXI век. Безспорен интерес в компаративен план представляват драматургичните варианти на епизода, написани от двама изтъкнати, френскоезични писатели-философи. Кундера и Шмит изтъкват, че Дени Дидро фигурира сред авторите, оказали най-силно влияние върху творчеството им. Публикувана през 1981 на френски език, пиесата „Жак и неговият господар: почит към Дени Дидро в три действия“³ е дефинирана от Милан Кундера като „вариация по Дидро“ (JM : 22). Близо три десетилетия по-късно, в началото на новото хилядолетие, Ерик-Еманюел Шмит пише и режисира своята пиеса-почит към Дидро, озаглавена „Тектоника на чувствата“⁴.

Статията е посветена на понятието емпатия и очертава основните му разновидности на базата на теоретични трудове на Жак Ошман, Дениъл Батсън, Сюзън Кийн, Марта Нусбаум и др. В сравнителна перспектива се анализират форми и репрезентации на емпатични състояния и преживявания в епизода за г-жа дьо ла Помре при Дидро, Кундера и Шмит. Открояваме видовете емпатия в драматичните вариации по Дидро и дефинираме

² Ще се позоваваме на официалния превод на романа, включен в изданието Дидро, Дьони. *Избрани творби*. Превод от френски Донка Меламед. Народна култура, София, 1983. [Diderot, Denis. *Izbrani tvorbi*. Prevod ot frenski Donka Melamed. Narodna kultura, Sofiya, 1983]. Ще използваме съкращението ЖФ при цитиране на творбата „Жак Фаталиста и неговият господар“ (в: Дидро, Дьони, *Избрани творби*. Цит. съч., с. 117-366).

³ Тъй като няма публикуван официален превод на български език на пиесата, ще се позоваваме на следното френско издание: Kundera, Milan. *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*. Gallimard, 1998 [1981]. Ще използваме съкращението JM, когато предлагаме наши преводи на цитатите от тази книга при необходимост. При позоваване на други текстове, за които не посочваме преводач на български език, също ще предлагаме наши варианти за превод.

⁴ Шмит, Ерик-Еманюел. *Тектоника на чувствата*. В: Театър II. Превод от френски език: Снежина Русинова-Здравкова. Плевен, Лега Артис, 2013. [Schmitt, Eric-Emmanuel. *Tektonika na chuvstvata*. V: Teatar II. Prevod ot frenski ezik: Snezhina Rusinova-Zdravkova. Pleven, Lege Artis, 2013]. При цитиране ще ползваме съкращението ТЧ.

механизмите на метатекстуална и интертекстуална писателска емпатия в пиесите на Кундера и Шмит. Обособяваме понятието *вариатор*, за да назовем статута (временен или постоянен) на творец, който в свои творби дава израз на естетическото унаследяване на определени идеи и структури, но същевременно се стреми към авторска оригиналност и стилистично своеобразие отвъд имитацията и адаптаторската дейност.

1. За различните видове емпатия в интердисциплинарен план

Към края на XX век когнитивните науки и достиженията в сферата на невробиологията навлизат в интердисциплинарни взаимодействия с науки като лингвистика, антропология и философия. Те намират все по-широко приложение и в литературоведските подходи и критически анализи на емоции⁵, възприятия, мисловни процеси, функции и тематизации на паметта, репрезентации на въображението и познавателните способности в света на фикцията, но и при изследването на процесите на четене, механизмите на „потопяването във фикцията“ (« l’immersion fictionnelle »⁶) и др. „Когнитивният обрат“⁷ от 80-те години на XX век бележи утвърждаването на тези интердисциплинарни подходи в редица хуманитарни науки. Сред понятията, намерили широко приложение в научни, научно-популярни изследвания, но и в неспециализираната литература, централно място заема емпатията.

В своята „История на емпатията“⁸, френският психиатър и психоаналитик Жак Ошман дефинира понятието емпатия като отговор на въпроси, свързани с чувствата, желанията и мислите на другия, уточнявайки, че : „Това е жест към другия, за да се опознае, разбере или обясни неговото поведение.“⁹ И предполага „да се поставиш на мястото, заемано от другия“¹⁰, но без непременно да се обвързва с изпитване на същите чувства. Жан Дьосети, друг учен в областта на невронауките, обобщава научните резултати от емпирични и теоретични изследвания, уточнявайки, че „емпатията отразява вродена способност за перцепция и чувствителност към емоционалните състояния на другите, често съчетана с

⁵ Вж. например: Gefen, Alexandre et Emmanuel Bouju (éds.). *L'Émotion, puissance de la littérature ?* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

⁶ Вж. Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999.

⁷ Вж. Fuller, Steve, Marc de Mey, Terry Shinn, Steve Wooglar (éds.). *The Cognitive Turn, Sociological and Psychological Perspectives on Science*. Berlin, Springer, 1989.

⁸ Hochmann, Jacques. *Une histoire de l'empathie*. Paris, Odile Jacob, 2012.

⁹ « C'est un geste vers l'autre pour connaître, comprendre ou expliquer son comportement », пак там, с. 173.

¹⁰ « une façon de se mettre à la place occupée par l'autre », пак там.

мотивация за загриженост към тяхното благосъстояние.¹¹ Психологът откроява трите основни компонента на емпатията, които влизат във взаимодействие, но могат да се разглеждат и поотделно: емоционална, когнитивна и мотивационна емпатия. Емоционалната или афективна емпатия се свързва със „способността за споделяне на афективните състояния на другите“¹² – за изпитване на техните чувства. Тази *споделяемост* на вътрешните състояния се асоциира и с емоционалната или афективна заразителност¹³, без да се поражда непременно загриженост към другите. При когнитивната емпатия водещият елемент е познавателен, защото тя се свързва с умението да се поставиш на мястото на друг човек, да се възприеме неговата перспектива, „за да опитаеш да разбереш какво той мисли или чувства“¹⁴. Мотивационният компонент, според Дьосети, „отговаря на грижата за другия човек и отразява мотивацията за загриженост за неговото благосъстояние“¹⁵. Мотивационният компонент съответно може да се свърже с „хипотезата за емпатията-алтруизъм“¹⁶ на Даниъл Батсън, според която емпатията предизвиква желание за оказване на помощ.

Специалист в областта на социалната психология, Батсън е изследвал задълбочено емпатията от гледна точка на склонността към алтруистично поведение. Той разграничава осем различни състояния, които се определят като емпатия или „осем употреби на термина *емпатия*“¹⁷. Ще ги представим накратко със съответни варианти за обозначаване на понятията на български език, за да можем да използваме някои от тях в литературните анализи в следващите части на статията ни. Първото понятие¹⁸ съответства на утвърдения термин когнитивна емпатия, при който е налице вникване в мислите и чувствата на другия човек. Второто предполага „да се възприеме позата или изражението на наблюдаван друг

¹¹ « l'empathie reflète une capacité innée de percevoir et d'être sensible aux états émotionnels des autres, souvent couplée avec une motivation pour se préoccuper de leur bien-être » (Decety, Jean. « Empathie ». In : Encyclopædia Universalis [en ligne]. (01/09/2022)).

¹² « la capacité de partager l'état affectif d'autrui », пак там.

¹³ Lipps, Theodor. Einfühlung, innere nachahmung, und organempfindungen. – *Archiv für die Gesamte Psychologie*, 2, 1903, p. 185-204.

¹⁴ « pour tenter de comprendre ce qu'il pense ou ressent » (Decety, Jean, op. cit.).

¹⁵ « correspond au souci de l'autre et reflète la motivation à se préoccuper du bien-être d'autrui » (Ibid.).

¹⁶ Вж. Batson, C. Daniel, & Shaw, L. L. Evidence for altruism: Toward a pluralism of prosocial motives. – *Psychological Inquiry*, 2(2), 1991, 107–122.

¹⁷ "Eight Uses of the Term Empathy" (Batson, C. Daniel. These Things Called Empathy: Eight Related but Distinct Phenomena. In: Jean Decety, William Ickes (Eds). *The Social Neuroscience of Empathy*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2011, p. 4-8).

¹⁸ Вж. "Concept 1" (Ibid.).

човек“¹⁹ и фигурира в научната литература като лицева или двигателна емпатия. Третата разновидност на емпатията, позната като емоционална или афективна емпатия, се доближава до лексикалното значение на думата съчувствие и се изразява в способността „да изпитваш същата емоция, която изпитва друг човек“²⁰. На български език представката „съ-“, е натоварена с идеята за съвместност, в случая споделеност на чувството, застъпено в гореспоменатите наименования.

Дефиницията на четвъртата форма на емпатия е „интуитивно вникване или себе-проекция в ситуацията на другия“²¹. Този вид „естетическа емпатия“, според Батсън, се корени в немската дума “*Einfühlung*”, използвана от Теодор Липс в началото на XX век за назоваване на състоянието, придобило впоследствие широка популярност като емпатия. Въпросната разновидност на емпатия бихме могли да възприемем и назовем на български като модус на *съ-преживяване* поради проекцията, въображаема или естетическа, в друг светоглед или светоусещане. При петия концепт от емпатичния спектър става дума за форма на „възприемане на перспектива“²² т.е. „да си представиш какво мисли и чувства другият човек“²³. В шестата разновидност вече се касае за „влизване в роля“²⁴, при което човек „си представя какво той би мислил и как би се чувствал на мястото на друг човек“²⁵. Седмата форма на емпатия се изразява в чувство на тревога при вида на чуждото страдание и би могла да се предаде на български език с думата „съпричастност“, а при осмата разновидност се изпитва същото чувство на страдание, което препраща към значението на лексемата „състрадание“. Според Батсън съществуват различни комбинации, но най-силна е мотивацията за съдействие при последните две форми на емпатия²⁶. При състраданието загрижеността към другия е най-силно изявена. При съпричастността е възможно загрижеността да се насочи навътре към себе си, докато при (съ)страданието към или с другия, тя е ориентирана навън – към ближния.

¹⁹ “adopting the posture or expression of an observed other” (Пак там, с. 4).

²⁰ “Coming to feel the same emotion that another person feels” (Пак там, с. 5).

²¹ “Intuiting or Projecting Oneself into Another’s Situation (Пак там, с. 6).

²² “perspective-taking” (Пак там, с. 7).

²³ “Imagining How Another is Thinking and Feeling” (Пак там).

²⁴ “role-taking” (Пак там)

²⁵ “Imagining How One would Think and Feel in the Other’s Place” (пак там).

²⁶ Пак там, с. 22.

2. Наративната емпатия според теорията на Сюън Кийн

През призмата на приложимостта ѝ към рецепцията и създаването на фикция и по-конкретно литература, емпатията е обект на интердисциплинарни трудове и изследвания. Теорията за наративната емпатия, разработена от Сюън Кийн²⁷ и развита в редица нейни статии и книги, разглежда емпатичния отговор като резултат от читателските практики. Кийн анализира и различни форми на емпатизация и стратегии за емпатични прочити при писателските практики. Авторката дефинира наративната емпатия като „споделеното изпитване на чувства и възприемането на перспектива, предизвикани от четене, гледане, слушане или измисляне на наративи за ситуацията или състоянието на друг човек.“²⁸

За разлика от Марта Нусбаум²⁹, Кийн не защитава хипотезата за положителния етически ефект на читателската емпатия върху поведението на читателските публики и не обвързва непременно емпатичния отговор при рецепцията с повишаване на алтруизма. Литературоведката обаче свързва наративната емпатия с преживяванията на читателите, с възможностите за потапяне в световите на фикцията и за идентифициране с фикционалните персонажи. За нея наративната емпатия означава „да чувстваш с фикцията“³⁰. Тя уточнява, че по-често негативните емоции пораждат емпатичен читателски отговор, особено силен при читатели с висок потенциал за емпатия³¹. Интересен резултат от емпиричните изследвания относно отношението на авторите към техните персонажи е констатацията, че писателите не само са с по-висока способност за емпатия, но и често възприемат своите персонажи като „автономни същества“³², с които те общуват. Сюън Кийн задълбочено анализира техниките, които благоприятстват читателската емпатия, както и видовете

²⁷ Вж. Keen, Suzanne. A Theory of Narrative Empathy. – Narrative, vol. 14, no 3, 2006, 207-236; Keen, Suzanne. Empathy and the Novel. Oxford, Oxford University Press, 2007; Keen, Suzanne. *Empathy and Reading. Affect, Impact, and the Co-Creating Reader*. Routledge, 2022.

²⁸ “Narrative empathy is the sharing of feeling and perspective-taking induced by reading, viewing, hearing, or imagining narratives of another’s situation and condition.” (Keen, Suzanne. Narrative Empathy. In : Peter Hühn (éd.), *The Living Handbook of Narratology*, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/42.html> (01/07/2021).

²⁹ Nussbaum, Martha C. *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford, Oxford UP, 1990.

³⁰ “feeling with fiction” (Keen, Suzanne. Readers’ Temperaments and Fictional Character. – *New Literary History* 42.2, Spring 2011, 295–314, p. 296).

³¹ Вж. “Narrative empathy”. Цит. съч. с. 214.

³² “autonomous beings” (Taylor, Marjorie et al. The illusion of independent agency: Do adult fiction writers experience their characters as having minds of their own? – *Imagination, Cognition & Personality* 22, 2002-2003, 361–80, p. 363).

„стратегическа емпатия“³³ от страна на авторите, посредством които те насочват своите творби към определени читателски публики, податливи на емпатичен отговор.

Наративната емпатия се разглежда от гледна точка на емпатичния отговор на читателите и на склонността им да се идентифицират с определени персонажи, на емпатията на авторите към техните персонажи, на повествователните техники и на стратегиите, които благоприятстват емпатизацията, както и на похватите, които я възпрепятстват и предизвикват дистанциране от света на фикцията.

След синтезирания преглед на основни трудове и теории, посветени на видовете емпатия и особеностите на наративната емпатия, ще пристъпим към изследователския ни проблем под форма на два изходни въпроса: 1. По какъв начин се задейства и преживява емпатията, когато става дума за писатели, които са първо интензивни читатели на други автори, след което на свой ред развиват писателска дейност, вписвайки се във верига на творческа приемственост и естетическа наследственост спрямо своите модели? 2. Дали при разглежданите и други сходни практики на вариация в режим на почит и възприемане на статут на читател-последовател бихме могли да формулираме хипотеза за наличие на механизми на метатекстуална и интертекстуална емпатизация с модела на писане?

3. Драматургичните вариации на Кундера и Шмит в режим на почит към Дидро

Разказвачът, който изпълнява и ролята на авторска инстанция в текста, заявява още в началото на творбата на Дидро: „Съвсем очевидно е, че аз не пиша роман, след като пропускам онова, което един писател непременно би използвал.“ (ЖФ: 127). Авторефлексивното изказване отразява игровата метатекстуалност на неконвенционалния текст, но и загатва хибридният характер на този диалогичен, философски роман, който в много отношения наподобява драматургичен текст. Изначалната междужанровост, многопластовата синкретичност в съчетание с философско съдържание, структурна експерименталност и игрова модерност на романа са сред предпоставките за интереса на съвременни автори като Кундера и Шмит към творческите завети на Дидро. Драматургичният заряд на романа обуславя и интермедиялния му потенциал: на базата на

³³ “strategic empathy” (“Narrative empathy”. Цит. съч., с. 224).

текста в неговата цялост и въз основа на автономния епизод за г-жа дьо ла Помре са създадени немалко театрални и филмови адаптации от началото на XX век до наши дни.

Кундера и Шмит са сред авторите, които в свои теоретични и коментарни текстове посочват творческите си модели и предходници от различни изкуства, повлияли им да изградят собствен почерк и писателски светоглед. Почетно място в тази плеяда от автори и за двамата заема Дени Дидро. В „Завети и предателства“ Кундера определя своята пиеса-почит към Дидро като свободна и игрова транскрипция, театрална вариация, а не адаптация на романа. Правейки паралел с почитта на Стравински към Чайковски и Перголези, Кундера отбелязва, че Стравински „е обичал стария си учител, както аз обичах своя“³⁴ и пиесата представлява „начин за установяване на връзка между вековете“³⁵. Отношението учител-ученик и модел-последовател е ясно заявено, ученикът се ситуира в символната следа на предшественика, влиза в неговата перспектива, но и надгражда със своя принос, без да се превръща в подражател.

Вариацията на Кундера осъществява диалог с романа, предлага коментарно продължение на пътешествието на Жак и неговия господар в нов исторически и културен контекст. Пиесата е и емпатичен отговор спрямо въпросите, поставени в книгата на Дидро, която от своя страна е в диалог с романа на Лорънс Сърн. В този смисъл, Кундера е емпатичен читател на романа на Дидро, но оригинален автор в своята мета- и интертекстуална позиция в перспективата на Дидро: бихме могли да го дефинираме като *вариатор*, а не имитатор или адаптатор на почитания автор. Като механизъм на метатекстуална емпатия можем да разгледаме ситуирането чрез коментар в режим на почит и творческа приемственост към предшественика (в случая Дидро) и на естетическа емпатия спрямо романа му. Написаната през 1971 г. Кундерова пиеса преминава през доста превратности, поставяна е дори под чуждо име, за да може да обиколи безпрепятствено чехословашките театрални сцени. Впоследствие е преведена на различни езици, а понастоящем е достъпна за читателите предимно като драматургичен текст поради волята на автора да дава права за поставянето ѝ „само на любителски театри [...] или на бедни професионални театри“³⁶. Така пиесата се оказва предназначена предимно за четене в

³⁴ Кундера, Милан. *Завети и предателства*. Превод от френски език: Росица Ташева. Колибри, 2011, с. 71.

³⁵ Пак там.

³⁶ Вж. „Бележка на автора относно историята на пиесата“ от 1998 (« Note de l’auteur sur l’histoire de la pièce », JM: 137).

съответствие с предпочитанията на автора и неговата склонност към „инструктивност“³⁷ при очертаване на полето на рецепция. Кундера впрочем обяснява защо е пожелал „за своята пиеса по-скоро читатели, отколкото зрители“ (JM : 137), позовавайки се на горчивия си опит като зрител на белгийска постановка по своята пиеса. Той определя въпросната свободна интерпретация като плод на графомания и отчита „недоразумението, до което може да доведе“ принципът на вариациите (вж. JM : 137).

Подобно на Кундера, Шмит отчита и приема влиянието на Дидро върху авторското си развитие. Но за разлика от Кундера, който харесва най-вече романите на Дидро, „още по-точно [...] *Жак Фаталиста*“ (JM : 14), Шмит високо цени цялото творчество на Дидро, което е изследвал задълбочено по време на работата по докторската си дисертация, озаглавена „Дидро и метафизиката“. Кундера изтъква значението на този роман като „взрив от непристойна свобода без автоцензура“ (JM: 19), либертинското му съдържание в съчетание с философски размисли, изтъква се и „не-сериозният, ироничен, пародиен, шокиращ характер на същите тези разсъждения“³⁸. Шмит откроява сходни особености на почерка и философията на Дидро, който „преподава непреподаваемото: свободата, нахалството, лекотата, противоречието, дързостта“³⁹. Влиянието на либертинската философия на Дидро върху светогледите на Кундера и на Шмит е доловимо в техните текстове, както и в наративната им емпатия спрямо определени персонажи (либертини) в разглежданите пиеси и в други техни знакови творби. Като първоизточник на метатекстуалната емпатия на Шмит спрямо Дидро можем да посочим дългогодишната нагласа на последователя, който възприема философа като свой „учител по свободолюбие“⁴⁰, „основополагащ автор“⁴¹ за писането си. Отпечатъкът на читателската емпатия на Шмит върху художествените му произведения е ярко изразен в две пиеси, вдъхновени от Дидро.

³⁷ Добромир Григоров откроява склонността на писателя от чешки произход да очертава и дори да предначертава „преформатирана“ представа за творчеството си (вж. Григоров, Добромир. *Милан Кундера и познанието на романа*. Колибри, София, 2001, 28-46). Литературоведът задава уместния въпрос „как Кундера предпочита да бъде четен?“ (пак там, с. 11).

³⁸ *Завети и предателства*, Цит. съч, с. 71.

³⁹ „enseigne des choses inenseignables : la liberté, l'insolence, la légèreté, la contradiction, l'audace.“ (cf. « Commentaires », URL : <https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Litterature-essais-Diderot-ou-la-philosophie-de-la-seduction.html>)

⁴⁰ « maître de liberté » (cf. « Commentaires, URL : <https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-la-tectonique-des-sentiments.html>).

⁴¹ « auteur fondateur » (пак там).

„Развратникът“ и „Тектоника на чувствата“ са две конкретизации на почитта на Шмит към философа-писател. „Развратникът“ в известен смисъл представлява еманацията на наративната емпатия на Шмит, която се насочва към изграждането на протагониста на пиесата и нейния сюжет, съчетаващ биографични и фикционални елементи с рефлексии за двойствеността на морала от гледната точка на енциклопедист-либертин. Наративната емпатия на автора към неговия главен персонаж е съпътствана и от когнитивната емпатия на читателя-изследовател, превърнал се в автор-драматург.

4. Механизми на писателската емпатия: наративна, метатекстуална, интертекстуална емпатия. Прочит с почит.

Що се касае до наративната емпатия и способността на Шмит да възприеме гледната точка на своите персонажи, авторът използва определението „креативна емпатия“ или „емпатия на въображението“⁴², която свързва с писателското си призвание. Този вид писателска емпатия се разполага между четвъртата и петата форма на емпатия според Батсън, защото е въображаема проекция в друг светоглед, но и заемане на перспектива. Шмит впрочем уточнява, че „не зна[е] как се поставя[м] на мястото на другите: просто успява[м]“⁴³. Описаната наративна емпатия е особено силна в случай на фикционална реконструкция⁴⁴ на опита и разсъжденията на възлов за Шмит автор като Дидро. „Развратникът“ обаче не представлява театрална вариация по произведение на Дидро, какъвто е случаят със следващата пиеса, вдъхновена от енциклопедиста. Макар че интертекстуалната връзка и ситуирането спрямо модела не са експлицитно заявени в заглавието на пиесата, на прага на „Тектоника на чувствата“ читателят открива недвусмислено посвещение в израз на уважение: „В знак на почит към Дидро, за пореден път, тъй като един пасаж от *Жак Фаталиста* вдъхнови тази история.“ (ТЧ: 213). За разлика от Кундера, Шмит не предлага своя вариация-почит, основана на цялата пиеса, а текст по често адаптираната история за отмъщението на г-жа дьо ла Помре, разказана на Жак и неговия господар в оригиналния текст.

⁴² « empathie imaginative » (Schmitt, Éric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Librairie générale française, Paris, 2017, p. 295)

⁴³ Пак там.

⁴⁴ Според Марта Нусбаум емпатията предполага „реконструкция на опита на другия посредством въображението“ (Nussbaum, Martha C. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 310).

В противовес с Кундера, чието отношение към всички практики на адаптиране и пренаписване е крайно отрицателно, Шмит практикува доста успешно различни форми на адаптация, включително и самоадаптация. Френско-белгийският писател умело адаптира както свои, така и чужди произведения, за сцена, кино, телевизия ; дори режисира някои свои творби и самоадаптации⁴⁵. „Тектоника на чувствата“ е първият му опит за театрална режисура: през 2008 г. той поставя свой сценичен вариант в Театър „Марини“ в Париж. От драматургична гледна точка, пиесата на Кундера е по-модерен и експериментален тип литература и театър, докато вариацията на Шмит следва класическите правила за постройка на интрига, за изграждане на психологически консистентни персонажи, които взаимодействат и се разкриват в традиционни диалози с висока степен на литературност.

4.1. Кундера и метатекстуалната емпатия: техники и функции

Кундера проблематизира темата за творчеството и почитта към учителите, надграждайки метафикционалните техники на Дидро с допълнителни метатеатрални подходи, при които отношенията разказвач-слушатели-персонажи се усложняват: слушателите стават и зрители, разказвачите влизат и в актьорски роли, а зрителите са и коментатори. Метатекстуалната емпатия при Кундера е водеща, защото неговата пиеса е коментарно заиграване с първичния текст, а героите му са мета-въплъщения на оригиналния автор и неговия *вариатор*. Кундера изпълнява функция на *вариатор*, споделящ познавателната воля на предшественика си в дух на конструктивна, творческа емпатизация. При този механизъм на метатекстуална емпатия се възприемат отличителни техники и идеи в диалогичен режим и с елементи на смислово надграждане, стилистично и формално оразличаване. Наративната емпатия на Кундера е насочена към персонажа Жак, а неговият господар въплъщава идеята на Кундера за Дидро като учител и вдъхновител. По този начин се осъществява театрален диалог с много форми на излизане от условните рамки и нива на разказ и театрална игра.

Изобилието от метатекстуални похвати в Кундеровата вариация нарушава референциалната илюзия. Афективният емпатичен отговор на читателите на пиесата е затруднен, но дистанцираната рецепция благоприятства познавателните механизми на

⁴⁵ Вж. Робова, Антоанета. Форми и залози на интермедиялната самоадаптация в творчеството на Ерик-Еманоел Шмит. – *Кръстовища на литературата – годишник на АКСЛИТ*, т.10, 2022. [Robova, Antoaneta. Formi i zalozi na intermedialnata samoadaptatsiya v tvorchestvoto na Eric- Emmanuel Schmitt. – *Krastovishta na literaturata – godishnik na AKSLIT*, t.10, 2022].

прочит и когнитивната емпатизация. Метатекстуалната емпатия в случая на Кундера има своите текстови проекции: сценичните ремарки насочват към декори, подчертаващи двете нива на разказ и театралност. Сцената трябва да е изградена от две части: на по-висока платформа в задната част следва да се разкриват сцените от миналото, а в предната част да се играе „действието, което се развива в настоящето“ (JM : 30). Сценографското решение допринася за ефекта на театър в театъра, който съответства на разчупената структура на творбата на Дидро. Разделението на сценичното пространство позволява както игрова транспозиция на коментарите на Жак, господаря му и стопанката спрямо историята на ретроспективната платформа, така и някои находчиви метатеатрални похвати. Сред тези новаторски техники ще споменем идеята стопанката да влиза в ролята на отмъстителната маркиза, а в ролята на непостоянния маркиз да се редуват двама актьори за две различни развързки на финала на вставения епизод. Чрез тези похвати се репрезентира емпатичната идентификация на стопанката с маркизата и вникването в нейните подбуди за отмъщение, както и финалната емпатизация на Жак с измамения маркиз. Алтернативният вариант, предложен от Жак в ролята на прощаващия маркиз, съответства на оригиналния финал, при който отмъщението се превръща в повод за състрадателен жест на обич на маркиза към младата му съпруга.

Двата различни финала предизвикват дискусии в предната част на сценичното пространство. Те отразяват позицията на Господаря на Жак, впрочем сходна с тази на автора на първичния текст, чието заключение оправдава поведението на манипулативната обидена маркиза: „общите мъже при общите жени“ (ЖФ: 256). Метатекстуалната писателска емпатия се изразява както в коментарното съотнасяне на пиесата към романа, така и в емпатичните проекции на персонажно ниво, най-вече при емпатичното възприемане на перспектива от страна на *вариатора* в ролята на Жак и на фикционалното конструиране на образа на Господаря като мета-проекция на оригиналния автор и символичен адресат на театралната почит. Емпатичният отговор на читателя не е предвиден и зададен в драматургичния текст, чийто залог е по-скоро когнитивното въвличане на читателя в упражняване на свободната му читателска (или зрителска) воля за избор на перспектива.

4.2. „Тектоника на чувствата“: етически функции на репрезентациите на емпатични състояния. Залози на интертекстуалната емпатия.

В пиесата на Шмит метатекстуалната емпатия не е толкова силно застъпена, защото е премахнат наративът, обрамчващ вставените истории. Персонажите Жак, неговият господар и стопанката-разказвачка, както и целият метатекстуален наративен пласт, са отстранени. В замяна на това, интертекстуалните връзки и модернизацията в смисъл на културния пренос на действието в ХХІ век са осезаеми в новия текст. Той е увлекателен за по-широка публика поради ефектите на напрежение и изненада. Пиесата е психологизиран вариант на историята със засилени театрални похвати – допълнителни неочаквани обрати и заплитане на интригата. Имената на персонажите са променени, а в различни ключови сцени са допълнени репрезентации на различни видове емпатия. За разлика от пиесата на Кундера, този текст има силен емоционален заряд, в който състояния от емпатичния спектър са изобразени и включени като ключови за действието елементи. Емпатичният заряд на пиесата на Шмит придобива етически залози, тъй като развитието на основните персонажи е по посока на алтруистична психологическа промяна.

Драматургичната вариация на Шмит се вписва в стила и формалните характеристики на театралната му продукция, нерядко определяна от театроведите като „неокласическа“⁴⁶. Изобилието от сценични ремарки цели да ограничи творческата амплитуда на режисьорски решения за изменения, но и прави драматургичния текст по-четивен и литературен, доколкото ремарките наподобяват намеси на разказвач. Номерацията на частите, при липса на конвенционално разделение на действия и сцени, е сходна със структура на разказ или повест. Обозначенията на местонахождението на героите при всяка сцена до голяма степен приличат на сценарни ремарки преди филмов сегмент. Интермедиялният и интертекстуалният заряд на текста включва отваряне на театралната форма към кино-компоненти, музикални контрапункти, елементи с висока степен на литературност, поетически цитати с огледална и задвижваща действието функции. Налично е и преплитане на хипотекстуалната сюжетна матрица по Дидро с елементи, препращащи към персонажи

⁴⁶ Известният театровед Патрис Павис причислява „Посетителят“ към „нео-класическите“ пиеси. (Pavis, Patrice. *Le Théâtre contemporain : Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Nathan, 2004, p. 14).

от „Опасни връзки“ на Шодерло дьо Лакло. Обхватната синкретичност на пиесата се вписва в характерния за Шмитовата поетика „кръговрат на изкуствата“⁴⁷.

Почеркът на Шмит е напълно разпознаваем, а интертекстуалната емпатия в знак на почит към творческия модел се изразява в преноса на персонажната система и възловите елементи от фабулната постройка. Имената на основната конфигурация от четири действащи лица са променени, привнесен е един персонаж – майката на Диана, чието име (г-жа Помре) е препратка към централната героиня в първичната история от „Жак Фаталиста и неговият господар“. Фокусирането върху чувствата, още в заглавието на тази съвременна драматургична вариация, застъпва метафорично идеята за дълбинните нива на емоциите и тяхната своеобразна „тектоника“, която според автора отразява човешката субективност⁴⁸. Репрезентациите на разнородни по вид емпатични състояния изпълняват тематични, драматургични и психологически функции. Ключова в романа на Дидро е сцената с г-жа дьо ла Помре и маркиза, в която наскърбената от охлаждането на своя любим аристократка се поставя в неговата перспектива, за да симулира неговото безразличие и по този начин да провери естеството на реалните му чувства. При това емпатично, но и егоистично поставяне в чужда перспектива, оскърбената маркиза получава очакваното, но угнетяващо я признание за непостоянството на любовните чувства на своя любим. Този преломен момент поставя началото на нейния план за отмъщение, осъществен с виртуозна съобразителност, но завършил с неочакван обрат. Маркизът проявява състрадание към своята съпруга и прощава миналото ѝ на леко момиче, вниквайки в нейната позиция на жертва. Той я приема за своя жена и я спасява от унижителното положение, в което съдбата я е поставила: „Станете, моля ви, вие сте моя жена; станете и ме прегърнете. Госпожо маркизо, станете, вие не сте на мястото си. Госпожо де з’Арси, станете...“ (ЖФ: 251).

Във вариацията на Шмит характерите губят от своята противоречивост, а емпатичните им съпреживявания ги облагородяват. В сцената със симулираното охлаждане се добавя финално разкритие, според което Ришар е отвърнал с огледална форма на поставяне в перспектива. При тази погрешна ролева проекция той се оказва в ситуация на

⁴⁷ Вж. Робова, Антоанета. *Творчески фигури и кръговрат на изкуствата в прозата на Ерик-Еманюел Шмит*. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, 2022 [Robova, Antoaneta. *Tvorcheski figuri i kragovrat na izkustvata v prozata na Eric-Emmanuel Schmitt*, Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, Sofiya, 2022].

⁴⁸ Вж. « Note sur *La Tectonique* ». (Schmitt, Éric-Emmanuel, *Théâtre*, Albin Michel, 2014 [2008], p. 143).

емоционален симулакрум: имитирал е чувство, което само по себе си е имитация на чувство. Неговото охлаждане се оказва също толкова лъжовно, колкото охлаждането на Диана. Но гордостта на Диана, която е представена като основен двигател на плановите ѝ, също е източник на емоционална заразителност. Ришар коментира драматичната ирония на ситуацията в предпоследната сцена на искрени признания: „Гордостта е заразна. Ако единият се разболе, другият я прихваща на момента“ (ТЧ: 308).

Планът за отмъщение на нарцистичната депутатка с многозначителното име Диана следва замисъла и етапите на плана на г-жа дьо ла Помре от романа на Дидро. Персонажите са осъвременени, а читателската наративна емпатия към образа на Елина – младата жена, принудена да проституира поради житейските си несгоди – се засилва. Шмит допълва мотивацията ѝ да участва в плана на Диана с нов сюжетен елемент: предполагаемото онкологично заболяване на Ришар, което е част от режисирания от Диана мизансцен. Така Елина се включва в оркестрирания от Диана план от емпатично състрадание, а не движена от материални подбуди (като изпълняващата роля на нейна майка Радика). Състрадание изпитва и Ришар Дарси към младата румънка, дори и след като разкрива реалната ѝ професия, която тя упражнява по принуда. Емпатичният спектър се допълва и с психологическото израстване на Диана. Тя успява да култивира алтруизъм и да преодолее властолюбието и нарцисизма си с напредване на действието.

Репрезентациите на широка гама емпатични състояния допринасят за поучителното до голяма степен съдържание на пиесата на Шмит. Авторът благоприятства и насочва читателския емпатичен отговор по посока на по-етични взаимоотношения и надмогване на егоистичните потребности. Интертекстуалната емпатия на писателя се съчетава със силна наративна емпатия, насочена към неговите герои. Тя до голяма степен цели да предизвика емпатичен отговор в читателите или зрителите. Етическите залози на пиесата отразяват хуманистичните възгледи на Шмит и се вписват в алтруистичните хипотези на Нусбаум и Батсън за благотворните ефекти на емпатията.

Обобщение

Разгледахме две драматургични вариации-почит към Дени Дидро, възприеман като учител и образец за новаторство от съвременните писатели Милан Кундера и Ерик-Еманюел Шмит. Бяха изведени нови форми на писателска емпатия: интертекстуална и

метатекстуална емпатия по линията, изхождаща от първичния автор (модел) към неговите читатели и впоследствие на свой ред писатели, отдаващи почит на своя учител, в чиято творческа перспектива се разполагат, но чрез новите си прочити на унаследени канонични негови творби. В стремежа към оригиналност спрямо заявения модел, приносът на двамата автори не се свежда до безлична продукция на епигони, затруднени да преодолеят подражателската тяга или ограничени от рамките на адаптаторска роля. Въз основа на направените анализи, предлагаме дефиниция за писателския статут *вариатор*: автор, вдъхновен от предходна творба, отдаващ интертекстуална и/или метатекстуална почит към творческия си модел, но създавайки оригинално в смислово и формално отношение произведение. Даден писател може да възприеме статут на *вариатор* в малка или по-обширна част от творчеството си.

От друга страна, подходите на Кундера и Шмит при преосмислянето на първичното произведение се различават. Механизмите на тяхната творческа емпатия са сходни, но не са идентични. В случая с пиесата на Кундера кристализира механизъм на метатекстуална емпатия: коментарно ситуиране в режим на естетическа приемственост към предшественик, спрямо когото *вариаторът* заема перспектива на конструктивна емпатизация и оригинална диалогизация. В случая с пиесата на Шмит се проследява механизъм на по-обща интертекстуална емпатия, при която *вариаторът* отдава почит на заявения модел, възприема негови отличителни техники и идеи, но в контекст на п(р)очит с оригинално смислово надграждане, стилистично и формално оразличаване.

Библиография

Григоров, Добромир. *Милан Кундера и познанието на романа*. Колибри, София, 2001. [Grigorov, Dobromir. *Milan Kundera i poznaniето na romana*. Kolibri, Sofiya, 2001].

Дидро, Дьони. *Избрани творби*. Превод от френски Донка Меламед. Народна култура, София, 1983. [Diderot, Denis. *Izbrani tvorbi*. Prevod ot frenski Donka Melamed. Narodna kultura, Sofiya, 1983].

Кундера, Милан. *Завети и предателства*. Превод от френски език: Росица Ташева. Колибри, 2011. [Kundera, Milan. *Zaveti i predateľstva*. Prevod ot frenski ezik: Rositsa Tasheva. Kolibri, 2011].

Рובהа, Антоанета. Форми и залози на интермедиялната самоадаптация в творчеството на Ерик-Еманюел Шмит. – *Кръстовища на литературата – годишник на АКСЛИТ*, т.10, 2022. [Robova, Antoaneta. Formi i zalozi na intermedialnata samoadaptatsiya v tvorchestvoto na Eric-Emmanuel Schmitt. – *Krastovishta na literaturata – godishnik na AKSLIT*, t.10, 2022].

Робова, Антоанета. *Творчески фигури и кръговрат на изкуствата в прозата на Ерик-Еманюел Шмит*. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, 2022. [Robova, Antoaneta. *Tvorcheski figuri i kragovrat na izkustvata v prozata na Eric-Emmanuel Schmitt*, Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, Sofiya, 2022].

Шмит, Ерик-Еманюел. Развратникът. В: *Театър I*. Превод от френски език: Снежина Русинова-Здравкова. Плевен, Леге Артис, 2010. [Schmitt, Eric-Emmanuel. *Razvratnikat*. V: *Teatar I*. Prevod ot frenski ezik: Snezhina Rusinova-Zdravkova. Pleven, Lege Artis, 2010].

Шмит, Ерик-Еманюел. Тектоника на чувствата. В: *Театър II*. Превод от френски език: Снежина Русинова-Здравкова. Плевен, Леге Артис, 2013. [Schmitt, Eric-Emmanuel. *Tektonika na chuvstvata*. V: *Teatar II*. Prevod ot frenski ezik: Snezhina Rusinova-Zdravkova. Pleven, Lege Artis, 2013].

Batson, C. Daniel, & Shaw, L. L. Evidence for altruism: Toward a pluralism of prosocial motives. – *Psychological Inquiry*, 2(2), 1991, 107–122.

Batson, C. Daniel. These Things Called Empathy: Eight Related but Distinct Phenomena. In: Jean Decety, William Ickes (Eds). *The Social Neuroscience of Empathy*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2011.

Decety, Jean. « Empathie ». In : *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. (01/09/2022)

Fuller, Steve, Marc de Mey, Terry Shinn, Steve Wooglar (éds.). *The Cognitive Turn, Sociological and Psychological Perspectives on Science*. Berlin, Springer, 1989.

Gefen, Alexandre et Emmanuel Bouju (éds.). *L'Émotion, puissance de la littérature ?* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

Hochmann, Jacques. *Une histoire de l'empathie*. Paris, Odile Jacob, 2012.

Keen, Suzanne. *A Theory of Narrative Empathy*. – *Narrative*, vol. 14, no 3, 2006, 207-236.

Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford, Oxford University Press, 2007.

Keen, Suzanne. Readers' Temperaments and Fictional Character. – *New Literary History* 42.2, Spring 2011, 295–314.

Keen, Suzanne. Narrative Empathy. In : Peter Hühn (éd.), *The Living Handbook of Narratology*, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/42.html> (01/07/2021).

Keen, Suzanne. *Empathy and Reading. Affect, Impact, and the Co-Creating Reader*. Routledge, 2022.

Kundera, Milan. *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*. Gallimard, 1998 [1981].
Lipps, Theodor. Einfühlung, innere nachahmung, und organempfindungen. – *Archiv für die Gesamte Psychologie*, 2, 1903, 185-204.

Nussbaum, Martha C. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford, Oxford UP, 1990.
Nussbaum, Martha C. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Pavis, Patrice. *Le Théâtre contemporain : Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Nathan, 2004.
Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999.

Schmitt, Éric-Emmanuel. *Théâtre, Tome 4*. Paris, Librairie générale française, 2016.

Schmitt, Éric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Librairie générale française, Paris, 2017.

Taylor, Marjorie et al. The illusion of independent agency: Do adult fiction writers experience their characters as having minds of their own? – *Imagination, Cognition & Personality* 22, 2002-2003, 361–80.

Официален сайт на Ерик-Еманюел Шмит. URL : <https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Accueil-site-officiel.html> (08.03.2021).

Irena KRISTEVA¹

La première édition bulgare de l'*Enfer* de Dante : représentation verbale vs représentation visuelle

Résumé

L'article problématise le rapport entre la représentation verbale et la représentation visuelle dans la première édition bulgare de l'*Enfer* (1906). Il vise à démontrer que les dessins de Gustave Doré, qui illustrent la traduction de Konstantin Velichkov, contribuent à la meilleure réception du chef-d'œuvre de Dante. Ainsi, j'essaie d'y relever la relation entre le texte et paratexte iconique, entre la traduction interlinguale et la traduction intersémiotique, en faisant ressortir l'empathie du traducteur.

Mots-clés : Dante Alighieri ; empathie ; Gustave Doré ; Konstantin Veličkov ; traduction interlinguale ; traduction intersémiotique

Abstract

The First Bulgarian Edition of Dante's *Inferno*: Verbal Representation vs Visual Representation

The article problematises the connection between the verbal representation and the visual representation in the first Bulgarian edition of *Inferno* (1906). It aims to demonstrate that Gustave Doré's drawings, which illustrate Konstantin Velichkov's translation, contribute to the better reception of Dante's masterpiece. Thus, I will try to explore the relationship between the text and the iconic paratext, between the interlingual translation and the intersemiotic translation, by bringing out the empathy of the translator.

Keywords: Dante Alighieri; empathy; Gustave Doré; interlingual translation; intersemiotic translation; Konstantin Veličkov

L'empathie n'est pas un principe unilatéral de projection de soi ou d'auto-effacement ; elle est davantage une sorte de médiation... (Yannis Papadaniel, *Empathie des chercheurs, empathie des acteurs*)

L'une des priorités de l'élan culturel, déclenché au lendemain de l'Indépendance, est l'intégration de la Bulgarie dans la tradition européenne, intégration réalisée grâce aux efforts des intellectuels qui ont la perspicacité de regarder au-delà des frontières nationales. Les

¹ **Irena Kristeva** is a full professor of Translation Studies and French Literature at Sofia University St. Kliment Ohridski. She holds a PhD in Semiotics from Paris Diderot University and a DSc in Translation Studies from Sofia University. Her research interests focus on Hermeneutics, Poetics, Semiotics and Comparative Literature. Among her books: *Pascal Quignard: la fascination du fragmentaire* (2008), *Pour comprendre la traduction* (2009), *Hermes Metamorphosis* (in Bulgarian, 2015), *Détours de Babel* (in Bulgarian, 2017). ORCID ID: 0000-0002-4513-5414. Author ID (SCOPUS): 57210142028. Researcher ID (Web of Science): U-8608-2017.

grandes œuvres de la littérature occidentale n'étant pas accessibles aux lecteurs en version originale, puisqu'une toute petite minorité parle des langues étrangères, il incombe aux traducteurs de combler cette insuffisance. Les traducteurs de l'époque sont en même temps des écrivains, des intellectuels, voire des politiciens conscients de l'importance de la traduction pour l'insertion de la littérature nationale dans la littérature mondiale et vice versa. Ce contexte culturel particulier conditionne le choix des textes à traduire selon une finalité privilégiée et une échelle de valeurs, vu le décalage temporel entre le moment de leur création et le moment de leur traduction.

La *Divine Comédie* de Dante Alighieri figure évidemment parmi les chefs-d'œuvre qu'il faut absolument traduire. La première version bulgare de l'*Enfer* (1906) est née sous la plume de Konstantin Veličkov² qui consacre toute son énergie d'auteur, de traducteur, d'éditeur et de critique littéraire à l'eupéanisation de la culture bulgare. L'activité publique de cet intellectuel dévoué à la cause des Lumières est liée à la promotion des littératures étrangères, et en particulier à l'inclusion des classiques européens dans le répertoire littéraire bulgare. Je me propose donc de problématiser le rapport entre la représentation verbale et la représentation visuelle dans la première édition bulgare de l'*Enfer*, qui est illustrée par des dessins de Gustave Doré. J'envisage d'y relever la relation entre le texte et le paratexte iconique, entre la traduction interlinguale et la traduction intersémiotique, en faisant ressortir l'empathie du traducteur.

Empathie affective ou affinité élective ?

Konstantin Veličkov traduit et publie en 1893 les cinq premiers chants de l'*Enfer* dans la revue *Български преглед* [Revue bulgare]. Il arrive à traduire tous les 34 chants du poème dantesque de 1893 à 1896. Sa version intégrale du cantique est éditée par la revue *Художник* [Peintre] en 1906. La décision de l'éditeur et du traducteur d'y inclure 76 dessins de Gustave Doré est assez surprenante puisque, étant lui-même peintre, Veličkov aurait pu l'illustrer.

L'empathie impliquée dans la traduction littéraire détermine l'esprit avec lequel le traducteur aborde le texte-source. Veličkov exprime son empathie à l'égard du chef-d'œuvre

² Konstantin Veličkov (1855-1907) est un homme politique, écrivain, peintre bulgare. Il entame des études de droit à Paris (1880-1881) avant de s'inscrire à l'Académie des beaux-arts de Florence (1887-1889). Il est élu plusieurs fois député (1894-1896 ; 1898-1899 ; 1901). Il est nommé ministre des Travaux publics et des Communications (1894), de l'Éducation nationale (1894-1897), du Commerce et de l'Agriculture (1897-1898). Connaissant le français, l'italien et le russe, Veličkov réalise de nombreuses traductions, animé par l'idée d'élargir l'horizon culturel du lecteur bulgare. Outre l'*Enfer*, il traduit des œuvres de Sophocle, Théocrite, Horace, Pétrarque, Tasse, Carducci, Shakespeare (*Macbeth*), Molière (*Misanthrope*), Racine (*Attila*), Heine, Pouchkine (*La Roussalka*). Il poursuit parallèlement sa propre activité auctoriale : il écrit des pièces de théâtre, des nouvelles, des poèmes, des articles. Il collabore avec les revues littéraires les plus prestigieuses de l'époque : *Misāl* [Pensée], *Bългарски преглед* [Revue bulgare] ; fonde la revue *Učeničeska beseda* [Conférence d'élève] (1900-1904) ; devient rédacteur en chef de la revue *Letopisi* [Chroniques] (1899-1905).

du poète suprême dans les commentaires ponctuels et exhaustifs qui complètent sa traduction. Il est conscient des difficultés et des limites de ses efforts traductionnels, outre que de la grandeur écrasante du poème de Dante. Son admiration et son humilité se font ressentir dans les notes explicatives, dont ne peut se passer aucune édition de l'*Enfer*. À ce titre, il prête une attention particulière à l'inscription au-dessus de la porte de l'Enfer, chant III : « Le premier tercet, qui aborde l'inscription à l'entrée de l'Enfer, est tellement beau, en particulier à cause des mots 'par moi l'on va', répétés au début de chaque vers »³.



Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.
Надежда всяка тука оставете.

<i>Inferno</i> III, vv. 1-9	Traduction de Veličkov
‘Per me si va ne la città dolente, per me si va ne <i>l’eterno dolore</i>, per me si va tra <i>la perduta gente</i>. Giustizia mosse il mio alto fattore; fecemi la divina podestate, la somma sapienza e ‘l primo amore. Dinanzi a me non fuor cose create se non eterne, e io eterno duro. Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate’.	„През мен в града печални се отива, де в мъки вечни <i>стене и скърби</i> на грешните <i>тълпата нечестива</i>. Бог мъдри, мощни мене сътвори ведно със вековечните предмети, Бог праведни лиши ме от зари. Ще трая, дорде траят вековете. О вий, кои престъпите тоз праг, надежда всяка тука оставете.“

³ « Първото тристишие, с което захваща надписът на входа на Ада, е хубаво, особено като се повтарят в начало на всеки стих думите „през мене се отива“ » – Алигиери, Данте. *Ад*. Прев. Константин Величков. София, Народна култура, 1972 [Alighieri, Dante. *Ad*. Prev. Konstantin Velichkov. Sofia, Narodna kultura, 1972]: https://chitanka.info/text/3776-bozhestvena-komedija-ad/3#note_3-1. Ma traduction.

Sa traduction du premier tercet du poème de Dante est plutôt littérale avec quelques petits écarts que j'ai mis en italique. Celle du deuxième tercet s'éloigne trop de l'original : *Il saggio Dio onnipotente m'ha creato / insieme agli oggetti sempiterni, / il Dio giusto m'ha privato delle aurore* (rétro-traduction littérale) ; *Le Dieu sage et tout-puissant m'a créé / en même temps que les objets sempiternels, / le Dieu juste m'a privé des aurores* (traduction française). Celle du troisième tercet est légèrement remaniée par le rajout et l'inversion : *Oh, voi, che attraversate questa soglia, / ogni speranza qui lasciate* (rétro-traduction littérale) ; *Oh, vous qui traversez ce seuil, / laissez ici toute espérance* (traduction française).

Ces tendances s'imposent dès le chant d'ouverture de la *Comédie*.



Nel mezzo del cammin di nostra vita
На попрището жизнено в средата

<i>Inferno</i> I, vv. 1-12	Traduction de Veličkov, 1906
Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura ché la diritta via era smarrita.	На попрището жизнено в средата намерих се в лес тъмен <i>по зла чест</i> , че правий път <i>сбъркал</i> бях в <i>мрачината</i> .
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte che nel pensier rinova la paura!	<i>Тъй буен</i> , див и гъст бе тоя лес, че спомня ли го, <i>цял ме мраз побива</i> : <i>при грозний страх</i> , с кой пълни ме до днес,
Tant'è amara che poco è più morte; ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.	Смъртта <i>дори</i> едва е по-горчива; <i>но зарад</i> благото, кое добих, ще кажа <i>що видях в таз местност дива</i> .

Io non so ben ridir com' i' v'intrai, tant'era pien di sonno a quel punto che la verace via abbandonai.	Не зная как се в тоя лес вгльбих, от сън тъй в пълно бил съм упоен, кога от правий път се отклоних!
--	--

La version de Veličkov est dénaturée par divers faux-sens et erreurs que j'ai mis en italique. Or, malgré le parti pris erroné, sa traduction du premier vers s'est avérée un magnifique tour d'horizon pour la culture bulgare : *Ha nonpiuцето жузнено в средата* [Nel mezzo della vocazione vitale (rétro-traduction littérale) ; *Au milieu de la vocation vitale* (traduction française)]. Elle est ancrée dans l'imaginaire collectif des lecteurs de Dante au point qu'il devient difficile de s'en passer. Et les traducteurs de l'unique version intégrale bulgare⁴ de la *Divine comédie* le confirment, en l'empruntant.

L'obscurité sémantique de certains vers de Dante devient objet de commentaires dès la première publication de l'*Enfer*. Un tel endroit est l'incipit du VII chant. Dans sa première version de 1896, Veličkov a laissé la phrase en latin, en expliquant cette décision par les difficultés interprétatives qu'elle pose. Dans sa traduction intégrale de 1906, il émet une hypothèse sur la signification de la strophe en question, translittérée cette fois-ci en cyrillique, *Пане Сатан, пане Сатан, алеппе* :

Il est difficile de déterminer le sens du vers *Pape Satàn, pape Satàn aleppe*. C'est une exclamation intraduisible par laquelle Plutus exprime son étonnement de voir un homme vivant pénétrer dans ses domaines qui ne sont accessibles qu'aux âmes des pécheurs morts. Les mots incompréhensibles avec lesquels il salue les deux poètes amplifient l'effet produit. Certains exégètes, qui estiment que le mot *pape* est un dérivé de l'exclamation latine *papae* – que vois-je ? – et le mot *aleppe* celui de l'aleph hébreu et de l'alpha, la première lettre de l'alphabet grec qui assume aussi la signification de commencement, de chef, traduisent ce vers de la manière suivante : « Que vois-je, que voyez-vous, mon chef Satan ? »⁵.

⁴ Алигиери, Данте. *Божествена комедия*. Прев. Иван Иванов и Любен Любенов. София, Народна култура, 1975 [Alighieri, Dante. *Bozhestvena komediya*. Prev. Ivan Ivanov i Lyuben Lyubenov. Sofia, Narodna kultura, 1975].

⁵ « Трудно е да се определи значението на тоя стих, който в текста е написан така *Pape Satan, pape Satan aleppe*. То е едно непреводимо възклицание, с което Плутон изказва своето удивление, като вижда човек да влиза в неговите владения, достъпни само за душите на умрели грешници. Непонятността на думите, с които посреща двамата поети, увеличава ефекта, който произвеждат. Някои тълкуватели, като изкарват думата *pape* от латинското възклицание *papae* – какво виждам? – *aleppe* от еврейското алеф и гръцкото алфа, първа буква от азбуката, която се употребява още със значение на начало, началник, превеждат така тоя стих: „Що виждам, що виждате, началниче Сатана?“ » – Алигиери, Данте. *Ад*. Прев. Константин Величков. София, Народна култура, 1972 [Alighieri, Dante. *Ad*. Prev. Konstantin Velichkov. Sofia, Narodna kultura, 1972]: <https://chitanka.info/text/3776-bozhestvena-komediya-ad/7#textstart>. Ma traduction.

Du texte-cible au paratexte iconique

L'une des majeures difficultés de l'œuvre de Dante Alighieri consiste dans la transposition adéquate du *legame musaico* [le lien des Muses] qui est à la fois musical, sémantique, métrique, prosodique. Il se pose alors la question suivante : La traduction verbale arrive-t-elle à transmettre toute la richesse de l'original, aussi bien en général que dans le cas particulier de la version de Konstantin Veličkov ?

Gérard Genette délimite « trois pratiques dont la pertinence paratextuelle [lui] paraît indéniable » : la traduction, la publication en feuilleton et l'illustration⁶. En classant l'illustration parmi les paratextes, il définit le rapport entre le texte et l'image en fonction de leur disposition. L'image n'est pas considérée comme un simple ornement embellissant, mais comme un élément signifiant qui permet le passage de l'imaginaire textuel à l'imaginaire visuel. L'illustration transpose le verbal dans un autre système sémiotique : le visuel.

Le paratexte iconique met dans le même moule l'icône et le symbole du texte lui-même. Du point de vue sémiotique le rapport entre le texte-source et le texte-cible est de nature iconique, c'est-à-dire un rapport de ressemblance. La ressemblance de la traduction avec l'original devient la condition de son aptitude à l'inventivité, à la créativité et à l'autonomie vis-à-vis de l'original⁷. Elle ne peut être établie que grâce à l'interprétation telle qu'elle est entendue par Charles Peirce : un rapport d'homologie structurelle, à savoir une similitude de deux espèces d'origine commune, qui résulte du fait que malgré leur différence les langues possèdent quelque chose d'universel – le langage comme trait distinctif de l'être humain. L'icône est un signe défini par sa relation de ressemblance avec le réel, « un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres »⁸. Elle se rapporte à l'objet, mais elle ne l'est pas. Quant à l'iconicité, elle désigne « la relation d'analogie qui existe entre d'une part la forme du signe, c'est-à-dire le signifiant, et d'autre part l'objet, le concept ou le signifié, auxquels ce signe réfère dans le monde, 'ou plutôt dans notre perception du monde' »⁹. La reconnaissance iconique est rendue possible grâce à la plasticité de l'image. L'image elle-même comporte une composante plastique et une composante iconique. Sa dimension plastique touche à la perception ; sa dimension iconique touche à la nomination au regard des ressemblances présentées par la dimension plastique. Dans l'optique de la sémiotique, l'élément plastique est associé au signifiant, tandis que l'élément iconique est associable au signifié.

⁶ Genette, Gérard. *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 372.

⁷ Petrilli, Susan. Il carattere intersemiotico del tradurre. – *Athanor*, n° 4, 2001, pp. 14–15.

⁸ Peirce, Charles S. *Collected Papers*, vol. II. Cambridge, Harvard University Press, 1931–1966, p. 247.

⁹ Monneret, Philippe. L'iconicité comme problème analogique. – *Le Français Moderne – Revue de linguistique Française*, CILF (conseil international de la langue française), n° 1, 2014, p. 48.

L'acte de traduire, qui confronte deux systèmes sémantiques de référence, exige l'interprétation des signes dont la valeur sémantique est liée aux objets auxquels ils se réfèrent. Le sens serait alors la traduction d'un signe dans un autre système de signes¹⁰ et l'acte de traduire la transposition d'un système de signes dans un autre. Le sens du signe ne peut pas s'exprimer sans un autre signe qui l'interprète et en révèle la signification. Le concept lui-même du signe suppose donc la traduction.

Dans ses réflexions sur la traduction dans une perspective sémiotique, Susan Petrilli soutient après Charles Peirce que la traduction est implicite au concept du signe. La traduisibilité est la condition de l'existence des signes. Le parcours de la traduction interlinguale reste restreint parce qu'il ne prend en considération que les signes verbaux, en négligeant les signes non verbaux contenus dans un texte. La traduction d'une langue vers une autre dépasse l'identification de l'interprété par un interprétant toujours verbal qui limite l'interprétation et fait perdre le « bruissement de la langue »¹¹. Ainsi, la « traduction *interlinguale* est telle uniquement au point de départ et au point d'arrivée, tandis que tout le travail interprétatif intermédiaire est d'ordre *sémiotique* »¹².

Le texte et l'image cohabitent dans la première édition bulgare de l'*Enfer*, illustrée par des dessins de Gustave Doré. Valeur sûre, ces illustrations contribuent à la meilleure compréhension du poème, accentuent les moments saillants de chaque chant, visualisent l'énoncé. Elles complètent et démontrent la force de l'imagination dantesque. Le canal verbal est doublé ainsi par le canal visuel : l'*Enfer* est à la fois raconté et montré. L'iconicité vise à la fois la représentation symbolique et l'imagination allégorique. Elle libère la force centrifuge de l'imaginatif. Les illustrations ajoutent une perspective horizontale à la représentation verticale de l'*Enfer*. Elles constituent une variante intersémiotique de la traduction verticale¹³, à savoir une traduction intermédiaire. Elles doublent les signifiants verbaux d'interprétants visuels ; orientent la perception du poème ; augmentent sa force suggestive et sa séduction. Le dit de Dante est résumé dans des didascalies iconiques. Bref, la focalisation du regard sur l'image évite la nécessité de recourir à des références explicites concernant l'Enfer, dont la vision d'en haut s'allie avec la vision horizontale.

La fusion du texte et de l'image est poussée très loin au chant VII.

¹⁰ Cf. Peirce, Charles S. *Collected Papers*, vol. IV. Cambridge, Harvard University Press, 1931–1966, p. 127.

¹¹ Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris, Le Seuil, 1984.

¹² Petrilli, Susan. Traduzione e semiosi. – *Athanor*, n° 2, 1999/2000, p. 16.

¹³ Folena, Gianfranco. *Traduire en langue vulgaire*. Trad. Anouchka Lazarev et Lucie Marignac. Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2018, p. 23.



Pape Satàn, pape Satàn aleppe
Папе Сатан, папе Сатан, алеппе

Cette image, dont le point de fuite n'est suggéré ni d'en haut ni d'en bas, traduit l'angoisse du poète qu'elle transmet immédiatement au lecteur. Les illustrations cherchent donc à établir des passerelles qui mènent au sens impliqué par le décor, potentialisent la signification cachée du poème, amplifient le suggéré, mettent en valeur l'important. Le cantique dantesque devient ainsi une source d'inspiration visuelle, en gagnant à la fois en puissance iconique et en intensité textuelle. Et la traduction verbale qui n'épuise pas, selon l'éditeur, toute la richesse de l'original est complétée par la traduction visuelle.

Conclusion

La version de Konstantin Veličkov demeure sans doute la plus commentée, la plus contestée et la plus acclamée par la critique littéraire de toutes les traductions bulgares de l'*Enfer*¹⁴. Elle est accueillie comme un événement exceptionnel, voire un exploit littéraire. Ses imperfections comme le nombre augmenté des tercets, les pensées inversées, les images déformées n'obèrent nullement la réussite de cette extraordinaire entreprise traductionnelle. Or, elle a aussi ses critiques dont le plus virulent, Kiril Christov, la passe au crible, en recourant à des qualifications embarrassantes : « créations maladroites oubliées depuis longtemps », « pages désertes et anémiques », dignes « d'un étudiant de lettres en premier semestre », « traduction monstrueuse », etc.¹⁵.

¹⁴ Les traductions en question sont celles de Kiril Christov (1935), Nikolay Vračev (1937), Milko Ralčev (1947), Kroum Penev (1974), la transcréation de Kiril Kadiyski (2022) et la traduction intégrale de la *Divine comédie* d'Ivan Ivanov et Ljuben Ljubenov (1975).

¹⁵ Христов, Кирил. Дантевият *Ад* на български. – сп. *Ново общество*, кн. 2, 1906, с. 935 [Hristov, Kiril. Danteviyat *Ad* na balgarski. – sp. *Novo obshtestvo*, kn. 2, 1906, p. 935]. Kiril Christov réalise sa propre traduction versifiée de l'*Enfer* en 1935.

Somme toute, la version de Konstantin Veličkov est assez « relevante »¹⁶ pour son temps. Elle se révèle néanmoins non seulement comme un travail de traduction, mais aussi comme un travail de réécriture. Ivan Petkanov souligne la profondeur, l'enthousiasme et la chaleur caractéristiques de cette traduction « sincère », sans épargner quelques reproches parmi lesquelles se détache la dilatation consubstantielle par rapport au texte-source, pour conclure qu'elle est loin de la « perfection de l'original »¹⁷. Georgui Konstantinov relève, pour sa part, quelques défauts, à savoir la non-observation du rythme, des rimes qui laissent à désirer, les rajouts, en reconnaissant que malgré toutes ses imperfections, elle a conservé pour l'essentiel l'humeur, la pensée et l'expressivité de l'*Enfer* de Dante¹⁸. Et bien que d'autres versions la dépassent sur le plan de la versification et de la fidélité à l'original, elle « reste sans égale »¹⁹.

Bibliographie

- Алигиери, Данте. *Ад*. Прев. Константин Величков. София, Народна култура, 1972. [Alighieri, Dante. *Ad*. Prev. Konstantin Velichkov. Sofia, Narodna kultura, 1972]: <https://chitanka.info/text/3776-bozhestvena-komedija-ad/7#textstart> (03.02.2023)
- Алигиери, Данте. *Божествена комедия*. Прев. Иван Иванов и Любен Любенов. София, Народна култура, 1975 [Alighieri, Dante. *Bozhestvena komediya*. Prev. Ivan Ivanov i Lyuben Lyubenov. Sofia, Narodna kultura, 1975].
- Константинов, Георги. *Писатели реалисти*. София, Народна култура, 1960 [Konstantinov, Georgui. *Pisateli realisti*. Sofia, Narodna kultura, 1960].
- Петканов, Иван. Предговор към *Ад*. Прев. Константин Величков. София, Народна култура, 1957 [Petkanov, Ivan. Predgovor kam *Ad*. Prev. Konstantin Velichkov. Sofia, Narodna kultura, 1957].
- Сестримски, Иван. Предговор към Константин Величков. *Избрани преводи*. София, Народна култура, 1979 [Sestrimski, Ivan. Predgovor kam Konstantin Velichkov. *Izbrani prevodi*. Sofia, Narodna kultura, 1979].
- Христов, Кирил. Дантевият *Ад* на български. – сп. *Ново общество*, кн. 2, 1906, с. 935 [Hristov, Kiril. Danteviyat *Ad* na balgarski. – sp. *Novo obshtestvo*, kn. 2, 1906, s. 935].

¹⁶ Derrida, Jacques. Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ? In : Jacques Derrida. Ed. Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud. Paris, Editions de l'Herne, 2004, pp. 561–576.

¹⁷ Cf. Петканов, Иван. Предговор към *Ад*. Прев. Константин Величков. София, Народна култура, 1957, с. 24 [Petkanov, Ivan. Predgovor kam *Ad*. Prev. Konstantin Velichkov. Sofia, Narodna kultura, 1957, p. 24].

¹⁸ Cf. Константинов, Георги. *Писатели реалисти*. София, Народна култура, 1960, с. 175 [Konstantinov, Georgui. *Pisateli realisti*. Sofia, Narodna kultura, 1960, p. 175].

¹⁹ Сестримски, Иван. Предговор към Константин Величков. *Избрани преводи*. София, Народна култура, 1979, с. 12 [Sestrimski, Ivan. Predgovor kam Konstantin Velichkov. *Izbrani prevodi*. Sofia, Narodna kultura, 1979, p. 12].

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris, Le Seuil, 1984.

Derrida, Jacques. Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ? In : *Jacques Derrida*. Ed. Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud. Paris, Editions de l'Herne, 2004, pp. 561–576.

Folena, Gianfranco. *Traduire en langue vulgaire*. Trad. Anouchka Lazarev et Lucie Marignac. Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2018.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Monneret, Philippe. L'iconicité comme problème analogique. – *Le Français Moderne – Revue de linguistique Française*, CILF (conseil international de la langue française), n° 1, 2014, pp. 46–77.

Papadaniel, Yannis. Empathie des chercheurs, empathie des acteurs. Chassé-croisé méthodologique. – *Journal des anthropologues*, n° 114–115, 2008, pp. 129–144.

Peirce, Charles S. *Collected Papers*. Cambridge, Harvard University Press, 1931–1966.

Petrilli, Susan. Traduzione e semiosi. – *Athanor*, n° 2, 1999/2000, pp. 9–19.

Petrilli, Susan. Il carattere intersemiotico del tradurre. – *Athanor*, n° 4, 2001, pp. 9–17.

Giovanni SALVAGNINI ZANAZZO¹

**Pierre Loti et André Malraux : ironie et tragédie
des écrivains Français en Asie**

Résumé

L'article analyse, dans les romans *Madame Chrysanthème* (1887) de Pierre Loti et *La Condition humaine* (1933) d'André Malraux, les stratégies de représentation et compréhension de l'altérité du point de vue de ces Français en Asie, et leurs effets sur le registre du texte. En particulier on distinguera entre mode ironique et mode tragique. Dans ce sens on souligne aussi la différence entre le statut autodiégétique de la voix du narrateur lotien, et la polyphonie des personnages qui agitent le roman de Malraux.

Mots-clés : Pierre Loti ; André Malraux ; ironie ; tragédie ; image de l'Autre

Abstract

Pierre Loti and André Malraux: Irony and Tragedy of French Writers in Asia

The essay analyses, in the novels *Madame Chrysanthème* (1887) by Pierre Loti and *La Condition humaine* (1933) by André Malraux, the strategies of representation and comprehension of cultural Alterity from these French writers, and their effects on the register of the text. In particular, the ironic mode will be distinguished from the tragic mode. In this sense, the difference between the auto-diegetic statute of Lotian narrator, and the polyphony of characters who animate Malraux's novel has also been underlined.

Keywords: Pierre Loti; André Malraux; irony; tragedy; image of the Other

C'est peut-être difficile d'imaginer deux écrivains plus éloignés entre eux que Pierre Loti et André Malraux : du XIX^e siècle et esthète le premier, du XX^e siècle et politique le deuxième. Pourtant, ce qui les a unis c'est la fréquentation avec l'espace asiatique, domaine dans lequel tous les deux ont pu entrer en contact avec l'altérité extra-européenne. On étudiera brièvement les manières dont l'Autre, en ce cas l'Oriental, a été représenté dans leurs textes, en suggérant que le dialogue interculturel soit un lieu privilégié pour l'exercice de l'empathie.

¹ **Giovanni Salvagnini Zanazzo** studies Modern Philology – Italian and French Studies in Binational course at the Università degli Studi di Padova and the Université Grenoble Alpes. He defended a thesis in 2022 on *The Invention of Japan: Paths of Cultural Reception in Twentieth-Century French Literature*. He has published articles in academic journals on Japonisme, Italian writers (Landolfi, Manganelli) and questions of contemporary literary theory. His interests involve the problem of individual identity, of its redefinition in contact with the Other, and of geniality. ORCID ID: 0000-0003-3095-8511.

L'Asie à distance : Pierre Loti

Loti n'est pas un auteur bien vu par la critique postcoloniale contemporaine : *Madame Chrysanthème*, le roman publié en 1887 dans lequel sont racontés les événements d'un voyage accompli par l'auteur au Japon deux ans auparavant², ne fait pas exception. Le roman a été considéré comme un « condensé de fascination exotique, incompréhension culturelle, stéréotypes raciaux et de genre »³. C'est un point de départ obligé pour aborder la question de l'empathie : quand, pour le dire avec Greenblatt⁴, on interprète le pays exotique seulement à travers le prisme de ce qu'on sait déjà, ça veut dire qu'on n'a pas accompli néanmoins le pas préliminaire : c'est-à-dire de mettre en question ses propres certitudes et préjugés. Loti est exactement fermé vers le monde dont il s'approche : « *nous ne sommes pas les pareils de ces gens-là* »⁵, il écrit à propos des Japonais. Cette conviction l'amène à une description délibérément superficielle et mécanique des personnes qu'il rencontre, déclenchant un mouvement double d'éloignement : de son Soi des autres et du lecteur de ce Soi. Qui ne fait pas preuve d'empathie ne peut pas la susciter.

C'est cependant nécessaire de mettre les textes de l'époque dans une adéquate perspective historique, sans les faire forcément correspondre à la conception contemporaine des Cultural Studies : les auteurs du XIX^e siècle, avec leurs narrations qui semblent maintenant exagérément myopes, ne se sont pas trompés par rapport à une finalité humanitaire⁶ qui leur était bien connue ; simplement ils en ont suivi une autre. « Déjà les écrivains français eux-mêmes ont insisté sur la nature construite, réflexive de leur japonisme. Judith Gautier [...] n'a pas voulu mettre le pied au Japon ("Pourquoi ?") »⁷.

Le Je du Loti-narrateur, en inaugurant sa narration dans *Chrysanthème*, clarifie tout de suite sa ferme intention de se caser, en exploitant une loi qui permettait aux Occidentaux de se

² Loti s'était rendu au Japon en 1885 « à bord du navire de guerre Trionphante. Appareillé quelques mois auparavant par l'île de Formose [elle] nécessitait de réparations et donc débarqua en Nagasaki, où elle restera pendant 36 jours ». Notre traduction de : « a bordo della nave da guerra Trionphante. Salpata alcuni mesi prima dall'isola di Formosa [essa] necessita di alcune riparazioni e così approda a Nagasaki, dove si fermerà per 36 giorni ». Scotti, Francesca. Kiku-san ovvero l'esercizio dello sguardo. In : P. Loti, *Kiku-san*, Milano, O barra O, 2014, p. 5. Au-delà de la circonstance particulière, Loti était "écrivain de voyage" tout court : il suffit de regarder son tome de *Romans d'ailleurs*. Omnibus, Paris, 2011.

³ Notre traduction de : « condensato di fascinazione esotica, incomprendione culturale, stereotipi razziali e di genere ». Somma, Anna Lisa. Una perfetta giapponese: la costruzione japonisant del Giappone e della musmè ne "La veste di crespò" di Matilde Serao. In : *Lingue culture mediazioni*, 3, 2, 2016, p. 136.

⁴ Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford, Clarendon, 1991, p. 86-89.

⁵ Loti, Pierre. *Madame Chrysanthème* (1887). Paris, Calmann-Lévy, 1926, p. 164, en italique dans le texte.

⁶ Voir Siti, Walter. *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 31-34.

⁷ Notre traduction de : « Yet French writers themselves have insisted on the constructed, reflexive nature of their japonisme. Judith Gautier [...] never wanted to set foot in Japan ("Pourquoi?") ». Hokenson, Jan. *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*. Cranbury, Fairleigh Dickinson UP, 2004, p. 20.

marier avec une femme locale pendant toute la durée de leur séjour dans le pays : « Moi, disais-je, aussitôt arrivé, je me marie »⁸. Ce programme d'action, qui constituera ensuite l'intrigue de tout le roman, est prémédité par le protagoniste masculin depuis avant le débarquement au Japon et de voir ses habitants et sa femme elle-même, encore inconnue. En conformité avec cet optimisme – « l'action [...] se redéfinit en optimisme »⁹, dans un accord entre la certitude et la volonté de puissance – Loti montre un désir aussi linguistique de se construire semblable à celui identifié par Franco Moretti¹⁰ dans le *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe. Comme Robinson, Loti aussi est catégorique en formulant sa phrase : il n'y a pas d'adverbes dubitatifs, il n'y a pas de mode conditionnel, mais uniquement un sujet bien défini (« je »), une indication péremptoire et précise du temps (« aussitôt arrivé ») et un prédicat désignant l'action à mener (« je me marie »).

Pour lui, les Japonais sont des gens « impayables, échappés de paravent »¹¹. Le minimalisme diffusé de leur art, voie alternative¹² au *horror vacui* occidental, y est pris comme le signe d'une petitesse aussi morale et d'une incapacité à s'élever, « comme si ces objets manquaient de dimension morale profonde, et qu'ils étaient en ce sens superficiels, à l'opposé sans doute des véritables œuvres d'art »¹³. De cette qualité descend comme un corollaire direct le fait que dans le pays on ne réalise pas de grandes œuvres : donc aussi les « sépultures japonaises n'ont pas de tristesse, pas d'horreur ; il semble que, chez ce peuple enfantin et léger, la mort même ne se prenne pas sérieusement »¹⁴. Loti ne peut pas être convaincu d'aucune manière. Il ne change jamais ses idées : c'est une caractéristique connotative de son personnage. S'il revient plusieurs fois sur le même point, c'est pour le maintenir en vue, établi, en une modulation sans progrès. Il y a des considérations métatextuelles qui veulent justifier ouvertement le processus : « J'abuse vraiment de l'adjectif petit, je m'en aperçois bien ; mais comment faire ? – En décrivant les choses de ce pays-ci, on est tenté de l'employer dix fois par ligne »¹⁵. C'est presque un exemple de cette isotopie discursive phrastique à disjonction

⁸ Loti, Pierre. op. cit., p. 1.

⁹ Notre traduction de : « l'azione [...] si ridefinisce in ottimismo ». Panaro, Francesco. *Contro la cultura. Esseri e universi ben invisibili*, Milano, Mimesis, 2015, p. 72.

¹⁰ Moretti, Franco. *The Bourgeois. Between History and Literature*, London-New York, Verso, 2013, pp. 35-39.

¹¹ Loti, Pierre. op. cit., p. 90.

¹² Voir : Claudel, Paul. Un regard sur l'âme japonaise (1923). In : Id., *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 1128-1129.

¹³ Endo, Fumihiko. La vision d'un Japon saugrenu chez Pierre Loti. In : *Les Mondes d'un écrivain-voyageur : Pierre Loti (1850-1923)*, Lille, *Revue des Sciences humaines*, 2013, pp. 39-49. https://fukuoka-u.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=2601&item_no=1&attribute_id=22&file_no=1, (6/11/2022), p. 2.

¹⁴ Loti, Pierre. op. cit., pp. 106-107.

¹⁵ Ibid., p. 230, in corsivo nel testo.

syntagmatique décrite par Eco, où on doit « établir à qui ou à quoi se réfère »¹⁶ le verbe. La demande ironiquement rhétorique semble rebondir vers le lecteur, avec un démarquage du narrateur : « comment faire » ? À *qui* incombe la tâche de chercher une solution ?

Kiku-san, la femme, n'échappe pas à cette logique, en représentant en effet une sorte de corrélat objectif du Japon : elle est le fétiche principal, la pièce la plus précieuse de la collection des japonaiseries que son pays semble être : « le désir sexuel du protagoniste vers sa propre partenaire paraît une simple manifestation de l'attraction vers un système d'éléments japonisants »¹⁷. Donc Loti démontre un total manque de capacité de s'identifier à sa psychologie à elle. Il reste latent la déconcertante question-clef formulée dans le chapitre IV : « Est-ce une femme ou une poupée ? »¹⁸.

Dans le décompte de cette dynamique entre au fond aussi la relation avec le compagnon Yves, créature muette par excellence, présentée en guise d'ami du protagoniste et sorte d'assidu sphinx pas mieux développé que Chrysanthème. « En fait Loti, en tant que narrateur, se comporte plus comme un diariste que comme un romancier offrant une représentation de ce qu'il voit ou croit de voir, accompagnée de dialogues minimaux »¹⁹. Ici aussi, le dialogue avec Yves est mené par personne interposée. Le narrateur se livre à approfondir entre soi et soi, en défiant de près l'avertissement de Bakhtine contre le solipsisme : « un seul et même participant ne saurait donner lieu à l'événement esthétique »²⁰.

En tout cas, « Loti est parfaitement conscient de sa propre complaisance vers les stéréotypes, et partage l'ironie de ses critiques à l'égard de ses fictions »²¹ : preuve en est le fait que le narrateur ne se considère pas immunisé contre les dérives qu'il critique, comme la manie des achats²². Pour Fumihiko Endo, un grand bibelot c'est le roman même : Loti « considère son livre [...] comme comparable ou assimilable à certains objets d'art saugrenus

¹⁶ Notre traduction de : «stabilire a chi o a cosa si riferisce». Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 95.

¹⁷ Notre traduction de : «il desiderio sessuale del protagonista nei confronti della propria compagna appare una semplice manifestazione dell'attrazione nei confronti di un sistema di elementi giapponesizzanti». Merello, Ida. Éric Fougère, Les paravents de Mme Chrysanthème ou l'impossible Loti. In : *Studi Francesi*, XLIX, 147, 2005, p. 670.

¹⁸ Loti, Pierre. op. cit., p. 51.

¹⁹ Notre traduction de : «Infatti Loti, nella veste di io narrante, si comporta più da diarista che da romanziere offrendo una rappresentazione di quanto vede o crede di vedere corredata da dialoghi minimi». Scotti, Francesca. op. cit., p. 8.

²⁰ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale* (1979), Paris, Gallimard, 1984, p. 42.

²¹ Notre traduction de : «Loti è perfettamente consapevole del proprio compiacimento per gli stereotipi, e condivide l'ironia dei critici nei confronti delle proprie finzioni». Merello, Ida. op. cit., p. 670.

²² Loti, Pierre. op. cit., pp. 220/272/282.

provenant de ce pays »²³. Donc, *Madame Chrysanthème* ne serait autre qu'un bibelot supplémentaire ramené du Japon sans trop de honte.

Pourtant, il y a un cas dans lequel pas tout est imputable à la partialité du protagoniste européen. Au moins dans le moment du départ, en tout le chapitre XLIX, Loti montre en effet une inattendue bonne volonté en cherchant un dernier point de rencontre : « je perds même mes préjugés d'Occident »²⁴ et « je me sens presque chez moi dans ce coin du Japon [...] et cela ne m'était jamais arrivé encore... »²⁵ : c'est une surprise pour lui-même. Aussi l'amour vers Chrysanthème bénéficie de ce nouvel état d'esprit, tellement que le narrateur se trouve sur le point « de [se] laisser presque prendre »²⁶, malgré toutes ses préventions, de la tendresse de la mousmé ; laquelle lui accorde un rendez-vous d'adieu pour le lendemain. C'est finalement sa voix, sa première personne, qui prie Loti : « “Reviens demain avant l'appareillage me dire adieu” »²⁷. Il peut affirmer sans plus besoin de distanciation que « cette Chrysanthème était très mignonne [...] me reconduisant en silence dans ce chemin »²⁸. La marque de décision de l'adverbe « très », et la répétition anaphorique d'adjectifs à valeur positive (« bien délicieux [...] bien frais, bien suave »²⁹) rapportés pour extension métonymique au Japon entier, certifient la conviction retrouvée du narrateur, désormais persuadé de pouvoir conclure en tiède beauté son troublé séjour. Pourtant, quand le jour après Loti monte les escaliers de Chrysanthème avec prudence, « pour [se] donner le dernier plaisir de la surprendre »³⁰, il est mis tout de suite en alerte par la chanson « gaie »³¹ qu'il sent provenir de l'intérieur. Dans la chambre, « dans *notre* grande chambre »³², Chrysanthème est en effet assise à compter l'argent à peine reçu en échange de la période du mariage, « avec la compétence et la dextérité d'un vieux changeur »³³. Aussi, ses bonnes intentions d'adieu ne se révèlent rien d'autre qu'une dernière, humiliante fiction, en juxtaposant la mousmé japonaise à ces jeunes filles chantées quelques décennies après par Jacques Brel dans *Les biches* : « quand c'est avec tout leur science/ qu'elles trichent »³⁴. Ici la victime, du point de vue du narrateur, devient l'Occidental, trompé par la ruse locale.

²³ Endo, Fumihiko. op. cit., p. 2.

²⁴ Loti, Pierre. op. cit., p. 256.

²⁵ Ibid., p. 258.

²⁶ Ibid., p. 292.

²⁷ Ibid. p. 285.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibid., p. 291.

³¹ Ibid., p. 290.

³² Ibid., p. 291.

³³ Ibid., pp. 291-292.

³⁴ Brel, Jacques. *Les bourgeois*, Paris, Barclay, 1962. In : Id., *Jacques Brel chanteur. L'intégrale de ses chansons*, Bruxelles, Fondation Brel, 2018, p. 166.

« Rien ne s'est jamais passé dans cette petite cervelle, dans ce petit cœur »³⁵ : l'usage prégnant de l'adjectif "petit", déjà explicitement lié par l'auteur au champ sémantique des objets, en référence à la « cervelle » de la femme complète indirectement l'identification entre le type humain japonais et les « bibelots » qu'il déplace en Europe. L'incapacité japonaise à s'élever spirituellement, laquelle au début paraît l'exemple principal des préjugés du Je occidental, devient l'arme qui se retourne contre lui.

L'Asie à proximité : André Malraux

Dans la *Condition humaine* de Malraux de l'espace ironique, domaine de la « distance »³⁶, on vire décidément au tragique, qui est au contraire domaine de la proximité, en promouvant un degré d'ouverture tout divers en regard du territoire oriental, la Chine en ce cas³⁷. Toute l'œuvre de l'auteur « n'a finalement eu de cesse de détrôner l'affirmation de Rudyard Kipling, qui défendait l'idée que "l'Est et l'Ouest ne se rencontreront jamais" »³⁸ – affirmation par ailleurs pas trop différente de celle citée par Loti.³⁹

Dans le roman de Malraux, le sujet de l'intrigue est la conspiration révolutionnaire communiste organisée et échouée à Shangaï en 1927⁴⁰ : c'est un fait de chronique étroitement locale, où les Occidentaux jouent un rôle secondaire et en tout cas plus faible par rapport aux autochtones : de Ferral, le Président de la Chambre de Commerce française qui se trouve

³⁵ Loti, Pierre. op. cit., p. 292.

³⁶ Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 132.

³⁷ Des différences entre les deux nations avaient été relevées par les premiers voyageurs, comme celle selon laquelle la Chine était « le paradis de philosophes » et le Japon comme « celui des esthètes » (notre traduction de : « the philosopher's paradise [...] the aesthete's »). Hartman, Elwood. Japonisme and Nineteenth-Century French Literature. In : *Comparative Literature Studies*, 18, 2, 1981, p. 143 ; distinction qui sera reprise aussi par Claudel quand il décrira les chinois comme dédiés « à la codification des lois morales et pratiques », tandis que les Japonaises sont « partie d'un ensemble séparé [qui] pouvait se passer de tout contact avec le reste de l'univers ». Claudel, Paul. op. cit., p. 1131. Chez Malraux, comme écrit Moatti par rapport à la *Tentation*, il « ne fait pas de distinction entre les diverses sensibilités orientales [...] Il les traite comme une seule entité ». Moatti, Christiane. *Le prédicateur et ses masques : les personnages d'André Malraux*, Paris, Sorbonne, 1987, pp. 191-192. Cité par Temman, Michel. *Le Japon d'André Malraux*, Arles, Picquier, 2004. (Kindle version). En effet, aussi la France elle-même brouille et se confond dans le concept de "Europe", quand il s'agit de comparer entre elles des cultures à l'échelle mondiale.

³⁸ Temman, Michel. op. cit.

³⁹ Malraux, s'étant rendu en Asie pendant la jeunesse, en fera le sujet de nombreux textes dans sa première production littéraire : de l'essai *La Tentation de l'Occident* (1926), aux romans *Les conquérants* (1928) et *La voie royale* (1930). Il ne l'oubliera néanmoins au cours des années du militantisme politique sous De Gaulle : encore le 22 février 1960 il tiendra à Tokyo un discours inaugural pour la nouvelle Maison franco-japonaise ; et en mai 1974 il effectuera un dernier voyage au Japon sur invitation de la même institution. Sa vie « s'inscrit, du départ à son terme, sur cette terre d'Asie ». A. Brincourt, *La lumière qui démasque*, préface à Temman, Michel. op. cit.

⁴⁰ On peut noter que la nouvelle considération vers les orientales entre aussi dans le choix de thèmes, où l'art et les « bibelots » cèdent la place aux questions sociales : « du coup, alors que l'Asie de Pierre Loti est en grande partie voilée de visions exotiques, celle d'André Malraux est emplie de tourbillons politiques ». Temman, Michel. op. cit.

impliqué en Orient, il est dit que « il avait trop peu choisi ce combat »⁴¹ pour en être protagoniste. Maintenant les Orientaux agissent directement, pas plus à travers un point de vue externe qui les regarde agir et les décrit : leurs vicissitudes historiques ont acquis un poids tel que l'Occident même en dépend (Han Keu, par exemple, était la « ville dont l'Occident attendait le destin de quatre cents millions d'hommes et peut-être le sien »⁴²). Voir ici aussi l'incipit du roman, avec la célèbre scène dans laquelle un terroriste sans prénom, qui puis se révélera être Tchen, se trouve dans la chambre de l'intermédiaire Tang-Yen-Ta pendant la nuit, pour le tuer.⁴³ On agit ; et ce sont des actions sanglantes, épreuves de force. Davantage : ce sont des actions qui en partant du domaine oriental veulent être assumées en guise d'universelles, comme le démontre déjà le titre dont l'œuvre est investie, ambitieuse déclaration d'intentions. Il n'y a aucun lecteur qui peut se dire étranger à la « condition humaine ».

À la différence de Loti, donc, où l'ironie est émanation propre de l'individu qui « veut être incompris » et « se refuse [...] à son milieu »⁴⁴, dans le tragique c'est plutôt la fonction exemplificative⁴⁵ de la littérature qui est mise en cause : sa capacité d'étendre au général la valeur de ses inventions particulières. Cela se reflète sur la définition des personnages, qui ne ressortent plus comme individus mais plutôt comme types, véhicules d'une idée. Selon Christiane Moatti « l'attention se porte [...] moins sur les personnages en eux-mêmes que sur leur insertion dans le monde ; ils pèsent en fonction du rôle qu'ils jouent »⁴⁶. Les personnages de Malraux sont « fonctions », dans le sens des entités qui servent à représenter les instances de quelque exigence supérieure. Il n'y en a pas de purement dénotatifs comme l'étaient tous les prénoms des officiers compagnons de Loti⁴⁷, lesquels peuvent conférer au texte seulement un plus haut degré de réalité⁴⁸. Dans la *Condition* chacun a sa précise fonction narrative au sein de l'intrigue. Du révolutionnaire courageux et loyal Kyo, à sa femme May, représentante de « l'état des femmes »⁴⁹, à l'extrémiste Tchen, à la sagesse du vieux Gisors : aucun d'entre eux ne reste inerte, inutilisé.

⁴¹ Malraux, André. *La Condition humaine* (1933), Paris, Gallimard, 1946, p. 73.

⁴² Ibid., p. 134.

⁴³ Ibid., pp. 7-12.

⁴⁴ Jankélévitch, Vladimir. op. cit., p. 131.

⁴⁵ Voir : Goodman, Nelson. *On Mind and Others Matters*, Cambridge, Harvard UP, 1984, pp. 135-135.

⁴⁶ Moatti, Christiane. op. cit., p. 12.

⁴⁷ Loti, Pierre. op. cit., pp. 81-82.

⁴⁸ Voir Barthes, Roland. L'effet de réel. In : *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89.

⁴⁹ Malraux, André. op. cit., p. 39.

Outre le passage de l'espace ironique au tragique, c'est juste le changement de paradigme de l'autodiégétique à l'hétérodiégétique⁵⁰ et à la focalisation variable, ce qui marque un écart substantiel par rapport à l'hégémonie du locuteur-Loti. Dans le système des personnages de la *Condition* il semble se dessiner un quadrilatère parfait des forces qui se tiennent mutuellement : un héros intègre et un héros ambigu du côté chinois (Kyo et Tchen), un antihéros intègre et un antihéros ambigu (Ferral et Clappique) du côté français : toutes les parties sont représentées et parlent. La polyphonie met en relation des pensées qui contrastent naturellement, et qui entrées en contact génèrent des incompréhensions des personnages entre eux : « plus le discours est placé haut sur cette échelle, et plus le scripteur s'expose à la contradiction »⁵¹.

Kyo, le révolutionnaire avec moins de tâches, le chef, n'est pas capable de comprendre Tchen : ne démontre pas d'empathie envers Tchen. Ce dernier, contrairement à d'autres compagnons (Kyo lui-même, métis ; Katow, russe) qui maintiennent des liens avec l'Occident, incarne une nouvelle figure d'homme entièrement oriental. Tchen, celui qui inaugure le roman, celui qui tue, est une créature toute chinoise qui tend vers l'absolu, comme il tente d'expliquer à Kyo en dehors de la Délégation de l'Internationale à Han Keu, dans un dialogue que les deux hommes tiennent seuls, sans interférences d'aucune voix externe intervenant à le commenter :

[Tchen :] « Je cherche un mot plus fort que joie [...] Une extase vers... vers le bas. »⁵²

[Le discours indirect libre du Kyo :] Soif d'absolu, soif d'immortalité [...] il sentait, comme tout mystique, que son absolu ne pouvait être saisi que dans l'instant. D'où sans doute son dédain de tout ce qui ne tendait pas à l'instant qui le lierait à lui-même dans une possession vertigineuse.⁵³

La communication de Tchen avec Kyo est difficile, tellement que quand ce dernier le laisse « il se sentit d'un coup séparé de [lui] »⁵⁴ : le Chinois est un « divers », un homme dont, à l'occasion de la première attaque de l'insurrection, il est dit qu'« il n'était pas des leurs. [...] S'il mourait aujourd'hui, il mourrait seul »⁵⁵, malgré la présence autour de lui des nombreux

⁵⁰ Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 252-253.

⁵¹ Freyermuth, Sylvie. Anticipation, polyphonie et théorie de l'esprit. In : *Hommage à Maguy Albet. De la critique littéraire au roman*, L'Harmattan, Paris, 2010, pp. 61-94.
https://orbi.lu.uni.lu/bitstream/10993/936/1/Polyphonie_th%C3%A9orie_de_l%27esprit.pdf. (6/11/2022), p. 18.

⁵² Ibid., p. 127.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibid., p. 128.

⁵⁵ Ibid., p. 76.

compères de son même parti ; mais « pour eux, tout était simple [...] pour lui... »⁵⁶ Incapable de se sentir réellement impliqué du côté des idées politiques, lui restait seulement l'ivresse du combat : « le plus fort des liens »⁵⁷.

Plutôt qu'en une des parties de ce conflit, sur lequel le narrateur externe ne prend jamais de position, la vraie « condition humaine », la vraie universalité qui devrait générer de l'empathie, réside dans la relation entre ces parties. Ce n'est pas, alors, la situation contingente de guerre avec les gestes militaires de ses vrais ou présumés héros : mais plutôt l'incommunicabilité même qui a causé une guerre tout allégorique, pérenne, reproduite aussi dans les relations personnelles, comme celle entre Kyo et May⁵⁸. Pas un seul personnage, mais le lien contrasté entre les personnages, c'est la condition qui regarde tous.

En ce sens, le pic de l'empathie c'est dans les thèmes tragiques de la souffrance commune, base pour le processus cathartique précisément parce que concernant la vie de tous.⁵⁹ Il y a par exemple une solitude qui est consubstantielle à l'existence des hommes : « il y avait d'abord la solitude, la solitude immuable derrière [...] la grande nuit primitive »⁶⁰. Dans la caractérisation éternelle, « immuable » de la douleur est un des points focaux de la vision pessimiste de la « condition » du titre : elle vient incluse parmi les puissances ancestrales de la nature à travers sa collusion avec une nuit « grande » et « primitive », hors du temps.

Directement lié est le thème de la mort, marquée elle-même d'une manière atavique comme l'expérience qui est en effet synonyme efficace de la condition humaine, de ce qui n'est « pas la peur, la terreur, celle des bêtes, des hommes seuls devant l'inhumain »⁶¹. Condition humaine c'est de se trouver face à ce qu'il y a d'inhumain, à la mort : définition au négatif qui montre comme ce registre expressif tragique, au contraire de l'ironique, peut se jouer efficacement la carte suprême de la mort qui chez Loti n'était autre qu'un « bibelot » entre les autres.

La mort vient aussi décrite, spécialement dans les moments qui la précèdent : ces moments d'extrême tension dans lesquels, comme a écrit Thomas Mann à propos des *Lettres des condamnés à mort de la Résistance européenne* (1954), « nous sommes doublement émus par la vie, qui parle, sans le savoir, juste comme la poésie »⁶². L'exactitude réaliste rend

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 41-45.

⁵⁹ Gentili, Carlo ; Garelli, Gianluca. *Il tragico*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 85-86.

⁶⁰ Malraux, André. op. cit., p. 46.

⁶¹ Ibid., p. 251.

⁶² Notre traduction de : «siamo doppiamente commossi della vita, che parla, senza saperlo, proprio come la poesia». Mann, Thomas. Prefazione. In : Malvezzi, Piero ; Pirelli, Giovanni (a cura di), *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, Torino, Einaudi, 1954, p. XIX.

physique l'événement, dans une synthèse « expressive » d'émotion et solidité, dans laquelle le corps de l'autre se fait « figure extérieure d'un état intérieur »⁶³. C'est le cas de la mort par empoisonnement du jeune Souen et d'un de ses compagnons, causé par le cyanure que le Russe Katow, également condamné à l'exécution, leur cède pour leur éviter la violence de cette mort-là. « Dans cette obscurité » et « sans rien voir »⁶⁴, la représentation de la scène vient déléguée au sens du tact, spécifiquement aux mains, métonymie du corps décomposé et disséqué : « ce don de plus que sa vie, Katow le faisait à cette main chaude qui reposait sur lui, pas même à des corps, pas même à des voix »⁶⁵ ; et après que le venin a été momentanément perdu tous les trois s'acharnent à le chercher, à « poser sa main à plat, de dix centimètres en dix centimètres »⁶⁶. Encore : « leurs mains frôlaient la sienne [du Katow]. Et tout à coup une des deux la prit, la serra, la conserva »⁶⁷ ; après que le venin a été retrouvé et finalement ingéré par ses deux destinataires : « la main qu'il tenait tordit soudaine la sienne, et, comme s'il eût communiqué par elle avec le corps perdu dans l'obscurité, il sentit que celui-ci se tendait »⁶⁸. Ce sont des descriptions toujours exactes de la façon dont le cyanure est transmis, théâtrales : ils veulent faire voir la scène aussi quand, dans le noir, on ne voit rien. Exemple en ce sens, dans la même circonstance, c'est la référence macabre et insistante aux yeux de Souen, véritablement un des tangibilia perturbants dans l'acception qui sera de Barthes⁶⁹ : localisateurs et catalyseurs de la sensation. « Être brûlé vif. Les yeux aussi, les yeux, tu comprends... [...] Les yeux aussi, répétait Souen d'une voix plus basse, les yeux aussi... Chacun des doigts, et le ventre, le ventre... »⁷⁰ L'indication ponctuelle implique directement les corps des lecteurs mettant en cause, en suivant le titre, une horreur et une incrédulité que tous les hommes pourraient partager. Rien de la souffrance ne reste abstrait, volatil : la mise en relief du détail est une stratégie rhétorique qui est typique du genre fantastique⁷¹. Ne sera pas un homme, mais plutôt toutes ses différentes parties à venir, une par une, anéanties : cette « aussi », cette autre « aussi », comme il ne s'agissait pas d'une seule fin mais des nombreux bûchers indépendants qui amplifient la douleur. Douleur pas métaphysique, pas conceptuelle : mais douleur des yeux.

Conclusion

⁶³ Bakhtin, Mikhaïl. op. cit., p. 78.

⁶⁴ Malraux, André. op. cit., p. 260.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibid., p. 261.

⁶⁹ Barthes, Roland. *La préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003, pp. 94-95.

⁷⁰ Ibid., p. 259.

⁷¹ Ceserani, Remo. *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 84.

Nous avons rencontré chez Loti une représentation de l'Autre dans une clef ironique, constamment filtrée par la prééminence du Je du narrateur, unique titulaire de la parole. Chez Malraux, au contraire, les événements racontés sont tragiques et impliquent plusieurs personnages, sans la ligne directrice d'un point de vue externe. Ce sont deux rhétoriques qui se proposent des objectifs différents : parler de Soi, du Particulier, dans la première ; schématiser l'Universel dans la seconde. Dans les deux cas, pourtant, ce sont les moments dysphoriques qui rapprochent le lecteur à la fiction : qu'il soit une déception amoureuse où la vraie mort physique, c'est aux scènes de souffrance que le texte confie les pics de volume de sa voix.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale* (1979), Paris, Gallimard, 1984.
- Barthes, Roland. L'effet de réel. In : *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89.
- Barthes, Roland. *La préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003.
- Brel, Jacques. *Les bourgeois*, Paris, Barclay, 1962. In : Id., *Jacques Brel chanteur. L'intégrale de ses chansons*, Bruxelles, Fondation Brel, 2018, pp. 166-167.
- Brincourt, André. La lumière qui démasque, préface à : Temman, Michel. *Le Japon d'André Malraux*, Arles, Picquier, 2004. (Kindle version).
- Ceserani, Remo. *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Claudé, Paul. Un regard sur l'âme japonaise (1923). In : Id., *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 1118-1132.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Endo, Fumihiko. La vision d'un Japon saugrenu chez Pierre Loti. In : *Les Mondes d'un écrivain-voyageur : Pierre Loti (1850-1923)*, Lille, *Revue des Sciences humaines*, 2013, pp. 39-49.
https://fukuoka-u.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=2601&item_no=1&attribute_id=22&file_no=1. (6/11/2022).
- Freyermuth, Sylvie. Anticipation, polyphonie et théorie de l'esprit. In : *Hommage à Maguy Albet. De la critique littéraire au roman*, L'Harmattan, Paris, 2010, pp. 61-94.
https://orbi.lu.uni.lu/bitstream/10993/936/1/Polyphonie_th%C3%A9orie_de_l'esprit.pdf. (6/11/2022).
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Gentili, Carlo ; Garelli, Gianluca. *Il tragico*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- Goodman, Nelson. *On Mind and Others Matters*, Cambridge, Harvard UP, 1984.

- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford, Clarendon, 1991.
- Hartman, Elwood. Japonisme and Nineteenth-Century French Literature. In: *Comparative Literature Studies*, 18, 2, 1981, pp. 141-166.
- Hokenson, Jan. *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*. Cranbury, Fairleigh Dickinson UP, 2004.
- Merello, Ida. Eric Fougère, Les paravents de Mme Chrysanthème ou l'impossible Loti. In: *Studi Francesi*, XLIX, 147, 2005, p. 670.
- Panaro, Francesco. *Contro la cultura. Esseri e universi ben invisibili*, Milano, Mimesis, 2015.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- Loti, Pierre. *Madame Chrysanthème* (1887). Paris, Calmann-Lévy, 1926.
- Malraux, André. *La Condition humaine* (1933), Paris, Gallimard, 1946.
- Mann, Thomas. Prefazione. In: Malvezzi, Piero; Pirelli, Giovanni (a cura di), *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, Torino, Einaudi, 1954, pp. XVII-XXIII.
- Moatti, Christiane. *Le prédicateur et ses masques : les personnages d'André Malraux*, Paris, Sorbonne, 1987.
- Moretti, Franco. *The Bourgeois. Between History and Literature*, London-New York, Verso, 2013.
- Scotti, Francesca. Kiku-san ovvero l'esercizio dello sguardo. In: P. Loti, *Kiku-san*, Milano, O barra O, 2014, pp. 5-9.
- Siti, Walter. *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.
- Somma, Anna Lisa. Una perfetta giapponese: la costruzione japonisant del Giappone e della musmè ne "La veste di cresco" di Matilde Serao. In: *Lingue culture mediazioni*, 3, 2, 2016, pp. 135-153.
- Temman, Michel. *Le Japon d'André Malraux*, Arles, Picquier, 2004. (Kindle version).

Dorra BARHOUMI¹

Héros et antiéros dans les contes de Zola et la peinture de Manet

Résumé

Dans la littérature tout comme dans l'art de la peinture, la représentation du héros romanesque ou pictural est tributaire d'un antiéros qui désigne, par la narration des faits ou par l'évocation des signes picturaux, la relation, l'influence ou l'effet de l'un sur l'autre. Dans le conte « Au couvent » de Zola, nous avons essayé d'analyser le rapport qui existe entre deux fillettes d'aspects différents dans leurs comportements, en montrant le lien de leurs descriptions avec des peintures de Manet. Si Zola et Manet sont considérés comme de très bons amis, ceci explique l'inspiration que dégage l'un de l'autre par leurs créations littéraires et artistiques qui contiennent des échos et des correspondances, entre autres, dans l'évocation du statut du héros et de l'antiéros.

Mots-clés : Zola ; Manet ; héros ; antiéros ; correspondances ; éducation ; identité

Abstract

Heroes and Antiheroes in the Tales of Zola and the Painting of Manet

In literature just as in the art of painting, the representation of the romantic or pictorial hero is dependent on an antihero who designates, by the narration of facts or by the evocation of pictorial signs, the relationship, the influence or effect of one on the other. In Zola's tale *The Convent* we have tried to analyse the relationship between two little girls with different aspects in their behaviour by showing the link between their descriptions and the paintings by Manet. Since Zola and Manet are considered to be very good friends, this explains the inspiration they drew on from each other through their literary and artistic creations which contain echoes and correspondences, among other things, in the evocation of the status of the hero and the antihero.

Keywords: Zola; Manet; hero, antihero; correspondences; education; identity

Emile Zola est célèbre par son œuvre romanesque qui se divise en cycles à savoir un cycle des romans de la Femme, un cycle des romans de la Famille, un cycle des romans de la Ville et enfin un cycle des romans de l'Utopie. Par ailleurs, il est remarquable par son talent de critique et de polémiste « où il a orchestré, pendant près d'une quinzaine d'années, sa bataille « naturaliste », qui n'était pour l'époque qu'une des formes de l'avant-garde en philosophie de l'art, en critique d'art et en esthétique romanesque. Or, ce qui est méconnu pour le grand public, c'est que ce talent zolien a été aiguisé par le don qu'il possédait depuis son jeune âge, celui du conteur et du nouvelliste. En effet, Zola a commencé sa carrière romanesque par écrire des contes et des nouvelles dans lesquelles il « a ajusté

¹ **Dorra Barhoumi** is Assistant Professor and university lecturer of French Literature at the University of Kairouan – Tunisia, with a doctoral thesis defended in 2011 at the University of Paris VIII in France. Title: *Writing the evil of being in the 19th century: Chateaubriand, Constant, Maupassant*. She is the author of several published articles on literature, psychoanalysis and the arts.

ses techniques narratives et laissé affleurer des fantasmes parfois plus aisément réparables que dans le roman »². Ainsi, Zola a commencé bel et bien sa carrière de littéraire et même de critique artistique par la technique du récit inspirée essentiellement d'une écriture marquée par l'aspect de la brièveté dans la description et aussi par une perception picturale inspirée par un tempérament quelconque, fruit d'un moment d'observation voire d'une muse provoquée instantanément.

Dans notre travail, nous allons tenter de montrer à travers le conte « Au couvent »³ de Zola, la figure du héros et de l'antihéros romanesques non seulement à travers l'écriture mais aussi par sa perception artistique notamment à travers la peinture impressionniste d'Edouard Manet. Le conteur illustre prodigieusement une double vision contradictoire de deux personnages visiblement paradoxaux dans leurs descriptions, leurs façons d'être, leurs comportements aussi bien moraux que physiques tel un artiste peintre qui peint deux figures opposées : le héros et son contraire. Nous allons montrer, par ailleurs, que les deux figures qui se présentent telles une protagoniste et une antagoniste, sont implicitement perçues par Zola comme la même figure du même personnage. Le héros et l'antihéros, dans ce cas, ne sont que deux facettes différentes d'un même profil. Autrement dit, l'antihéros n'est que le double masqué que porte le personnage principal (le héros du récit) et qui pourrait se révéler tôt ou tard. Le héros acquiert, en apparence, sa position de personnage initial grâce à son adversaire. Ce dernier, contrairement à toute attente, s'avère être le véritable héros, non pas parce qu'il dégage en apparence mais par ce qu'il possède d'intelligence et d'expériences qui illustre réellement sa capacité de comprendre, depuis son jeune âge, les vertus mais aussi les vices de la vie pour s'en protéger par la suite.

Dans le conte « Au couvent », Zola présente deux images de deux jeunes filles différentes : la fille de la mondaine Mme de P^{ooo} qui s'appelle Jeanne, et Lucie la fille de la maîtresse du salon aristocratique. Les deux mamans font parties du même univers de la haute classe sociale ; néanmoins leurs deux filles apparaissent différentes : l'une, Jeanne, est qualifiée selon l'expression de Zola de « niaise » et l'autre, Lucie, de « petite peste » qui possède de la « grâce » par ses gestes et toute sa façon d'être. Les deux fillettes sont présentées comme des miniatures de leurs mamans et donc de l'éducation que chacune d'elles veut imposer à sa fille. Jeanne était élevée dans le couvent selon les traditions strictes que quelques catégories sociales du monde mondain appliquent ; quant à Lucie elle était depuis sa naissance le double de sa mère et de son comportement de femme aristocratique qui reçoit souvent du monde dans son salon. Dans cette perspective, le conte débute par la rencontre des deux fillettes et de leurs mamans dans un cadre spatial stéréotypé propre au monde de la haute société.

² Mitterrand, Henri. Zola. L'histoire et la fiction. PUF, 1990, p. 56.

³ Zola, Emile. Portraits de femmes. Neuf nouvelles naturalistes. Magnard, 2009.

Zola donne l'impression aux lecteurs, à travers sa description des deux profils, de faire une enquête sur l'identité de Jeanne et de Lucie en se focalisant sur la production narrative du récit et en déterminant l'aspect ethnographique et même anthropologique de la société mondaine du 19^e siècle à laquelle appartient les deux mamans⁴. Deux filles appartenant au même monde mais qui apparaissent selon l'observation, la description et la peinture du narrateur comme deux profils très différents vivant dans deux univers distincts. Lucie, en apparence l'héroïne du conte par son caractère vif, sa remarquable intelligence, sa lecture avertie des choses qui donne donc l'impression de bien « jouer son rôle de grande personne » ; et Jeanne la figure de l'antihéros qui ne présente pas certaines qualités louables comme Lucie, puisque Jeanne est décrite comme « un peu raide », coincée, hésitante voire ridicule et qui donne l'impression de faire partie du monde des domestiques de la maison.

Jeanne, cette enfant de seize ans, a passé son enfance dans le couvent selon les désirs de sa mère afin de faire d'elle un prototype bien encadré : une bonne femme d'éducation puritaine comme le veulent les consignes conservatrices de quelques catégories de la bourgeoisie ou de l'aristocratie depuis les changements sociopolitiques de la Révolution française. Dès son retour du pensionnat, Jeanne paraît perdue en s'immisçant dans le nouveau monde de la société aristocratique. Sa mère la promène « de salons en salons, pour assouplir ses révérences et calmer ses petits airs effarouchés. » afin de pouvoir lui inculquer une autre phase de son éducation de jeune femme bien encadrée pour s'introduire dans la société mondaine. Elle paraît naïve, renfermée sur elle-même voire jobarde devant la vigueur, la gaité et la fraîcheur de Lucie, la fille de la copine de la mère de Jeanne. Celle-ci, contrairement à Jeanne, a vécu son enfance avec sa famille sous l'égide du regard éveillé et observateur de sa mère qui a tenu à faire d'elle son sosie. Selon les codes du nouveau monde du 19^e siècle, axé essentiellement sur la fourberie et le dynamisme, ce profil de fillette qui obéit à la lettre aux recommandations de sa mère ferait d'elle une future femme pleine de succès dans le monde mondain. Le narrateur insiste dans sa description des faits et des mouvements des deux filles sur la dominance de Lucie par rapport à Jeanne qui ne fait que suivre ses actes et ses ordres : « J'ai regardé Lucie allant à la rencontre de Jeanne. Bon Dieu quelle grâce ! (...). Je regardais toujours la grande niaise, cette Jeanne si assoupie et dont les bras nus avaient de légers mouvements nerveux. J'entendais les jeunes gens murmurer autour de moi : « A-t-elle l'air sot, cette fille-là ! »⁵.

De ce fait, le conte nous propose tout au long du récit deux héroïnes où Lucie se présente comme la figure du héros par sa vivacité et son intrépidité et Jeanne comme l'antihéros par son idiotie. Deux profils opposés présentant une antinomie au niveau des aspects physiques et moraux. Ce qui est

⁴ Voir Mitterrand, Henri. *Zola l'histoire et la fiction*. PUF, 1998.

⁵ Zola, Emile. *Portraits de femmes. Neuf nouvelles naturalistes*. Op., cit., p. 17.

remarquable dans le conte « Au couvent » (1870), c'est la concordance de la perception artistique de Zola qui se fait naturellement par le biais de la technique picturale. Ceci se manifeste par la description des portraits physiques des deux filles en évoquant d'un côté la couleur des cheveux de Jeanne la blonde, avec ses « paupières baissées », « les mains unies », et sa « bouche discrètement fermée, assise et « pelotonnée au fond de son fauteuil ». Cette description nous renvoie au tableau de peinture « La musique aux Tuileries » (1862) de Manet dans lequel le peintre expose une scène vivante d'un après-midi mondain au jardin des Tuileries. Dans ce tableau qui montre le Paris contemporain avec des personnalités et des célébrités, on voit en premier plan du tableau impressionniste deux jeunes femmes assises l'une à côté de l'autre et qui se ressemblent au niveau vestimentaire mais qui se dissemblent dans leurs positions, dans leurs regards et dans leurs traits de visages.

En effet, on perçoit à gauche une jeune femme bien assise avec une vue de face dégagée, où on voit une allure bien droite, la totalité de son visage avec ses traits qui expriment beaucoup de certitude, de confiance et de grâce. A côté, l'autre femme porte un voile transparent tacheté de noir sur son visage et est assise d'une manière à travers laquelle on perçoit que son profil gauche, avec les mains croisées sur les genoux. Contrairement au regard de la jeune femme au profil entièrement apparent, le regard de la femme à visage voilé apparaît triste et distrait. La femme de gauche tient un éventail à couleur rouge, signe de feu et de sang, autrement dit signe de lumière et de vivacité, et celle de droite tient un éventail bleu noir, signe de tristesse et d'inaction.



Dans la même perspective du premier plan du tableau, Manet met l'accent sur les deux enfants qui se trouvent en face des deux femmes assises. Les deux fillettes qui s'amuse à faire quelque chose, nous renvoient aux deux femmes puisqu'elles portent chacune une ceinture de la même couleur.

L'enfant fille debout qui porte une ceinture rouge comme la femme assise, regarde la fille penchée qui tient une cuillère et donne l'impression de lui servir quelque chose. La fille accroupie dont on n'aperçoit que la vue d'arrière, porte une ceinture de couleur noire tout comme le voile tacheté de la femme de demi-profil. Si nous retournons à la description de Zola des gestes des deux filles nous trouvons, une description qui correspond parfaitement aux mouvements et aux gestes de Lucie et de Jeanne dans ce tableau qui montrent l'importance et la dominance de Lucie sur Jeanne. Lucie donne l'impression par sa confiance en soi et par son élan de bien commander Jeanne la soumise, la « blonde enfant de seize ans » :

« J'ai regardé Lucie allant à la rencontre de Jeanne. Bon Dieu ! quelle grâce ! Lucie, à demi penchée, tendant les mains, s'avancait avec souplesse câline ; elle avait aux lèvres un air ravi ; et, quand elle a pris délicatement le bout des doigts de la pensionnaire, elle l'a entraînée devant le feu, sur fauteuil voisin du sien, d'un mouvement rapide et adorable de légèreté. L'autre Jeanne, un peu raide, s'est laissé faire, elle a même eu un court moment de résistance fort ridicule. (...) elle s'est sottement mise à examiner ses mains, qu'elle tournait et retournait avec fièvre sur ses genoux. Et là, elle ne savait que hocher la tête à toutes les paroles vives de sa compagne. »⁶

Zola, le fondateur de l'école naturaliste, et qui est un admirateur de la peinture impressionniste et notamment celle de Manet⁷, s'intéresse beaucoup aux spéculations que l'on peut dégager des concordances et des correspondances avec l'écriture. En effet, les quatre figures féminines que l'on observe dans ce tableau, peint par Manet huit ans avant l'écriture du conte de Zola, transparaissent tels les éléments essentiels du tableau avec leurs profils qui se répètent par des images et des situations qui se renvoient et qui se ressemblent à travers des éléments et des indices picturaux (éventails, couleurs, positions, etc.). L'espace et le temps se retrouvent en harmonie avec le regroupement des indices symboliques : les deux femmes adultes ont certainement un rapport avec les deux fillettes puisque le rapprochement dans l'espace est sans évidence lié au rapprochement filial. Ceci crée, effectivement l'harmonie de la magie de l'écriture et de la peinture. Alain Pagès écrit à ce propos « *Attentive à la répétition des images et des situations dramatiques, la lecture thématique des romans de Zola peut s'appuyer sur une œuvre dont la variété lui offre une matière inépuisable, et dans laquelle elle a la possibilité de dresser des inventaires et de procéder à des regroupements.* ».⁸ Cet assemblage d'images et de profils apparaît comme un procédé d'écriture et donc comme une technique d'investigation et d'expérimentation qui caractérise l'écriture naturaliste de Zola. S'inspirer de la peinture pour représenter la réalité est un :

⁶ Zola, Emile. *Portraits de femmes. Neuf nouvelles naturalistes*. Op. cit., p. 19.

⁷ Voir Zola, Emile. *L'Œuvre*. Flammarion, 1995.

⁸ Pagès, Alain. *Zola et le groupe de Médan, histoire d'un cercle littéraire*. Paris, Perrain, 2014.

« élément magique dans l'art de représentations incite à de nouveaux commentaires et à certaines spéculations. (...) Dans la communication, l'image prend place auprès du geste et de la parole, tout en s'en distinguant par un trait particulier : elle n'exige pas la présence de la personne à laquelle elle est destinée. Le geste doit être vu, quand il est accompli, la parole entendue, quand elle est prononcée. Les images peuvent être lues ultérieurement. Elles subissent, défient le temps dont elles surmontent le passage. Ce fait seul relève de la magie. »⁹

Nous supposons donc que les éléments picturaux observés dans ce tableau et qui pourraient inspirer Zola, trouvent leurs échos dans la description narrative du conte « Au couvent ». Les personnages principaux du conte sont les quatre figures féminines dont les deux mamans et leurs filles. Dans « La Musique aux Tuileries » les mêmes profils existent presque de la même façon des représentations et des figurations dans le texte littéraire. La femme sûre d'elle-même porte le même signe significatif (couleur rouge, portrait) avec la fille debout. Donc, ces deux figures apparaissent par leurs allures comme les héroïnes d'aussi bien le tableau artistique de Manet que du conte « Au couvent ». La femme assise insinue par son allure défraîchie, un état éreinté qui correspond dans sa description avec la fille assise dont on ne voit presque pas le visage. Celle-ci représente, selon la double analyse picturale et littéraire, la figure de l'antihéros.

La question que l'on se pose à ce stade de réflexion, est de bien savoir si la figure de l'antihéros dans le conte et le tableau ne s'avère pas finalement être la figure du héros ? Autrement dit, la fille Jeanne du couvent, en apparence stupide ne se révèle pas être la vraie héroïne du conte selon l'avis et l'analyse de l'auteur ?

En effet, dans le conte Zola a bel et bien montré Lucie la dynamique et la perspicace comme la figure de l'héroïne, Manet aussi s'est focalisé sur la fille debout qui donne l'impression de guider l'autre accroupie. Néanmoins, le narrateur du conte confirme quand il s'adresse à son ami en parlant satiriquement des comportements opposés des deux filles, que la niaiserie de Jeanne n'est qu'une apparence et qu'en vérité elle est plus apte à surmonter les difficultés de la vie que Lucie qui a l'air de tout gérer au préalable. En effet, selon le narrateur, le couvent, ce cadre strict, codifié et austère apprend aux pensionnaires notamment à Jeanne beaucoup plus que le cadre restreint dans lequel a vécu Lucie avec ses parents. Le couvent ce monde reconnu pour son mysticisme, a certainement permis à Jeanne de vivre, de découvrir et de comprendre des choses que Lucie ignore. Le couvent est un monde à part où les filles font des confidences, créent des histoires, pensent à des magouilles, découvrent différentes sensations mêmes les plus interdites. Dans ce cas, Jeanne dans le couvent a beaucoup plus de vécus et d'expériences et donc a plus de liberté et de vices que Lucie :

⁹ Ernest, Chris. *Psychanalyse de l'art*. PUF, 1978.

« (...) elle y vit libre au milieu d'un petit peuple libre. Chez elle, elle n'était que l'enfant obéissante de son père et de sa mère ; en pensionnat elle est citoyenne d'une république, elle fait partie d'une société, dont les intérêts, les haines et les amours la passionnent. Un pensionnat en récréation, c'est comme un abrégé de notre monde. Je sais que Jeanne avait huit ans. Alors c'était une femme de huit ans, voilà c'est tout. (...) Jeanne une niaise ! Eh ! voyez donc le sourire imperceptible qui amincit les coins de sa bouche ! Elle peut ignorer le monde, n'en avoir ni les façons, ni le langage ; mais elle a ses vices à elle, des vices sérieux, je vous assure. Les amies du dortoir l'ont mise au courant de bien des choses. Lisez *La Fille aux yeux d'or* de Balzac (...). »¹⁰

En 1862 Manet l'ami de Zola a peint le tableau « La Musique aux Tuileries », en 1870 Zola a écrit « Au couvent ». En 1877 Manet a peint le tableau « La Prune » qui porte sur le portrait d'une blonde assise dans un café avec son verre de prune et sa cigarette. Le visage de cette jeune femme possède une innocence qui frôle la candeur et la stupidité par le regard distrait et par toute l'expression que l'on dégage de sa manière d'être aussi bien physique que morale. Le portrait de « La Prune » nous donne l'impression d'être en face de l'adolescente Jeanne avec son air hébété en apparence mais vicieux au fond. La cigarette et le verre de vin avec une prune qui flotte au-dessus ne coïncident pas vraiment avec les traits de son visage et la couleur rose clair de sa robe que portent souvent les enfants en bas âge. Par ailleurs, le chapeau noir sur sa tête pourrait faire allusion aux idées noires et malsaines qu'elle aurait apprises durant son parcours de vie. Le jeu de couleurs que fait Manet dans ce portrait est très symbolique à travers l'asymétrie qui explique l'impression sur l'état de confusion que vit cette femme tiraillée.

Nous avons, dès lors, l'impression que l'écrivain et le peintre s'inspirent l'un de l'autre pour traduire chacun par sa technique narrative et artistique toute une vie de femme qui a des frustrations, des joies, des peines, des rêves, des désirs, des secrets, des expériences et donc tout un vécu controversé. Dans ce tableau, l'héroïne du spectacle est une jeune femme blonde avec un regard perdu sur le côté gauche, signe de perdition, de châtiment, de damnation. Il s'agit, décidément, d'une insinuation profonde sur l'état d'âme de cette femme victime de quelqu'un ou de quelque chose qui a un rapport avec son entourage et de toute une éducation injustement imposée. Tout comme Lucie, Jeanne et la femme de la Prune, ces trois figures féminines apparaissent comme des victimes d'un mauvais rapport, d'un lien ou d'une implacable éducation qui déstabilisent leurs personnalités, qui tourmentent leurs idées et qui cadennassent leurs libertés.

¹⁰ Zola, Emile. *Portraits de femmes. Neuf nouvelles naturalistes*. Op. cit., p. 21.



Ainsi, les dissemblances des deux figures des jeunes filles nous apparaissent évidentes si nous prenons en considération d'un côté, la description de Zola de l'agilité et de l'intelligence de Lucie - la brune - par rapport à Jeanne - la blonde -, et de l'autre côté la peinture de Manet de la figuration de la dominance du portrait de la blonde debout sur l'autre assise. Or, le caractère distingué qui fait de Lucie l'héroïne du récit, et de la fille brune le grand profil du tableau, perd son équilibre. Dans la trame textuelle du conte de Zola, Jeanne l'abrutie qui a été considérée comme l'anti-Lucie, apparaît la véritable héroïne par l'endurance et par la patience qu'elle a apprises au couvent et par tout ce qu'elle a vécu dans ce lieu mitigé¹¹. Dans le tableau « La Prune » de Manet, la blonde jeune fille donne l'impression de vivre sa vie, malgré son regard triste, en choisissant de transgresser les lois sordides d'un système social (y compris familial) fondé sur une forme d'automatisme au niveau de l'action éducative qui produit des filles certes frustrées mais révoltées en quête perpétuelle d'une liberté manquée.

Pour conclure, la figure du héros dans la littérature tout comme dans l'art est tributaire de l'antihéros. Le héros est très lié à son adversaire qui semblerait être parfois son double, ou l'Autre¹² camouflé et masqué en lui. Dans le conte « Au couvent » Zola nous décrit deux portraits différents du héros et de l'antihéros qui s'avèrent être, à priori, la figure du même enfant manipulé, redressé et souffrant d'une éducation familiale et hiérarchique défectueuse. Les deux mères des deux filles Lucie et Jeanne sont elles-mêmes victimes d'un système complexe fondé sur des stéréotypes et des clichés qui caractérisent la France du XIX siècle. Manet de son côté, a peint ces mêmes portraits dans la même perspective critique d'un beau monde mondain en apparence mais pénible et destructeur dans le fond. Un monde qui sert à trop structurer l'enfant pour en faire plus tard un adulte réglementé, désemparé, désespéré et perdu. Le rapport qui existe entre la littérature et l'art est basé sur des dissemblances, sur des similitudes, sur des correspondances, sur des échos qui se cherchent, qui s'enchevêtrent et qui se connectent pour se compléter, tout comme le rapport d'amitié et d'échanges entre Zola l'homme de Lettres et Manet le peintre.

Bibliographie

De Felici, Roberta. *Entre apparences et profondeurs : le personnage de Renée dans La Curée d'Emile Zola*. <https://journals.openedition.org>.

Ernest, Chris. *Psychanalyse de l'art*. PUF, 1978.

¹¹ Voir : De Felici, Roberta. *Entre apparences et profondeurs : le personnage de Renée dans La Curée d'Emile Zola*. <https://journals.openedition.org>

¹² Voir, Sigmund, Freud. *Essais de psychanalyse*. Payot, 1995.

Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Payot, 1995.

Le Cam, Jean-Baptiste. *Eduquer des corps nobiliaires à la fin du XVIII siècle : l'exemple de Mme de Genlis*. <https://journals.openedition.org>.

Mitterrand, Henri. *Zola l'histoire et la fiction*. PUF, 1990.

Pagès, Alain. *Zola et le groupe de Médan, histoire d'un cercle littéraire*. Paris, Perrain, 2014.

Zola, Emile. *Portraits de femmes. Neuf nouvelles naturalistes*. Magnard, 2009

Zola, Emile. *L'œuvre*. Flammarion, 1995.

Zola, Emile. *Edouard Manet, étude biographique et critique*. [Première édition 1893]. Editions la Bibliothèque Digitale, 1999.

Tünde VARGA¹

Artistic Fabulation: Novel Forms of Heroes in the Visual Arts

Abstract

It is significant how the concept of Carlyle's "heroic clear visibility" was challenged by late 19th-century Black Americans. Nicholas Mirzoeff points out two cases: Sojourner Truth's tactic, "inverse visibility", and W.E.B. Du Bois' "veiled visibility". My paper examines divergent art works or projects exhibited in 2021-22 to track how a shift from "heroic clear visibility" is present in new visual narratives which demand new ways of "looking". In my view, new works are radical in their claim for a special form of opacity (Glissant): on the one hand, they recommend a more emphatic counter-visual narrative by Indigenous groups (the former anti-heroes). On the other hand, they demand a mode of bodily seeing – or rather sensing – with the represented (of new non-human heroes). (Haraway).

Keywords: counter visibility; opacity; seeing-with; biopolitics; Indigenous culture

Résumé

Fabulation artistique : Nouvelles formes de héros dans les arts visuels

Il est significatif comment le concept de "visibilité héroïquement claire" de Carlyle a été remis en question par les Noirs américains de la fin du XIXe siècle. Nicholas Mirzoeff fait remarquer deux cas: La tactique de Sojourner Truth, la "visibilité inverse", et la "visibilité voilée" de W.E.B. Du Bois. Mon article examine des œuvres et des divers projets artistiques exposés en 2021-22 afin de déterminer comment un changement de la "visibilité héroïquement claire" est présent dans les nouveaux récits visuels qui exigent de nouvelles façons de "regarder". D'après moi, les nouvelles œuvres sont radicales à cause de leur revendication d'une forme particulière d'opacité (Glissant): d'une part, elles recommandent une narration contre-visuelle plus empathique de la part des groupes indigènes (les anciens anti-héros). D'autre part, ils exigent un mode de voir corporelle – ou plutôt de détection – avec les représentés (des nouveaux héros non-humains). (Haraway).

Mots-clés : contrevisibilité ; opacité ; voir-avec ; biopolitique ; culture indigène

"O wonder!
How many goodly creatures are there here!"²
(William Shakespeare)

Thomas Carlyle, a rarely cited 19th-century essayist, has a special significance related to the question of heroism. Not only had he issued a book length lecture series on heroes, but he had written

¹ **Dr. habil. Tünde Varga** is an Associate Professor at the Department of Art Theory and Curatorial Studies, The Hungarian University of Fine Art, Budapest. She holds a PhD in Comparative Literature. Her field of research is contemporary art, visual culture, art theory, contemporary documentary, curatorial and museum studies. Her recent book is on contemporary art practices: *Crossing Borders: The Cultural and Social Context of Contemporary Art* (2019).

² How beauteous mankind is! O brave new world, That has such people in't. Shakespeare, William. *The Tempest*, Act V, Scene I, ll. 203–206

excessively in several essays on the question of heroism and the role of heroes in world history.³ What gives him special significance in 21st-century Visual Studies is that he also coined the term “visuality” related to his concept of heroes. To be precise he “imagined a moral imperialism led by great men in a visual narrative”.⁴

Great Men, as Carlyle notes, were the leaders of men, these great ones; the modellers, patterns, and in a wide sense creators, of whatsoever the general mass of men contrived to do or to attain; all things that we see standing accomplished in the world are properly the outer material result, the practical realization and embodiment, of Thoughts that dwelt in the Great Men sent into the world: the soul of the whole world's history, it may justly be considered, were the history of these.⁵

In recent theoretical literature it is emphasised that Carlyle's writings project a mode of visualised heroism. As Mirzoeff notes, the hero is capable of grasping the wholeness of history as well as forming this history in his inner vision due to his outstanding capacities that elevate him above the chaotic world of ordinary people.

It is also of importance that according to Alexa Sand, Carlyle's idea of visuality roots in medieval tradition, in as much as he posits this visuality as an inner spiritual perception as well as an “insistently bodily, material, and physical true image of the world”.⁶ For both Mirzoeff and Sand, Carlyle's idea of “vision” is the bridge between the unspeakable, invisible, and sublime inner vision and the physical bodily life of the seer.

According to Carlyle the hero is:

the living light-fountain, which it is good and pleasant to be near. The light which enlightens, which has enlightened the darkness of the world; and this not as a kindled lamp only, but rather as a natural luminary shining by the gift of Heaven; a flowing light-fountain, as I say, of native original insight, of manhood and heroic nobleness;—in whose radiance all souls feel that it is well with them.⁷

The hero is simultaneously the agent of sight and the object of the visual narrative since there is no space for ordinary people in the narrative of the noble hero. Carlyle pictures this as the *camera obscura* model of history in which the hero is present in the enclosed space of the historical image of the camera: “some gleam as of a small real light shining in the centre of that enormous camera-obscure image”.⁸

³ Carlyle, Thomas. *On Heroes and Hero Worship and the Heroic of History*. London, J. M. Dent & Sons, [1841] 1908.

⁴ Mirzoeff, Nicholas. On Visuality. – *Journal of Visual Culture*, 5/1, 2006, 53–79, 57.

⁵ Carlyle, Op. cit., 5.

⁶ Sand, Alexa. Visuality. – *Studies in Iconography* 33, 2012, 89–95, 93.

⁷ Carlyle, Op. cit., 6.

⁸ As Carlyle writes „What a camera obscura magnifier is Tradition”. Op. cit., 33.

Tradition, heroism, leadership of extraordinary men, authoritarian vision of history are all necessary for the nation's future. This is opposed to his contemporary's Jeremy Bentham's panopticon model, which grants possible social improvement. For Carlyle, the Benthamite social emancipation leads to chaos. It is antithetical to the *camera obscura* model of the heroic visual narrative of history visualised by great men. As Mirzoeff notes, "for a world dominated by heroes required that its anti-heroes be treated with severity".⁹

Whereas the Benthamite panopticism assumed the possibility to interiorise and improve behaviour despite its equally oppressive nature—as Foucault analysed it—¹⁰, the "biopolitics" of the Carlylian model required to displace the unwanted anti-heroes of the age. Although both models were used for building out supremacy, in Mirzoeff's view, Carlyle's was part of the logic of British imperialism. The penal colonies were the sites to send those unfit for the ideal state dominated by heroes. The penal colonies' task was to correct behaviour of the convicted and, when successful, to grant them emancipation, but without the possibility of returning to the homeland. In short, Carlyle's model was a model of cleansing the nation of its problematic members.

This lack of empathy for the unfit was even harsher on the indigenous people of these colonies. Whereas the hero for Carlyle is the one who sees history and who is seen by the visual narrative of that history (of *camera obscura* model), the ordinary, the unfit, the displaced or those living in the colonies has no right to this visibility. Jaques Rancière calls attention to this disproportionality of power through the *redistribution of the sensible* in his works, which is translated into the power relations of visibility by Mirzoeff.¹¹ In his view, visibility is a demarcation line between those who has the right to look, and those who cannot even be seen. In Carlyle's visual narrative both capability to see (that is to narrate) and to be seen (to be the object of the narrative) is the privilege of the hero. Those who live on the colonies can only be overviewed but not to be seen in any meaningful narrative of humanity. The politics of visibility deprives people who are outside the visual narrative of agency and of power.

In Mirzoeff's analysis this logic of visibility was countered two ways shortly after Carlyle: One was Sojourner Truth's tactics of "inverse visibility". The other was W.E.B. Du Bois's "veiled visibility".

Sojourner Truth, a former slave, was among the most prominent figures of emancipation. She took care that the photos taken of her would counter earlier depiction of abolitionist photography. One of the best-known image shows her knitting in a middle class gender appropriate dress. The image,

⁹ Mirzoeff, Op. cit., 60.

¹⁰ Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. trans. Sheridan, Alan. New York, Pantheon, 1977, 201-2017.

¹¹ Rancière, Jaques. 'Aesthetics and Politics'. In: *Aesthetics and its Discontents*. trans. Cochran. Steven. Cambridge, Polity Press, 2009.

which was acceptable at the time, made it possible for her to signify by her glasses and an open book her engagement with learning. In Mirzoeff's view Truth consciously used the image to claim, "not just her person but the substance of freedom", stepping out of the clichés of her time.¹²

With the notion of "veiled visibility", Mirzoeff steps further in dismantling the Carlylian idea of visibility. W.E.B. Du Bois, who was also familiar with Carlyle's views, took over the idea of Great Men: "The Negro race like all races is going to be saved by its exceptional men".¹³ In Mirzoeff's view, Du Bois's veiled visibility is a mode of double consciousness: "the Negro born with a veil, and gifted with second sight in this American world, —a world which yields him no true consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world".¹⁴ This veiled vision allows him to see differently, as it forces him to have a second sight, in order to gain a greater insight, a "revelation" which Carlyle connects to the Hero.

A few years later Mirzoeff revisits Carlylian "clear vision" of the hero in his book length analysis of the plantation *The Right to Look*.¹⁵ He claims that the surveillance system of the plantation is structured on Carlylian visibility. For him revisiting such historical moment has its special significance in pinpointing how contemporary hegemonic political power relations work, what he calls post-panoptic visibility.¹⁶

His question remains the same in his book: how to counter the hegemonic visual apparatuses. But just like his two, late 19th-century cultural examples, his present-day examples remain within the confines of a western thought structure. The difficulty of stepping out from this frame is that it requires a radical change, and a re-evaluation what we consider plausible or scientifically acceptable. These borders have already been challenged by Foucault, highlighting taxonomical unreliability with the example of Borges' Chinese Encyclopaedia. However, in the past decade there is a growing body of studies, art works, exhibitions and projects which claim the possibility of a similar but also sensible radical re-evaluation. The heroes of these contemporary, non-Western narratives are the ones who were formerly deprived of visibility. Their claim for visibility however differs from Mirzoeff's examples of reversal. I would claim they require a new emphatic technique: a "seeing-with".

There are two major lines I will note in relation to contemporary artistic practices that counters "clear visibility". Both are connected to the claim for "opacity", which is not only a more democratic

¹² Mirzoeff, *Op. cit.*, 73.

¹³ W.E.B. Du Bois quoted by Mirzoeff, *Ibid.*, 74.

¹⁴ *Ibid.* p 75.

¹⁵ Mirzoeff, Nicholas. *The Right to look: A Counterhistory of Visibility*. Durham, NC, London, Duke University Press, 2011.

¹⁶ Mirzoeff's main point in his analysis is contemporary countersurgance as military tactic. However, for the sake of my study's the argument I do not give account of this specific military tactic.

mode of visibility than Mirzoeff's "veiled visibility", but one which, due to its sensual, non-visual density, can force one to "look" differently.

One very transparent argument that gains considerable amount of attention in exhibition spaces is the counter-visual narrative of Indigenous groups. Originally the term "opacity" was used by Edouard Glissant to recommend a de-hierarchized world-vision, instead of the monolithic Western one, in which the unintelligibility of cultural otherness does not need to be deciphered.¹⁷ As Glissant claims, the socio-cultural otherness of Indigenous groups need a "look" that is more emphatic with the culture and therefore does not try to force its representation or claims into a Western interpretative framework.

In 2022 the Nordic pavilions in Venice changed into a Sami pavilion. The Sami or Sapmi people are indigenous reindeer herdsman living in the northern territories of Sweden, Norway, and Finland, and a small part of Russia. The land belonged to them before the colonising nations arrived. The stories the Sami people's visual artworks narrated in the exhibition space were trauma stories of forced schooling, deprivation of language and culture, forced citizenship, deprivation of human rights, deprivation of land, commodification of the forest. The reindeer however have no sense of states or borders. The cattle migrate from summer to winter back and forth between these countries. They thrive on lichen. If the borders are closed, the cattle cannot migrate to get their natural aliment. Moreover, since the forest is culled for paper industry, the lichen is deprived of its natural protection, so it freezes, therefore the reindeer has no food.

The story the Sami artists started narrating was to counter centuries of trauma in order to heal, and centuries of deprivation in order to regain rights. These rights were not only human, but animal and forest rights. After centuries of invisibility, their stories can finally be narrated in official venues, like Venice partly because they also narrate about a different type of living, from the aspect of the "anti-hero", the one who lives in a sustainable, mutually supportive way with the environment, in a place that for Europeans is only a wilderness. For them this wilderness is a place where they thrive with their animals. Their stories required an empathic way of looking and understanding, a seeing-with the animals, the plants and the landscape.

In 2022 the Tate Modern presented *A Year in Art: Australia 1992*.¹⁸ The starting point of the exhibition was the 1992 ruling of the High Court to overturn the British "terra nullius". The historical narrative of the show was mainly presented from the perspective of aboriginal artists. The opening image was a map of Australia with all Indigenous language groups, justifying their claim for land. It

¹⁷ Glissant, Edouard. *Poetics of Relation*. trans. Betsy Wing and Ann Arbor. Michigan, Michigan University Press, 2006.

¹⁸ website: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/year-art-australia-1992> (31.01.2023).

is very striking in the context of Carlyle, for whom Australia was only a penal colony. The invisible aboriginal cultures gain a visibility within the walls of a hegemonic artistic institution as a self-critique of political and cultural supremacy. The exhibition presented history, politics, culture, and society through the vision of aboriginal artist, changing the usual western ethnographic approach of representing the Other by Western eyes.

In terms of opaque visuality, however, the Indigenous Karrabing Film Collective is a more apt example.¹⁹ One of the films of the group, *The Family* (2021) was exhibited in the Serpentine Gallery's *Back to Earth* (2022) exhibition.²⁰ Although the group is helped with basic film skills tutorial of a professional anthropologist Elizabeth Povinelli, their films are not the least in tune with Western filmmaking requirements. The narrative has no story line, it is metaphoric, visual, sensual, and mythical. The presence of ancient spirits is made palpable in their very low-tech film. As the "narrative" unfolds we can feel the pain of deserted land, slaughtered ancestors, ruined environment, destroyed culture and an almost hopeless future. The images shift perspective from humans to animals, or to spiritual agents of seeing. Myth, personal story, history, environmental reality, are blurred with the staccato movement of the camera, making Glissant's claim for the opacity of cultural signs fathomable. The experimental film tries to catch the lived experience of thoughts, feelings, sensing of the filmmakers. The viewer is forged into a constant return to the images and see or feel-with the representation.

The Barbican's *Our Time on Earth* (2022) presented a short film, *Wild Arrow 7*, from a Brazilian Indigenous-led collective's long-term project, *Selvagem*.²¹ The website the group created consists of seven wild arrows, seven research based films along with downloadable booklets. Each approximately 12-minute film is composed of a series of images from diverse Indigenous, artistic, and scientific archives connecting the dots between knowledge, activism, creativity, and cultural change. The animations narrate divergent topics in a quasi-scientific manner. The films comprise elements of historical data, indigenous mythology, astronomical fact, modern genetics, and art works into a whirling vortex. The dizzying amount of images and data of the films are on the border of what can be called a reasonable argument. For example, the first arrow starts with the myth of origin from the perspective of Amazonian Indians. As they state:

the common thread of this episode weaves together two narratives: that of the snake canoe, a memory originally from the Rio Negra people, and the cosmic serpent, present in myths of origin from different cultures, seen as the double helix of DNA, a memory code present in everything alive.²²

¹⁹ website: <https://karrabing.info/> (31.01.2023).

²⁰ website: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/karrabing-film-collective/> (31.01.2023).

²¹ website: <https://selvagemiciclo.com.br/flecha/> (31.01.2023).

²² Quoted from website: <https://selvagemiciclo.com.br/flecha/> (31.01.2023).

In the short film the key figure is the snake: in their mythology fish men arrived in a snake canoe. In the video, the claimed scientific argument is that inert matter cannot generate life, and since it has never again happened in the history of the Earth, life had to arrive from the outside.²³ Moreover, the snake as a motif is present in almost all cultures' myths or tales. But the winding snake's shape is also the winding double helix of the DNA, which as we know is a coded language. The language is read by the RNA into living creatures. The snake-like DNA's coded language also contains the story of our origin. For the neighbouring Huni Kuin people the snake is the one who showed the *ayahuesca* to the people, a psychoactive plant-based brew which is respected as a spirit or deity, and which can recall the myth of (our cosmic) origin from the depth of our bodily coded language.²⁴ There are seven such stories narrated ranging from the Sun to healing plant medicines and to colonialization.

The stories are not only opaque in Glissant's sense, but they are also very similar to the narratives of what Donna Haraway claims to tell for earthly survival. For Haraway it is urgent to tell a different story, a multispecies story that is like the strings in a cat's cradle or a cobweb, plays with patterns, and keeps these patterns changing. To quote her: "Playing games of string figures is about giving and receiving patterns, dropping threads and failing, but sometimes finding something that works, something consequential and maybe even beautiful, that wasn't there before".²⁵ The Brazilian indigenous narrative fulfils this requirement of narration. The viewer is required to give in, suspend western rationality and "disbelief" and immerse in the playfield of the visual narrative about human and non-human anti-heroes.

The Amazonian Indigenous narrative is a connection to another line of argument related to opacity. Macarena Gomez-Barris also extends the meaning of opacity beyond the socio-cultural sphere.²⁶ In her view, opacity is a mode of counter visibility which resists the Western based form of looking, since it does not reduce the multiplicity of interrelated things to the object of knowledge. In order to show how opacity works, she analyses Carolina Caycedo's film *Damned Landscape* (2012).²⁷ Caycedo's film presents the ecological destruction of the river Magdalena, Cauca Valley from the perspective of its inhabitants. The river is staged as an opaque substance that interacts with all living

²³ Compare website: https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/06/NOTEBOOK_23_SERPENTCANOE.pdf (31.01.2023).

²⁴ The Huni Kuin people and their customs and relation to nature, plants healing were presented by Ernesto Neto at the 2015 Venice Biennale. website: <https://universes.art/en/venice-biennale/2017/viva-arte-viva/photos-arsenale-2/ernesto-neto-huni-kuin> (31.01.2023).

²⁵ Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016. 10.

²⁶ Gómez-Barris, Macarena. *Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspective*. Durham, NC: Duke UP, 2017, 15.

²⁷ website: <http://carolinacaycedo.com/the-headlong-stream-is-termed-violent-but-the-river-bed-hemming-it-in-is-termed-violent-by-no-one-2013>; or <http://carolinacaycedo.com/serpent-river-book> (31.01.2023).

and non-living things. It is not only water, but a substance that exists due to the workings of all interrelated things in and around the water.

In *Damned Landscape* vision is reduced to the fisheye perspective. Carlyle's two key notions "hero" and "visuality" are radically displaced by this mode of thinking, as neither position is clear, uncontested, or self-sufficient here. Caycedo offers a mode of seeing-with the fish, the frogs, the weed. She views all living matter as mutually interrelated; in her narrative the hero itself is non-human, its everywhere and it can only exist in its relation to other living or non-living matter. Seeing-with is thoroughly sensual, it is not only the eye that sees, but all the senses are at work.²⁸ I would claim that just like Glissant's text suggests, opacity requires a multiplicity of empathic anti-heroes, who see, feel, smell, sense what is communicated. This form of counter visuality is not even a traditionally visual one in nature, it is rather a multi-sensorial sense that resides deep in the body with no locatable sensual organ. Probably sensing-with would be a more apt term even than seeing-with.

It is well-known from Bruno Latour's books that agencies are constantly redistributed.²⁹ The agency of the hero thereby evaporates into a more sustainable, less individualistic, nevertheless thoroughly political agency. The agency of the hero in Carlylian vision is that of the politically omnipotent agent of history. In this respect no one else bears importance on historical change, and as it was widely shared belief in the 19th-century, nature was only a backdrop of the course of history overseen and manipulated by great men.³⁰ The recent theoretical literature on ecology in terms of agents or actants (Latour) suggest it differently.³¹ There is a radical change at play in these text: the agents of "historical" change are Indigenous "antiheroes", in mutually supportive coexistence with non-human actants like animals, plants, fungi, bacteria, water, air, and even natural forces.³²

This aspect of cohabitation and the importance to shift attention to non-human actants as important agents of our lives was thoroughly present at the 2021 Architecture biennale in Venice. The Living and David Benjamin's project *Alive: A New Spatial Contract for Multispecies Architecture* examined the possible role of the microbiome in the architecture of the future.³³ In their view the human body itself is a building that houses billions of microbiota. Their aim was to work out a probiotic multispecies form of architecture, which provides micro spaces for humans, and micro spaces for microbes. The material of these spaces is porous like human skin or tissues. For them the project

²⁸ Haraway uses a nice metaphor for this: "tentacular thinking". Op. cit.

²⁹ Latour, Bruno. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. trans. Catherine Porter, Cambridge, UK; Medford, MA, Polity Press, 2018. 75-76.

³⁰ Chakrabarty, Dipesh. Climate of History. Four Theses. In: *Critical Inquiry*, Vol. 35, No. 2. Winter. 2009, pp. 197-222.

³¹ Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2007.

³² Compare: Bennet, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham and London, Duke University Press, 2010.

³³ website: <https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/among-diverse-beings/living> (31.01.2023).

was an experiment for a prototype of a *new spatial contract* which extends coexistence to the microbiome, necessary for life. The question of the hero of the future thus shifts to the inner realms of the body to non-human actants, which nevertheless are capable of influencing the human host's mood, decisions, actions as recent findings of neurological research shows. Opacity based on a sightless, nevertheless omnipresent sensing, becomes palpable in the inner regions of the body.

Similarly hidden “heroes” of recent artistic practice and literature are fungi. Anna Tsing who was the second most influential person in the art world according to the Artforum art power 100 list in 2021 points out the importance of fungi for life. For her the cooperative workings of fungi entangled with other species are the example for how to coexist on earth.³⁴ The doxiadis+ Greek architect group's *Entangled Kingdom* project in Venice calls attention to the Fungi Kingdom that connects plants and animals. As they say “Fungi are the unsung heroes of the web of life. They are a creator, a facilitator, a decomposer. And they are simply everywhere.”³⁵ As it becomes clear from the exhibition, life is due to the constant exchange of organisms. Fungi are indispensable in this process. They are also the ones who turned the surface of the Earth into soil that made life possible.³⁶

In Anca Benera and Arnold Estefan's video installation *The Visible Manifestations of Invisible Forces* (2020), the fungi tell their way of living in a self-narrative. We learn about these collective actants' life experiences, mode of sensing, behaviour, their contract with the algae that made life possible, and how trees communicate with their help by entangling their roots with mycelium.

Visibility, sensing, hero, bodily reality are all terms used in the self-description of these project, and I would say they describe a “mode of sublime inner vision”, Carlyle was so fond of. However, these heroes are the possible furthest from what Carlyle demanded for a hero to be. These narrative art works and theoretical texts all make a claim for a multispecies sensing from within the depth of the body. It is noteworthy that most of these projects came to life in order to find a way from the present ecological crises. Not only to narrate a different story for Earthly survival, but to change the mindset of humans in order to act differently. The empathy thus needed to understand what is communicated by these distant voices is yet to come. But we can be hopeful in the meantime.

³⁴ Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princetown, Princetown University Press, 2015.

³⁵ <https://www.archisearch.gr/architecture/entangled-kingdoms-doxiadis-highlights-the-importance-of-the-symbiosis-of-species-at-the-17th-international-architecture-exhibition-of-la-biennale-di-venezia-arsenale-may-22-november-21-2021/> (24.04.2023)

³⁶ Shelldrake, Merlin. *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds & Shape Our Futures*. New York, Random House, 2020.

Bibliography:

Bennet, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham and London, Duke University Press, 2010.

Carlyle, Thomas. *On Heroes and Hero Worship and the Heroic of History*. London, J. M. Dent & Sons, [1841] 1908.

Chakrabarty, Dipesh. Climate of History. Four Theses. In: *Critical Inquiry*, Vol. 35, No. 2 . Winter. 2009, pp. 197-222.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York, Vintage Books, 1994.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. trans. Sheridan, Alan. New York, Pantheon, 1977.

Glissant, Edouard. *Poetics of Relation*. trans. Betsy Wing and Ann Arbor. Michigan, Michigan University Press, 2006.

Gómez-Barris, Macarena. *Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspective*. Durham, NC: Duke UP, 2017.

Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016.

Latour, Bruno. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. trans. Catherine Porter, Cambridge, UK; Medford, MA, Polity Press, 2018.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, Oxford University Press, 2007.

Mirzoeff, Nicholas. *The Right to look: A Counterhistory of Visuality*. Durham, NC, London, Duke University, 2011.

Mirzoeff, Nicholas. On Visuality. — *Journal of Visual Culture*, 5/1, 2006, 53–79.

Rancière, Jaques. Aesthetics and Politics. In: *Aesthetics and its Discontents*. trans. Steven Cochran. Cambridge, Polity Press, 2009.

Sand, Alexa. Visuality. — *Studies in Iconography* 33, 2012, 89–95.

Sheldrake, Merlin. *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds & Shape Our Futures*. New York, Random House, 2020.

Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princetown, Princetown University Press, 2015.

Никита НАНКОВ¹

Пиянство и опиянение: Критическите наративи за Едгар Алън По и алкохола

Резюме

Почти два века критическият наратив, представящ (зло)употребата на алкохол от Едгар Алън По, се раздвоява между два полюса. От една страна, предимно в Америка, враговете на По, докато той е жив и скоро подир кончината му, го изобразяват като алкохолик и човек с голям талант, който обаче заслужава морално порицание. От друга страна, американските почитатели на По и неговите европейски модернистични следовници тълкуват връзката на По с алкохола положително по два начина. Първо, пиянството на По е временно бягство от нещастния му живот сред американската среда, която има утилитарно и моралистично отношение към изкуството. И второ, По се разбира като романтичен и модернистичен творец, за когото алкохолът е път, отвещащ от действителността към чистото изкуство. Тази статия изследва формирането на двупосочния наратив за пиянството/опиянението на По в Америка и модернистична Франция (и в по-малка степен в България и Русия). Проучването донякъде осветлява и българската литературна критика както в нейния популярен и комерсиален вариант, така и във времето на високия български модернизъм, както е представена от водещия модернист и авангардист Гео Милев (1895-1925). Когато обсъждат темата за По и алкохола, българските критици повтарят в обеднен вид установени американски и европейски аспекти на този наратив.

Ключови думи: Едгар Алън По; алкохол; По в Америка; По във Франция; По в България

Abstract

Drunkenness and Intoxication: Critical Narratives about Edgar A. Poe and Alcohol

For almost two hundred years, the critical narrative presenting Edgar A. Poe's use and misuse of alcohol has oscillated between two poles. On the one hand, mainly in the United States, his enemies, while he was still alive and soon after his death presented him as an alcoholic and a man of great talent, yet someone who deserved moral rebuke. On the other hand, Poe's American admirers and his European modernist followers interpreted Poe's relation with alcohol positively in two aspects. First, Poe's drinking was a temporary escape from his miserable life in the American milieu of utilitarian and moralistic attitudes toward art. And, second, Poe was seen as a romantic and modernist artist finding in alcohol a path transcending reality and leading to the domain of pure art. The article studies the formation of the dual narrative of Poe's drunkenness/intoxication in the United States and modernist France (and to a much lesser extent in Bulgaria and Russia). The study also sheds some light on Bulgarian criticism in both its popular and commercial version, as well as in its high modernist period presented by Bulgaria's leading modernist and avant-garde artist Geo Milev (1895-1925). Bulgarian critics, when discussing Poe and alcohol, repeat in an impoverished fashion well-established American and European aspects of the narrative of Poe and alcohol.

Keywords: Edgar A. Poe; alcohol; Poe in the US; Poe in France; Poe in Bulgaria

Дискурсът или критическият наратив за Едгар Алън По (1809-1849) и алкохола (често придружаван от опиума и лудостта) се движи между два полюса – буквалното пиянство, заслужаващо морално осъждане, и творческото опиянение – прекриването отвъд разума и

¹ **Nikita Nankov** is an interdisciplinary comparatist whose scholarly interests encompass literature, critical theory, philosophy, and visual arts. He has published books and papers in the United States, the United Kingdom, Canada, Italy, the Netherlands, Russia, Croatia, and Bulgaria.

реалността в един по-добър и по-истинен артистичен свят. Дискурсът се заражда приживе на писателя и продължава до днес. Този почти двувековен наратив има и скромнен български вариант, който е далечно ехо на писаното за автора на *Гарванът* под други, чуждестранни литературни небеса. Тази статия тръгва от български критически текстове по тази тема и проследява формирането на образите на По като пияница и/или опиянен творчески дух в американската, френската и руската литература.

През 1902 г. във вестник *Дневник* се появява кратка куриозна бележка, подписана с псевдоним Боян², докосваща един от най-деликатните и най-обсъжданите въпроси в биографията на По – неговото пиянство. Проблемът е многократно изясняван и затъмняван през втората половина на XIX и началото на XX век в многобройни психопатологични изследвания за По и събратята му по перо. Бележката на Боян излага популярната у романтиците и модернистите идея за творещия с вдъхновение свিশе художник, който нерядко прищпорва музата си с опиати и алкохол – да си спомним *Признания на един англичанин-опиуман* (1821) на Томас Де Куинси³ и повлияната от нея книга *Изкуственият рай, опиум и хашиш* (1860) на Шарл Бодлер⁴. В бележката на Боян е споменат двойният свят у романтиците и се говори за подбуждането на „тъмните“ сили в душата на твореца и подчиняването на волята му на безсъзнателното. „Пияници-поети“, както и може да се очаква, били По, Е. Т. А. Хофман и Пол Верлен. Подобни мнения за американския писател се изказват и много по-късно – в бележка от Ил. П. Ил. във вестник *Мир* от 1941 г. се говори за наследствения му алкохолизъм, а Хофман отново му прави компания като пиянстващ гений⁵.

Бележките на Боян и Ил. П. Ил. са бледи вестникарски отгласи на солидна научно-критическа традиция в Европа и САЩ. Сред най-авторитетните изследвания на връзката между пиянството, всевъзможните други психически дефекти и гениалността може би на първо място по популярност се нарежда книгата от 1864 г. на италианския лекар и криминолог Чезаре Ломброзо *Гений и лудост по отношение на съдебната медицина, критиката и историята*⁶, преведена на много европейски езици. Широк отклик в Русия получава писаното в духа на

² Боян. Пияници-поети. – *Дневник* [Boyan. Piyantsi-poeti. *Dnevnik*], I, 1902, № 96, с. 2. В рубриката *Литературни бележки*, където излиза бележката за По, в съседните броеве се срещат следните булевардно-сензационни заглавия, написани също от Боян: *Литературата на шантавите* (№ 71), *Болестите у писателите* (№ 87), *Моралът и поетите* (№ 94).

³ De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater*. Oxford World Classics. EPUB. 27 Jan., 2020.

⁴ Baudelaire, Charles. *Les paradis artificiels, opium et haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1860. (15.07.2015) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832770f>.

⁵ Ил. П. Ил. Алкохоликът-писател, или, както го наричат, поетът на ужаса. – *Мир* [Ил. П. Ил. Alkoholikat-pisatel, ili, kakto go narichat, poetat na uzhasa]. XLVII, 1941, № 12166, с. 2.

⁶ Lombroso, C[esare]. *Genio e follia in rapporto alla medicina legale, alla critica ed alle storia*. Roma, Torino, Firenze: Fratelli Bocca, 1882 (first edition 1864).

Ломброзо изследване от 1898 г. на френската писателка Арвид Барин *Невротичи: Хофман, Де Куинси, Едгар По, Жерар дьо Нервал*, в което По и Хофман отново са в графата на гениалните пияници, придружени от опиумана Де Куинси и лудия Жерар дьо Нервал⁷. През 1904 г. един руски критик, пренебрегвайки новите за времето си изследвания за американския писател, твърди, че По е творил на пияна глава⁸. В англо-американската наука и критика десетки изследвания търсят отговор на въпроса каква е връзката между блестящото творчество на По и неговата ненормалност⁹. В Германия в началото на XX век По също е обект на психопатологични проучвания¹⁰.

Руските символисти под влиянието на Константин Балмонт – техен учител не само в стиха – и с примера на По, Бодлер и Пол Верлен пред очи са се отдавали на пиянски оргии¹¹. Съюзът между чашката и перото не е бил чужд и на българските символисти. Сериозно и шеговито той е бил обсъждан в по-интимните им прояви. През 1914-1915 г. Николай Райнов споделя в писмо: „Нашето си е същото: денем глад малко, нощем пиене... много, а през останалото време – работа.“ Или самоиронично: „Райнов пие, за да подражава на френските писатели“¹². Накратко, гениалният пияница е бил популярна културна фигура както в научно-критическата литература, така и в житейско-творческата практика през втората половина на XIX и началото на XX век.

Ще анализирам зараждането и развитието на легендата за пиянството на По, претърпяла множество интерпретации в американската и европейската критика, за да се получи по-добра представа за степента на опростяване на тези интерпретации в България. И най-добронамерените биографи на автора на *Камбаните* не могат да заобиколят факта, че той е посягал към бутилката и лесно е изпадал под властта на алкохола. Общото физическо състояние на По и тежкият му живот са причините за тази негова слабост. Над реалните факти с времето се е издигнала планина от злоумишлени и добронамерени тълкувания за пиянството му и така то е станало една от най-съществените съставки на мрачния мит за писателя. Мнозина от

⁷ Barine, Arvède. *Névrosés: Hoffmann – Quincey – Edgar Poe – G. de Nerval*. Paris: Librairie Hachette et Co, 1898. (За Edgar Poe вж. pp. 159-264.) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96224t.pdf> (04.07.2015). Вж. и: Cambiaire, Célestin Pierre. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York: Stechert, 1970 (first edition 1927), pp. 59-60.

⁸ Grossman, Joan Delaney. *Edgar Allan Poe in Russia: A Study in Legend and Literary Influence*. Würzburg: Jal-Verlag, 1973, pp. 75-76, 76-79, 138.

⁹ Young, Philip. The Earlier Psychologists and Poe. – *American Literature* 22.4 (Jan. 1951), pp. 442-454.

¹⁰ Kühnelt, H[arro] H. Die Aufnahme und Verbreitung von E. A. Poes Werken im Deutschen. *Festschrift für Walter Fisher*. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter, 1959. 195-224, S. 199.

¹¹ Grossman, *ibid.*, p. 161.

¹² Цит. по Константинов, Георги. *Николай Лилиев сред своите приятели*. София, Български писател [Konstantinov, Georgi. *Nikolay Liliev sred svoite priyateli*. Sofia: Balgarski pisatel], 1971, с. 149, 151.

биографите му, включително и най-авторитетните, прибавят към пиянството и въпроса за употребата на опиум¹³.

Налага се едно отклонение. За По има, условно казано, три типа легенди, той се подвизава в три митично-наративни образа. Първата легенда е романтично-сериозна. Тя е плод от сплитането на вирджинския култ към кавалерството (младостта си По прекарва в южния аристократичен щат Вирджиния – *Virginia*) и отвъдокеанските романтични образци на превръщане на живота в естетика и обратно, известни в Европа в началото на XIX век и представяни във Великобритания най-ярко от романтични величия като Лорд Байрон, Самюъл Тейлър Колридж, Чарлз Робърт Матюрин и цяла фаланга по-малко известни техни побратими¹⁴. Този мит е конкретна, регионална американска проява на по-общи романтични тенденции. Негов автор и ревностен поддръжник през целия си живот е самият По. Към тази легенда се отнасят детските и юношеските му спортни подвизи, надминаващи Байроновите; стремежът да се представи като дете чудо, пишещо на крехка възраст гениални стихове на байронични теми

¹³ Вж. напр. Allen, Hervey. *Israfel: The Life and Times of Edgar Allan Poe*. New York: Rinehart, 1949 (first edition 1926), pp. 297-301; и Quinn, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. New York: D. Appleton-Century Company, Incorporated, 1941. Пиене – pp. 49-50, 303, 347-348, 381, 401, 414, 458, 461-462, 478, 486, 511, 520, 526, 558, 568, 569-570, 580, 583, 584, 616-618, 621, 623-624, 664-665, 676, 682-683, 693; опиати – 350, 457, 579, 590-591, 592, 618 бел. 4, 639, 693-694. <http://www.eapoe.org/papers/misc1921/quinn00c.htm> (04.06.2015). Много подробно въпросът за По, наркотиците и алкохола се разисква в Anonymous. *Edgar Allan Poe, Drugs, and Alcohol*. <http://www.eapoe.org/geninfo/poealchl.htm#drugs> (11.07.2015).

¹⁴ Чуждите имена и заглавия в тази статия имплицитно поставят въпроса за изписването им в различни културни периоди. Привържениците на използването на така наречените „установени чужди имена“, вероятно без да го съзнават, изпадат в неудобно историческо и философско положение, при което априорно се приема, че съществува историческа застиналост на езика и културата, тоест някакъв вид Платонова вечна и непроменлива Идея за „правилно“ транскрибиране. Тези по-абстрактни предпоставки водят до конкретни орфографски недоразумения. В България такава псевдо-правилност по отношение на английския език и англезичните литератури и култури се установява по време, когато тези явления са доста чужди дори за най-образованите българи и специалисти. След 1989 г. познаването ни на този език и тези култури драстично се е променило за добро и затова няма смисъл с днешните си знания да повтаряме грешките на миналото, мислейки ги за „установени“. Всяко нещо, направено от хората, се преправя от хората. Придържането към някогашните неточности обезсмисля новите ни по-дълбоки и по-точни знания. Затова – както в тази статия, така и изобщо в компаративистичните си изследвания – съм за обновяване на някога утвърдените неточни имена, а и на множеството далеч по-основни грешки и бели полета в разбирането на историята, естетиката, поетиката и философията на чуждите култури. Подобни поправки и преправяния се извършват и в миналото, те са част от културната динамика на България, както и на всяка друга култура. Първи пример: по-нататък говоря за статията на Гео Милев *Едгар Аллан По*. Гео Милев, превел *Хамлет* на Шекспир (въпросът дали освен с оригинала не си е служил и с другоезични преводи е отворен), изписва неправилно второто име на По, а самият По, поради неприязнята си към своя неосиновил го пастрок, от когото заема второто си име Allan, редовно съкращава това име само до инициала „А“. Друг пример: в българските преводи на приказките (грешно назовавани разкази) на По от 1890-те до 1980-те години имената, заглавията и преводите се движат от приблизителност и побългаряване към по-голяма езикова и естетическа прецизност, която обаче в не малко случаи все още липсва. И трети пример, от тази статия: съвременните и по-точните имена и заглавия би трябвало да са следните, сравнени с вече утвърдените: *Изкуствените райове*, *опиум* и *хашиш* вместо *Изкуственият рай*, *опиум* и *хашиш*; Семюъл Тейлър Колридж, Чарлз Робърт Мачюрин, Върджиния вместо Самюъл Тейлър Колридж, Чарлз Робърт Матюрин, Вирджиния; „Лайджия“ вместо „Лигея“. Би било разумно най-известните имена да останат в традиционната си форма (напр. Байрон вместо по-точното Байрън), а по-малко популярните да започнат да се дават в по-точния им вид (напр. Мачюрин вместо Матюрин).

– например стихотворението *На Хелън*¹⁵, вдъхновено от Джейн Станърд (*Jane Stannard*) и смятано за един от поетичните му шедьоври, за което По твърди, че е писано, когато той е на четиринайсет години; мистифицираната автобиография, в която унизителното време в казармата, където гладуваният поет доброволно постъпва под чуждо име, за да получава войнишка чорба и дрехи, е подменено със смел порив към пътешествия и битки за свободата на поробена Гърция (отново опияняващият пример на Байрон, макар че По уточнява, че не стига до Гърция, а се озовава в Ст. Петербург)¹⁶; строгото черно облекло и дендизмът, който при сиромас като По по правило е вървял във възвишено-смешна комбинация със съдраните обуца и протритите панталони; безупречните маниери към дамите¹⁷; напетата стойка, придаваща необикновена енергичност на дребничката му фигура, пронизващият поглед и прочувствените рецитации на собствените стихотворения сред полуосветени салони и замряла публика¹⁸; претенциите за свръхкомпетентност по всички въпроси на литературата и науката; размиването на границата между реален и фикционален живот в приказките и стихотворенията, писани често в първо лице; бракът с невръстната му, рано починала първа братовчедка Вирджиния, която, съвсем по правилата на романтизма, за него е жена-дете, първоизвор на хармония и потенциал за бъдещо развитие; позирането дори в най-интимните писма; непрестанният стремеж личният живот да се извади на показ като лицедейство пред благосклонна публика¹⁹; безбройните литературни и житейски мистификации, заради които дори хора, на които се е доверявал, отказват да повярват на новината за смъртта му, смятайки, че това е поредната игра, и тъй нататък, и тъй нататък. Този романтично-южняшки житейско-литературен комплекс

¹⁵ Poe, Edgar Allan. To Helen [Helen, thy beauty is to me]. Poe, Edgar Allan. *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Ed. Thomas Ollive Mabbott. 3 vols. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969-1978, 1: 165-166.

¹⁶ Poe, Edgar Allan. Memorandum. James A[ibert] Harrison. *The Life and Letters of Edgar Allan Poe*. 2 vols. New York: Thomas Y. Crowell & Co., 1903, 1: 344-346 (вж. и коментара на Harrison, 1: 343-344). <http://eapoe.org/papers/misc1900/jah03118.htm> (11.07.2015).

¹⁷ За кавалерството на По и съпругеската му любов към Вирджиния вж. напр. спомена на Mrs. Osgood в Griswold, Rufus Wilmot. *Memoir of the Author*. Poe, Edgar Allan. *The Works of the Late Edgar Allan Poe* [1850]. 4 vols. 3: vii-xxxix, 3: xxxvi-xxxviii. <https://www.eapoe.org/papers/misc1827/18500004.htm> (28.01.2020).

¹⁸ За външността на По вж. Deas, Michael J. *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Charlottesville: University of Virginia [Press], 1989, особено pp. 2-7. <http://eapoe.org/papers/misc1921/deas00ca.htm> (11.07.2015); и Mabbott, Thomas Ollive. *Annals*. Poe, *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 1: 529-572, 1: 570-571 <http://eapoe.org/works/mabbott/tom1p118.htm> (19.06.2015).

¹⁹ Сред най-интересните изследвания за По като лицедей са: Krutch, Joseph Wood. *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*. New York: Russell & Russell, 1965 (first edition 1926); и Fagin, Nathan Bryllian. *The Histrionic Mr. Poe*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1949.

обикновено се нарича „мистър По“ (*Mr. Poe*) – така, както се е именувал сам поетът и както е искал да го знаят всички приживе и подир смъртта²⁰.

Втората, европейската, легенда за По традиционно се приписва на Бодлер, макар че социално-културното противопоставяне на романтичния творец и враждебния му свят по отношение на По има американски корени. В американската разновидност на тази легенда писателят е неудачник в обществото на материалната сметка, но макар и непрекъснато търпящ удари и разочарования, той се стреми да се интегрира в този живот, да го победи по неговите закони. Бодлер развива този мит в модернистичен дух. Според него По е изгнаник в собствената си родина, той е горд индивидуалист, който отхвърля законите на обществото и му противопоставя свои собствени правила. Самият творец вече става мярка за света, а не обратното²¹. При Бодлер това е митът за падналият ангел, обречен на страдания върху грешната земя. Бодлеровият наратив се подема, варира, тълкува се едностранно и се профанира от френските модернисти, както и от модернистите в Европа, Русия, а и в България. Трите статии на Бодлер за По, както и кратките му предговори и послеслови за отделни творби на американеца са обширен проблем, чието място не е тук²². За нас е важно, че в първата статия за По – *Едгар Алън По, неговият живот и творби*, публикувана през 1852 г. в *Revue de Paris*, се анализира социалната и културната самота и отчужденост на модерниста от обществото – или, по-близо до Бодлеровите думи, затворничеството на По в Америка, страната на материалната сметка и безкрилия утилитаризъм в изкуството, присъщ на вкуса на тълпата при демокрацията²³. Темата е доразвита в началата на втората и третата статия. Редом с

²⁰ Легендата за „мистър По“ популярно и сбито е представена в Braddy, Haldeen. *Glorious Incense: The Fulfillment of Edgar Allan Poe*. Washington: The Scarecrow Press, 1953, pp. 154-160; и Haines, Charles. *Edgar Allan Poe: His Writings and Influence*. New York: Franklin Watts, 1974, pp. 12-15.

²¹ Alexander, Jean. *Affidavits of Genius: Edgar Allan Poe and the French Critics, 1847-1924*. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1971, pp. 22-23.

²² Оригиначните статии на Бодлер са: Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* [1852]. Ed. W. T. Bandy. Toronto: University of Toronto Press, 1973. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt15jjch1 (30.01.2020); Baudelaire, Charles. *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* [1856]. Poe, Edgar Allan. *Histoires extraordinaires*. Traduction par Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy frères, 1869, pp. 3-32. https://fr.wikisource.org/wiki/Edgar_Poe,_sa_vie_et_ses_œuvres (15.07.2015); Baudelaire, Charles. *Notes nouvelles sur Edgar Poe* [1857]. Poe, Edgar Allan. *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Traduction par Charles Baudelaire. A. Quantin, 1884 [1857], pp. i-xix. https://fr.wikisource.org/wiki/Notes_nouvelles_sur_Edgar_Poe (15.07.2015). За анализ на американските източници на първата статия на Бодлер и начина, по който редакторът W. T. Bandy защитава Бодлер от обвинения в плагиатство, вж. Richard, Claude. *AidgarPo Once Again*. *Poe Studies*. June 1976. Vol. IX, №1, 9: 27-29. <https://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1976109.htm> (30.01.2020). За превод на статиите на английски, включващи и кратките предговори и послеслови на Бодлер към отделни творби на По, вж. Baudelaire, Charles. *Baudelaire on Poe: Critical Papers* [republishation of the 1952 book]. Trans. and ed. Lois and Francis E. Hyslop, Jr. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2014. Трите статии на Бодлер са преведени на български в Бодлер, Шарл. *Естетически и критически съчинения*. Съставител Димитър Аврамов. Прев. Лилия Сталева, Димитър Аврамов, Димитър Григоров. София: Наука и изкуство [Charles Baudelaire. *Esteticheski i kriticheski satchineniya*. Sastavitel Dimitar Avramov. Prev. Liliya Staleva, Dimitar Avramov, Dimitar Grigorov. Sofia: Nauka i izkustvo], 1976, с. 120-198.

²³ Baudelaire. *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*.

отчуждението от другите, пише Бодлер, По бил чужд и на себе си – пиянството му частично можело да се обясни като временно бягство от тежкия му живот, а смъртта му имала белезите на самоубийство²⁴. Европейският мит за пиянството и опиянението на американския поет ще бъде развит по-долу, когато говоря за Гео Милев и По.

Третата легенда за По е с домашен, американски произход. Тя е плод на общество с утилитарно-прагматично и моралистично отношение към изкуството, каквото в преобладаваща степен е било американското около средата на деветнайсетото столетие. В нея първата легенда, митът за „мистър По“, се оглежда като в криво огледало. Нейната същност е в това, че разбира романтичния По с отрицателен знак и това се проявява в широкия диапазон от подигравката до безкомпромисното морално осъждане и културния остракизъм. Този мит като че ли най-точно се именува с етикетчето, което един възнегодувал Божи служител благочестиво лепва на писателя няколко години подир кончината му – „гениална свиня“²⁵.

Легендите за пиянството на По имат различен смисъл в трите главни мита за писателя. Те обаче се раждат сред литературните борби приживе на американския писател и са важна съставка на третия, мрачния наратив за По. Ето как става това²⁶. През първата половина на XIX век липсата на авторско право за неамериканските писатели в САЩ е подчинявало автора на издателя в тази страна. Американските писатели е трябвало да се борят с безплатните пиратски издания, внасяни от Англия, които са гарантирали сигурна печалба с високото си качество и престижността си, неща, липсващи на американската литература. Хонорарите на местните автори са били символични. Професионални писатели, живеещи единствено от творческия си труд – с няколко изключения, – не е имало. Литературният живот е протичал в групировки, включващи издател, писатели и литературно списание, което ги е рекламирало и е бранело интересите им. Критиката в тези списания е хвалела не творби, а автори. Името на добре разхваления писател е било гаранция за продажба на произведенията му. Групировките са враждували и са защитавали пазарите си. Когато силното критическо перо на По, наричан заради остротата на ранната си критика Томахавката (*The Tomahawk Man*)²⁷ и цял живот стоял настрана от могъщите литературни групировки, започва да се бори за естетически, а не финансови критерии, то засяга мнозина членове на групировките. За да неутрализира

²⁴ За пиянството на По, причинено от затворничеството му в пуританска Америка, освен в трите статии вж. и Baudelaire, Charles. Preface to *Berenice* [1852]. Baudelaire, *Baudelaire on Poe*. 138-140, p. 138.

²⁵ Цит. по Whitman, Sarah Helen. *Edgar Poe and His Critics*. New York: Haskell House Publishers, 1972 (first edition 1860), p. 97.

²⁶ До края на параграфа ползвам Moss, Sidney Phil. *Poe's Literary Battles: The Critic in the Context of His Literary Milieu*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1963.

²⁷ Вж. напр. Jacobs, Robert D. The Courage of a Critic: Edgar Poe as Editor. Baltimore: *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, 1971. 1-24, pp. 5, 16, 17. <http://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19701.htm> (11.07.2015).

авторитетните му мнения, засегнатите прибегват не до фронтална литературна и естетическа критическа атака, за която не са имали сили, а до обходни маневри. Групираните дискредитират критическите мнения на По не като оборват литературните му идеи, а компрометирайки го като умствено нормален и морален човек. Портретът, рисуван от враговете на По, изглежда така: „плътски връзки с тъща му [Мария Клем – *Maria Clemm*, по-млада сестра на баща му и леля на По, която е майка на съпругата на По, Виржиния, и така е едновременно леля и тъща на писателя – Н. Н.]; [...] литературен сноб [...] [;] нечистоплътен критик, мърсящ литературния свят – човек, опетнен с алкохолизъм, безнравственост, плагиатство и лудост“²⁸. Този мит се създава в последните години от живота на писателя, но по редица причини, на които ще се спра, с времето се разпростира върху целия му живот и творчество. В него на алкохола се пада много важна роля²⁹.

Подир смъртта на По, Руфъс Уилмът Гризуолд – критик, редактор, поет и съставител на авторитетни за времето си антологии на американската литература – в две биографично-критически статии – статията, подписана с името Лудвиг, *Смъртта на Едгар Алън По* (1849) и *Мемоар на автора* (1850)³⁰, – традиционно, но неправилно смятани за начало на кампанията срещу писателя, полага най-категоричните черни акценти върху портрета, започнат приживе от неприятелите на По³¹. Той също зачерква твореца, охулвайки човека: „Съществува изключителна хармония между неговите [на По – Н. Н.] лични и литературни качества. [...] По не показва нито в живота си, нито пък в творбите си каквото и да било достойнство“³². Традиционно се мисли, че По сам посочва Гризуолд за изпълнител на литературното си завещание и пожелава Гризуолд да редактира и издаде творбите му посмъртно. Няма положителни данни, че това наистина е така³³. Това обаче се установява много по-късно, когато *Мемоар* е получил широка известност като официална биография на По. Този факт и *Мемоар*, придружаващ четиритомното издание на съчиненията на По, подготвено от Гризуолд, близо

²⁸ Moss, *Poe's Literary Battles*, pp. 130-131.

²⁹ За примери, в които По е дискредитиран в памфлети и романи от враговете си като пияница, вж. Moss, *Poe's Literary Battles*, pp. 114-116; и Moss, S[idney] P[hil]. *Poe's Major Crisis: His Libel Suit and New York's Literary World*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1970, pp. 106-109, 116-117.

³⁰ Ludwig [Rufus Wilmot Griswold]. *Death of Edgar Allan Poe*. (28.06.2015) <http://eapoe.org/papers/misc1827/nyt49102.htm>; Griswold, *Memoir of the Author*.

³¹ За Гризуолд вж. Bayless, J[ay]. *Rufus Wilmot Griswold: Poe's Literary Executor*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1943.

³² Griswold, *Memoir of the Author*, p. xxxi.

³³ Вж. Woodberry, George Edward. *The Life of Edgar Allan Poe Personal and Literary with His Chief Correspondence with Men of Letters*. 2 vols. New York: Biblo and Tannen, 1965 (first edition 1909), 2: 450; Bayless, *ibid.*, pp. 166-168; Anonymous. *The Works of the Late Edgar Allan Poe (1850-1856)*. <http://eapoe.org/works/editions/griswold.htm> (05.07.2015); и Anonymous. *Edgar Allan Poe and Rufus Wilmot Griswold*. <https://www.eapoe.org/geninfo/poegrsw.htm> (29.01.2020).

четвърт век са били неоспорими козове в ръцете на зложелателите на писателя³⁴. В мрачните писания на Гризуолд пианството на По е подчертано многократно³⁵. По-късно се доказва, че чрез фалшификации той го е представил в хиперболични размери. Гризуолд пише, че По бил човекомразец и нямал приятели. Той хвали приказките, поезията и критиката на По, но и намира големи недостатъци в тях. Биографът твърди, че пианството на По, което го прави безотговорен и непредсказуем, е причина за личните и професионалните му злощастия.

В десетилетията след Гризуолд митът за пианството на По се разраства. Биографичните загадки около писателя държат в центъра на вниманието тези въпроси почти век. Още в първите години подир смъртта на По избухва литературна война за оценяване на творчеството му, която повече от половин столетие се води във формата най-вече на биографични спорове³⁶. Фактите за края на По са неизяснени³⁷. В по-новите хипотези за смъртта му, както и във версията на Гризуолд, алкохолът заема важно място³⁸.

Някои тенденции в по-старото литературознание, свързващи генезиса на творбата с личността на твореца, са друга причина за жилавото сплитане на пианските легенди с името на По. Овехтял и наивен биографизъм, отъждествяващ автор и герой, се среща дори в по-нови публикации за По, нерядко с привкус на психопатология и психоанализа³⁹. Много по-рядко По и неговите герои, разказващи от първо лице, се разграничават⁴⁰. Тези методологически особености в някои случаи стават увеличително стъкло, през което митът за пианството на По добива прекомерни размери в разбирането на едно творчество със силни романтични елементи.

Какви са романтичните особености в творчеството на По, подхранващи мита за пианството му? В литературната журналистика на Великобритания и САЩ в първите десетилетия на XIX век съществува широко известна конвенция за създаването на литературни

³⁴ Poe, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*; вж. и Anonymous, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, където се коментират многобройните издания на този четиритомник.

³⁵ Griswold, "Memoir of the Author," pp. x, xiv, xvi, xvii, xviii, xxi, xxiv, xxx, xxxvi.

³⁶ Вж. напр. A. H. Quinn, *ibid.*, pp. 642-695; Campbell, Killis. *The Mind of Poe and Other Studies*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1933, pp. 63-93; и Hutcherson, D. R. Poe's Reputation in England and America, 1850-1909. *American Literature* 14.3 (Nov. 1942). 211-233.

³⁷ A. H. Quinn, *ibid.*, pp. 642-643.

³⁸ Thomas, Dwight R. and David K. Jackson. *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849*. Boston: G. K. Hall & Co., 1987, pp. 844-847. <http://eapoe.org/papers/misc1921/tplg00ca.htm> (05.07.2015); Mabbot, *ibid.*, pp. 568-569; Braddy, *ibid.*, pp. 181-185; Griswold, *Memoir of the Author*, p. xxx.

³⁹ Вж. напр. Haines, Charles. *Edgar Allan Poe: His Writings and Influence*. New York: Franklin Watts, 1974, pp. 44-46, 48-49, 50, 85; Anderson, Carl L. *Poe in Northlight: The Scandinavian Response to His Life and Work*. Durham, N.C., Duke University Press, 1973, pp. 67-68; Howarth, William L. Introduction. Ed. William L. Howarth. *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1971. 1-23, pp. 13-16; Pollin, Burton Ralph. *Discoveries in Poe*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1970, pp. 215-216; Quinn, Patrick Francis. *The French Face of Edgar Poe*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957, pp. 192, 197-198, 200-201, 220, 223-225, 228; и Young, Philip. The Earlier Psychologists and Poe. *American Literature* 22.4 (Jan. 1951): 442-454.

⁴⁰ Вж. напр. Gargano, James W. The Question of Poe's Narrators. *College English*. 25.3 (Dec. 1963). 177-181.

„персони“, литературни маски на главните писатели на списанието за пред тяхната публика, чрез които конкретно се е осъществявало разколебаването на границите между житейски факт и художествена фикция⁴¹. Много от най-известните мъжки характери на По като Уилиам Уилсън от едноименната приказка и Родърик Ашър от *Падението на дома Ашър* са идеализирани автопортрети в байроничен дух⁴². Затова не е било трудно в приказки, писани от първо лице, героите, които пият или употребяват опиум, да бъдат отъждествявани с По с всички последици за репутацията на автора, идещи от утилитаристичните и моралистичните настроения на американската му публика, за която романтизмът е бил все още нов и недобре известен. Такива приказки са например *Лигея*, *Черният котарак*, *Ангелът на необикновеното*, *Приказка за Нащърбените планини*, *Уилиам Уилсън*, *Живот в смъртта (Овалният портрет)*, *Падението на дома Ашър*, романът *Повесттованието на Артър Гордън Пим от Нантакит* и други⁴³.

Самият „мистър По“ в една предизвикателна автобиографична бележка с нарочно променени факти, с която се представя пред публиката и която става след това основа на ранните му биографии, изтъква, че в университета е водил „много разпътен живот“⁴⁴.

Накрая, превръщането на По в знаменитост за масова консумация подир смъртта му е причина и до днес в по-популярни книги и статии за него да се отделя обширно внимание на пикантни подробности от живота му, сред които – редом с любовните приключения – е и слабостта му към чашката⁴⁵. От принципно същия масово-комерсиален вид са и бележките на Боян и Ил. П. Ил., с които започна това изследване.

След като видяхме как пиянството на По се споменава в ранните български популярно-сензационни критики за този писател и какви научно-критически наративи опростяват те, нека обърнем поглед и към високия български модернизъм – статията *Едгар Аллан По* (1919) на Гео

⁴¹ Allen, Michael L. *Poe and the British Magazine Tradition*. New York: Oxford University Press, 1969, pp. 56-73.

⁴² Poe, Edgar Allan. William Wilson. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 2: 426-448; Poe, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 2: 397-417; и Haines, Charles. *Edgar Allan Poe: His Writings and Influence*. New York: Franklin Watts, 1974, pp. 42-46.

⁴³ Poe, Edgar Allan. Ligeia. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 2: 310-330; Poe, Edgar Allan. The Black Cat. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 3: 849-59; Poe, Edgar Allan. The Angel of the Odd. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 3: 1100-1110; Poe, Edgar Allan. A Tale of the Ragged Mountains. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 3: 939-950; Poe, Edgar Allan. Life in Death (The Oval Portrait). Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 2: 662-665; и Poe, Edgar Allan. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. Poe, Edgar Allan. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Ed. James A. Harrison. 17 vols. New York: Thomas Y. Crowell & Company Publishers, 1902. 3: 1-245.

⁴⁴ Poe, Edgar Allan. Memorandum. Harrison, James A[lbert]. *The Life and Letters of Edgar Allan Poe*. 2 vols. New York: Thomas Y. Crowell & Co., 1903. 1: 344-346, 1: 345 (вж. и коментара на Harrison, 1: 343-344). (11.07.2015) <http://eapoe.org/papers/misc1900/jah03118.htm>.

⁴⁵ Вж. напр. Mankowitz, W[olf]. *The Extraordinary Mr. Poe*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1978; Anderson, ibid., pp. 154-156, съобщава за подобна биография на норвежки.

Милев⁴⁶. Тя е предговор към *Избрани поеми* на По, първата книга в поредицата *Книги за библиофили*, издавана от Гео Милев, и съдържа 11 стихотворения на американеца в превод на Георги Михайлов⁴⁷. Михайлов превежда не от английските оригинали, а от руски и френски⁴⁸. Незнайно защо статията на Гео Милев не е включена нито в тритомното му издание, нито в публикувания му архив, нито в най-пълното засега петтомно издание на съчиненията му⁴⁹. Това е най-дългият и най-важният текст на българския поет, критик и издател за американския писател. Нещо повече – това е най-ярката критическа символистична интерпретация на По в България. Идеите на Гео Милев за По не са оригинални, доколкото са взети от европейските, предимно френски модернистични интерпретации за този писател. И заедно с това те са и оригинални, доколкото се вграждат в критико-естетическата система на Гео Милев, приемат нейните закони и едновременно с това стават техни ефектни изразители.

Тук не се занимавам с цялата статия на Гео Милев, а само с пасажа, говорещ за пиянството и опиуманията на По. След като Гео Милев определя По най-общо като модернист от типа на Стефан Маларме, той обяснява какво именно го прави такъв. Българският критик се опира на известни от повече от половин век факти и митове, но преосмислени според естетиката му: „Пред тези тъмни очи на пияната душа израстват чудовищни *paradis artificiels* – създаване на алкохола и лауданума – израства странната страна на сънищата и виденията: безсмъртното Отвъд на Изкуството“⁵⁰. Гео Милев не използва американския мит за пиянството на По, който се опира на биографични факти, за да компрометира човека и твореца, както са правели враговете на писателя в Америка, нещо, което вече видяхме. Българският критик повтаря естетическата причина за пиянството на По, изказана от Бодлер, който дава две обяснения за този грях на певица на *Анабел Ли*. Първото е социално-лично, биографично и медицинско: По пиел, за да забрави временно ужасния си живот; той по природа бил предразположен да се

⁴⁶ Милев, Гео. Едгар Аллан По. По, Едгар. *Избрани поеми*. На български от Г[еорги] Михайлов. Стара Загора – София: Книгоиздателство „Везни“ [Milev, Geo. Edgar Allan Po. Po, Edgar. *Izbrani poemi*. Na balgarski ot G[еорги] Mihaylov. Stara Zagora – Sofia: Knigoizdatelstvo „Vezni“], 1919. 7-10.

⁴⁷ По, *Избрани поеми*. Книгата всъщност включва 12 стихотворения, но първото, *Нелли*, не е от По, а е имитация на По, нещо, което преводачът и издателят очевидно не знаят.

⁴⁸ К[онстантинов], К. Поеми от Едгар По. *Златорог*. [K[onstantinov], K. Poemi ot Edgar Po] I. 1920: 8, с. 707-708.

⁴⁹ Милев, Гео. *Съчинения*. Ред. Георги Марков, Ледя Милева. 3 тома. София: Български писател [Milev, Geo. *Sachineniya*. Red. Georgi Markov, Leda Mileva. 3 тома. Sofia: Balgarski pisatel], 1975-1976; Милев, Гео. *Литературен архив. Том 2: Гео Милев*. Встъпителна студия, публикация и коментар Георги Марков. София: Издателство на Българската академия на науките [Milev, Geo. *Literaturen arhiv. Tom 2: Geo Milev*. Vstapitelna studiya, publikatsiya i komentar Georgi Markov. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite], 1964; Милев, Гео. *Съчинения в пет тома*. Редакционна колегия: Ледя Милева, Иван Гранитски, Петър Велчев, Георги Янев. 5 тома. София: Издателство „Захарий Стоянов“ [Milev, Geo. *Sachineniya v pet toma*. Redaktsionna kolegiya: Leda Mileva, Ivan Granitski, Petar Velchev, Georgi Yanev. 5 тома. Sofia: Izdatelstvo „Zahariy Stoyanov“], 2007.

⁵⁰ Милев, Едгар Аллан По, с. 8.

напива от нищожни количества алкохол⁵¹. Второто обяснение е естетическо и литературно и до голяма степен важи за самия Бодлер и неговата книга *Изкуственият рай, опиум и хашиш*, както и за романтично-модернистичната традиция, в която реалният несъвършен свят се подменя с утопичния свят на изкуството, с художествени визии за субективно-трансцендентна реалност. Замяната на реалното с естетическото става с помощта на алкохола. Бодлер пише:

в пиянството не съществуват единствено вериги от съновидения, но и последователности от мисли, които, за да бъдат повторени, изискват породилата ги среда. [...] пиянството на По е било мнемонично средство, метод на работа, енергичен и смъртоносен [...]. Поетът се е научил да пие точно както един внимателен писател си води бележки. Той не е могъл да се съпротивлява на желанието да улови повторно чудесните или плашещите визии, едва доловимите прозрения, които той е преживял в предишна буря; те са били стари познания, които властно са го привличали, и за да поднови връзката си с тях той е тръгвал по най-опасния, но най-краткия път. Една част от това, което ни доставя удоволствие днес, е онуй, което го е убило.

В *Изкуственият рай*, в главата *Човекът-Бог (L'Homme-Dieu)*, Бодлер цитира три приказки на По, споменаващи опиати – *Лигея*, *Беренис* и *Приказка за Нацърбените планини*⁵². Теофил Готие, в предговора си към *Цветята на злото* на Бодлер, повтаря и двете обяснения на Бодлер: „Той [По] пиеше, без да се напива, за да забрави, за да се озове може би отново в областта на халюцинирането, подпомагащо творчеството му, или дори да сложи край на един непоносим живот, избягвайки скандала на едно действително самоубийство“⁵³. Стефан Маларме е близък до Бодлер – пиянството е социално-културен, както и чисто творчески факт, без второто да значи, че По е интуитивен творец⁵⁴. Естетическото обяснение на Балмонт за пиянството и опиуманията на По повтаря Бодлер, Готие и Маларме: „виното е и път към познанието“⁵⁵. Един френскоезичен изследовател пише в началото на 1920-те години: „‘paradis

⁵¹ Baudelaire, Edgar Poe, sa vie et ses œuvres, pp. 25-27. Подобни обяснения дава и Джордж Грейъм, защитник и ценител на По, познаващ го отблизо, когото Бодлер може би перифразира – вж. Graham, George R[ex]. Defense of Poe [1850]. Harrison, ibid., 1: 399-410, 1: 407-408. <https://eapoe.org/papers/misc1900/jah03125.htm> (11.07.2015); и Graham, George R[ex]. The Genius and Characteristics of the Late Edgar Allan Poe [1854]. *Graham's Magazine*. February 1854. 216-225, pp. 220-221. <http://eapoe.org/papers/misc1851/18540200.htm> (26.07.2015).

⁵² Baudelaire, *Les Paradis*, pp. 71-73; Poe, Edgar Allan. Berenice. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 2: 208-219.

⁵³ Gautier, Théophile. «Charles Baudelaire». Charles Baudelaire. *Les Fleurs de mal*. Paris: Michel Lévy frères, 1868. 1-75, p. 49. (21.06.2015) [https://fr.wikisource.org/wiki/Charles_Baudelaire_\(Gautier\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Charles_Baudelaire_(Gautier)).

⁵⁴ Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1945, p. 226.

⁵⁵ Балмонт, К[онстантин]. Очерк жизни Эдгара По. *Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К[онстантина] Д. Балмонта*. 5 тома. Москва: Скорпион [Balymont, K[onstantin]. Oчерk zhizni Edgara Po. *Sobranie sochineniy Edgara Po v perevode s angliyskogo K[onstantina] D. Balymonta*. 5 toma. Moskva: Skorpion], 1901-1912. 5: 1-107, 5: 70-71, 74. Социалното тълкуване на Балмонт на тези факти следва Бодлер и американските биографи на По – вж. 5: 72-75.

artificiels' [на Бодлер – Н. Н.] целите са пропити с мисълта на По⁵⁶. Казано накратко, биографично-митичното пиянство на По е потребно на Гео Милев, за да представи отвъдокеанския писател като интуитивно-подсъзнателен и трансцендентен творец, такъв, какъвто е модернистичният писател в Гео-Милевите собствени разбирания около 1919 г. (които е неуместно да обяснявам в тази статия).

Дискурсът за пиянството на По е многоаспектен сбор от разнообразни причини: реалните биографични факти; литературния живот в САЩ от първата половина на XIX век; закономерностите на литературно-историческото изследване, започващо обикновено с биографични проучвания; известни методологически особености на по-старото литературознание; използването на психопатологията и психоанализата в литературознанието; някои характеристики на романтичния живот и творчеството; желанието да се привлече към литературата най-широка публика, често със скандалните прийоми на комерсиалността; и желанието на модернистите от поколението на Гео Милев да наложат новото за тогавашна България западно модерно изкуство, при което те повтарят – по правило с голямо закъснение, частично и опростено – вече клиширани западни наративи в защита на това изкуство и неговите творци. По аналогичен начин се изгражда и легендата за лудостта и опиуманията на По, които са други съществени съставки в големия мит за По като физически и психически ненормален писател.

Библиография

Бальмонт, К[онстантин]. Очерк жизни Эдгара По. *Собрание сочинений Эдгара По в переводе с английского К[онстантина] Д. Бальмонта*. 5 тома. Москва: Скорпион [Balymont, K[onstantin]. Ocherk zhizni Edgara Po. *Sobranie sochineniy Edgara Po v perevode s angliyskago K[onstantina] D. Balymonta*. 5 toma. Moskva: Skorpion], 1901-1912. 5: 1-107.

Бодлер, Шарл. *Естетически и критически съчинения*. Съставител Димитър Аврамов. Прев. Лилия Сталева, Димитър Аврамов, Димитър Григоров. София: Наука и изкуство [Sharl Bodler. *Esteticheski i kriticheski sashineniya*. Sastavitel Dimitar Avramov. Prev. Liliya Staleva, Dimitar Avramov, Dimitar Grigorov. Sofia: Nauka i izkustvo], 1976.

Боян. Пияници-поети. *Дневник* [Boyan. Piyanitsi-poeti. *Dnevnik*]. I, 1902, № 96. 2.

Ил. П. Ил. Алкоголикът-писател, или, както го наричат, поетът на ужаса. *Мир* [Ил. П. И. Alkoholikat-pisatel, ili, kakto go narichat, poetat na uzhasa]. XLVII, 1941, № 12166. 2.

Константинов, Георги. *Николай Лилиев сред своите приятели*. София: Български писател [Konstantinov, Georgi. *Nikolay Liliev sred svoite priyateli*. Sofia: Balgarski pisatel], 1971.

⁵⁶ Seylaz, Louis. *Edgar Poe et les premiers Symbolistes français*. Genève: Slatkine Reprints, 1979 (first edition 1923), p. 53.

К[онстантинов], К. Поеми от Едгар По. *Златороз* [K[onstantinov], K. Poemi ot Edgar Po]. I, 1920: 8. 707-708.

Милев, Гео. Едгар Аллан По. По, *Избрани поеми* [Milev, Geo. Edgar Allan Po. Po. *Izbrani poemi*]. 7-10.

Милев, Гео. *Литературен архив. Том 2: Гео Милев*. Встъпителна студия, публикация и коментар Георги Марков. София: Издателство на Българската академия на науките [Milev, Geo. *Literaturen arhiv. Tom 2: Geo Milev. Vstapitelna studiya, publikatsiya i komentar Georgi Markov*. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite], 1964.

Милев, Гео. *Съчинения*. Ред. Георги Марков, Леда Милева. 3 тома. София: Български писател [Milev, Geo. *Sachineniya*. Red. Georgi Markov, Leda Mileva. 3 toma. Sofia: Balgarski pisatel], 1975-1976.

Милев, Гео. *Съчинения в пет тома*. Редакционна колегия: Леда Милева, Иван Гранитски, Петър Велчев, Георги Янев. 5 тома. София: Издателство „Захарий Стоянов“ [Milev, Geo. *Sachineniya v pet toma*. Redaktsionna kolegiya: Leda Mileva, Ivan Granitski, Petar Velchev, Georgi Yanev. 5 toma. Sofia: Izdatelstvo „Zahariy Stoyanov“], 2007.

По, Едгар. *Избрани поеми*. На български от Г[еорги] Михайлов. Стара Загора – София: Книгоиздателство „Везни“ [Po, Edgar. *Izbrani poemi*. Na balgarski ot G[eorgi] Mihaylov. Stara Zagora – Sofia: Knigoizdatelstvo „Vezni“], 1919.

Alexander, Jean. *Affidavits of Genius: Edgar Allan Poe and the French Critics, 1847-1924*. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1971.

Allen, Hervey. *Israfel: The Life and Times of Edgar Allan Poe*. New York: Rinehart, 1949 (first edition 1926).

Allen, Michael L. *Poe and the British Magazine Tradition*. New York: Oxford University Press, 1969.

Anderson, Carl L. *Poe in Northlight: The Scandinavian Response to His Life and Work*. Durham, N.C., Duke University Press, 1973.

Anonymous. *Edgar Allan Poe and Rufus Wilmot Griswold*.
<https://www.eapoe.org/geninfo/poegrsw.htm> (29.01.2020).

Anonymous. *Edgar Allan Poe, Drugs, and Alcohol*.
<http://www.eapoe.org/geninfo/poealchl.htm#drugs> (11.07.2015).

Anonymous. *The Works of the Late Edgar Allan Poe (1850-1856)*.
<http://eapoe.org/works/editions/griswold.htm> (05.07.2015).

Barine, Arvède. *Névrosés: Hoffmann – Quincey – Edgar Poe – G. de Nerval*. Paris: Librairie Hachette et Co, 1898 (За Edgar Poe вж. pp. 159-264.) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96224t.pdf> (04.07.2015).

Baudelaire, Charles. *Baudelaire on Poe: Critical Papers*. [Republication of the 1952 book] Trans. and ed. Lois and Francis E. Hyslop, Jr. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2014.

Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* [1852]. Ed. W. T. Bandy. Toronto: University of Toronto Press, 1973. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt15jjch1 (30.01.2020).

Baudelaire, Charles. *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* [1856]. Poe, *Histoires Extraordinaires*. 3-32.

- Baudelaire, Charles. *Les paradis artificiels, opium et haschisch*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1860. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832770f> (15.07.2015).
- Baudelaire, Charles. Notes nouvelles sur Edgar Poe [1857]. Poe, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. i-xix.
- Baudelaire, Charles. Preface to 'Berenice' [1852]. Baudelaire, *Baudelaire on Poe*. 138-140.
- Bayless, J[ay]. *Rufus Wilmot Griswold: Poe's Literary Executor*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1943.
- Braddy, Haldeen. *Glorious Incense: The Fulfillment of Edgar Allan Poe*. Washington: The Scarecrow Press, 1953.
- Cambiaire, Célestin Pierre. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York: Stechert, 1970 (first edition 1927).
- Campbell, Killis. *The Mind of Poe and Other Studies*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1933.
- Deas, Michael J. *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Charlottesville: University of Virginia [Press], 1989. <http://eapoe.org/papers/misc1921/deas00ca.htm> (11.07.2015).
- De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater*. Oxford World Classics. EPUB. 27 Jan., 2020.
- Fagin, Nathan Bryllian. *The Histrionic Mr. Poe*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1949.
- Gargano, James W. The Question of Poe's Narrators. *College English*. 25.3 (Dec. 1963). 177-181.
- Gautier, Théophile. «Charles Baudelaire». Charles Baudelaire. *Les Fleurs de mal*. Paris: Michel Lévy frères, 1868. 1-75. [https://fr.wikisource.org/wiki/Charles_Baudelaire_\(Gautier\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Charles_Baudelaire_(Gautier)) (21.06.2015).
- Graham, George R[ex]. Defense of Poe [1850]. Harrison, *The Life and Letters of Edgar Allan Poe*. 1: 399-410. <https://eapoe.org/papers/misc1900/jah03125.htm> (11.07.2015).
- Graham, George R[ex]. The Genius and Characteristics of the Late Edgar Allan Poe [1854]. *Graham's Magazine*. February 1854. 216-225. <http://eapoe.org/papers/misc1851/18540200.htm> (26.07.2015).
- Griswold, Rufus Wilmot. Memoir of the Author. Poe. *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. 3: vii-xxxix. <https://www.eapoe.org/papers/misc1827/18500004.htm> (28.01.2020).
- Grossman, Joan Delaney. *Edgar Allan Poe in Russia: A Study in Legend and Literary Influence*. Würzburg: Jal-Verlag, 1973.
- Haines, Charles. *Edgar Allan Poe: His Writings and Influence*. New York: Franklin Watts, 1974.
- Harrison, James A[lbert]. *The Life and Letters of Edgar Allan Poe*. 2 vols. New York: Thomas Y. Crowell & Co., 1903. <https://eapoe.org/papers/misc1900/jah03100.htm> (vol. 1), <https://eapoe.org/papers/misc1900/jah03200.htm> (vol. 2), (11.07.2015).
- Howarth, William L. Introduction. Ed. William L. Howarth. *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1971. 1-23.
- Hutcherson, D. R. Poe's Reputation in England and America, 1850-1909. *American Literature* 14.3 (Nov. 1942). 211-233.

- Jacobs, Robert D. *The Courage of a Critic: Edgar Poe as Editor*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1971. 1-24. <http://www.eapoe.org/papers/psblctr/pl19701.htm> (11.07.2015).
- Krutch, Joseph Wood. *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*. New York: Russell & Russell, 1965 (first edition 1926).
- Kühnelt, H[arro] H. Die Aufnahme und Verbreitung von E. A. Poes Werken im Deutschen. *Festschrift für Walter Fisher*. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter, 1959. 195-224.
- Lombroso, C[esare]. *Genio e follia in rapporto alla medicina legale, alla critica ed alle storia*. Roma, Torino, Firenze: Fratelli Bocca, 1882 (first edition 1864).
- Ludwig [Rufus Wilmot Griswold]. *Death of Edgar Allan Poe*. <http://eapoe.org/papers/misc1827/nyt49102.htm> (28.06.2015).
- Mabbot, Thomas Ollive. *Annals. Poe. The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 1: 529-572. Web. <http://eapoe.org/works/mabbott/tom1p118.htm> (19.06.2015).
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1945.
- Mankowitz, W[olf]. *The Extraordinary Mr. Poe*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1978.
- Moss, Sidney Phil. *Poe's Literary Battles: The Critic in the Context of His Literary Milieu*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1963.
- Moss, S[idney] P[hil]. *Poe's Major Crisis: His Libel Suit and New York's Literary World*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1970.
- Poe, Edgar Allan. The Angel of the Odd. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 3: 1100-1110.
- Poe, Edgar Allan. Berenice. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 2: 208-219.
- Poe, Edgar Allan. The Black Cat. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 3: 849-859.
- Poe, Edgar Allan. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. Ed. Thomas Ollive Mabbott. 3 vols. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969-1978.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Ed. James A. Harrison. 17 vols. New York: Thomas Y. Crowell & Company Publishers, 1902.
- Poe, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 2: 397-417.
- Poe, Edgar Allan. *Histoires extraordinaires*. Traduction par Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy frères, 1869. https://fr.wikisource.org/wiki/Edgar_Poe,_sa_vie_et_ses_œuvres (15.07.2015).
- Poe, Edgar Allan. Life in Death (The Oval Portrait). Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 2: 662-665.
- Poe, Edgar Allan. Ligeia. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 2: 310-330.
- Poe, Edgar Allan. Memorandum. Harrison. *The Life and Letters of Edgar Allan Poe*. 1: 344-346. (11.07.2015) <http://eapoe.org/papers/misc1900/jah03118.htm>.

Poe, Edgar Allan. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. Poe. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. 3: 1-245.

Poe, Edgar Allan. *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Traduction par Charles Baudelaire. A. Quantin, 1884 [1857]. i-xix. https://fr.wikisource.org/wiki/Notes_nouvelles_sur_Edgar_Poe (15.07.2015).

Poe, Edgar Allan. A Tale of the Ragged Mountains. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 3: 939-950.

Poe, Edgar Allan. To Helen [Helen, thy beauty is to me]. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 1: 165-166.

Poe, Edgar Allan. William Wilson. Poe. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 2: 426-448.

Poe, Edgar Allan. *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. Ed. Rufus Wilmot Griswold. 4 vols. New York: J. S. Redfield, 1850-1856. <https://www.eapoe.org/works/editions/griswold.htm> (29.01.2020).

Pollin, Burton Ralph. *Discoveries in Poe*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1970.

Quinn, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. New York: D. Appleton-Century Company, Incorporated, 1941. <http://www.eapoe.org/papers/misc1921/quinn00c.htm> (04.06.2015).

Quinn, Patrick Francis. *The French Face of Edgar Poe*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.

Richard, Claude. AidgarPo Once Again. *Poe Studies*. June 1976. Vol. IX, №1, 9: 27-29. <https://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1976109.htm> (30.01.2020).

Seylaz, Louis. *Edgar Poe et les premiers Symbolistes français*. Genève: Slatkine Reprints, 1979 (first edition 1923).

Thomas, Dwight R. and David K. Jackson. *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849*. Boston: G. K. Hall & Co., 1987. <http://eapoe.org/papers/misc1921/tplg00ca.htm> (05.07.2015).

Whitman, Sarah Helen. *Edgar Poe and His Critics*. New York: Haskell House Publishers, 1972 (first edition 1860).

Woodberry, George Edward. *The Life of Edgar Allan Poe Personal and Literary with His Chief Correspondence with Men of Letters*. 2 vols. New York: Biblo and Tannen, 1965 (first edition 1909).

Young, Philip. The Earlier Psychologists and Poe. *American Literature* 22.4 (Jan. 1951): 442-454.

Nataliya ATANASOVA¹**Apocalyptic Dimensions: Seeing the Beginning from the End****Abstract**

In analysing apocalyptic discourse, it is essential to distinguish the spatial and temporal dimensions in which a catastrophe exerts influence, paves the way for the development of a particular way of thinking, and accordingly builds an appropriate and distinct worldview. My goal is to explore some of the consequences of putting discourse into action to affect political or social change. It is important to understand how certain beliefs and conventions are constructed through the use of catastrophic language, symbolism, and imagery. To this end, I will examine how apocalyptic discourse shapes the way people see the world around them, using as examples works by Mario Sironi, Ludwig Meidner, and Stanley Donwood, while comparing them to the Benjaminean notion of “destructive character”, emphasising how the visual discourse structures space and time to unveil novel aspects of reality.

Keywords: apocalypse; catastrophic imaginary; non-places; visual art; creative destruction

Резюме**Апокалиптични измерения: Да видиш началото от края**

При анализа на апокалиптичния дискурс е важно да се разграничат пространствените и времевите измерения, в които катастрофата оказва влияние, проправя път за развитието на определен начин на мислене и съответно изгражда подходящ и особен мироглед. Моята цел е да изследвам някои от последствията от въвеждането на дискурса в действие за осъществяване на политическа или социална промяна. Ще бъдат разгледани определени явявания и конвенции, изградени чрез използването на катастрофичен език, символика и образи. За тази цел ще изследвам как апокалиптичните дискурси оформят начина, по който хората виждат света около себе си, използвайки примери от творчеството на Марио Сирони, Лудвиг Майднер и Стенли Донууд – сравнени с Беняминовия концепт, описващ „разрушителния характер“, подчертавайки начина, по който визуалните дискурси структурират пространството и времето, за да разкрият нова форма на реалност.

Ключови думи: апокалипсис; катастрофично въображение; не-места; визуално изкуство; творческа деструкция

Introduction

Apocalyptic discourse has at its core an implication of imminence that translates into a call to action directed at the present. This particular effect of urgency is intended to increase audience participation through the ideology contained in the messages of the discourse. By using techniques of rhetorical persuasion, the audience is made to realize their importance as a decision-maker, by

¹ **Nataliya Atanasova** is a PhD student in Philosophy at the University of Sofia “St. Kliment Ohridski”. She has completed her Bachelor's degree in Theory of Art at the University of Padova in Italy and her Master's degree in Visual Culture at the University of Westminster in London. Her research interests focus on the intersection of philosophy, visual culture, and technology, with a particular emphasis on contemporary and digital art. Nataliya is interested in exploring radical perspectives within these fields, which offer new and innovative insights into the relationship between art, technology, and society. Her PhD thesis is titled *Catastrophic Imaginaries and Revolutionary Aesthetics: The Situationists' Aftermath in Contemporary Political Art*, which delves into this topic.

choosing, first and foremost, an earthly action in which to participate.² A disposition that aims to create a numerous collective that accepts the ideology and opposes the prevailing political rule and order. As Harry O. Maier points out regarding the purpose of manifesting such a genre, apocalyptic discourse was never meant to be passively accepted. Rather, it should lead people to adjust their mind-set and lifestyle to the ideals such a discourse refers to.³ Furthermore, Maier argues for the disciplining power of observation that a discourse of catastrophe provides. Thus, externalizing such a discourse into a clearly visible phenomenon creates order and discipline within the structure of a society through a visual and observational disciplining – as in a panoptic society, but instead of being performed by the dominant order, it denounces it by providing the tools for a revolt against it via mechanisms of making visible and known what was previously concealed, thereby revealing the true order of reality.⁴

As a tool suitable for a particular kind of observation, then, the apocalypse is able to show its adherents a larger perspective on their present through its use of language, with a somewhat critical view of it. Finally, through the vision of the image in relation to contemporaneity, the observer is able to identify its cultural location, contextualizing “what is denounced” or the denounced social problems in its time. In this way, following Maier, apocalyptic discourse becomes an instrument for a political and structural evaluation of the current situation. Beyond this, however, apocalyptic discourse aims to create a kind of certainty about the future or to avoid the continuation of the present in the future.

Revelation as denunciation

In *The Book of Revelation*, for example, John alternates between tenses, and particularly between present and future, during the narration of his vision. By employing this narrational style the author not only increases the reader’s interest in the sequence, but also temporally shifts the promised future, from a non-negated possibility to an ever-probable and present prospect.

Accordingly, apocalyptic discourse is revealed to be always open to interpretation and adaptation to social necessities in both time and space. Locating the discourse in a contemporaneity creates a desire for certainties that are adopted by new communities united by the same new determination. Having identified the current social and political system as unjust, they will seek “greater social justice” (or denounce excessive abuse of power).⁵

Thus, successful communication of fears and ambitions promotes the values of cooperation and collaboration through shared material and intellectual resources. In the catastrophic imagination, there

² Maier, Harry O. *Apocalypse Recalled: The Book of Revelation after Christendom*. Ed. Amazon Kindle. Minneapolis, Fortress Press, 2002, p. 2007.

³ *Ibid*, p. 954.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid*, p. 2007.

is always a tension towards progressivism that pursues change. In this sense, there are two different types of catalysts that can cause a social apocalypse. One is the catastrophic discourse led by communities, united by the necessity for social change. This moral obligation gives birth to independent, self-managed or proto-anarchic movements – such as the Occupy Movement, or the Accelerationist Movement that opens its 2013 manifesto with a catastrophic annunciation.

Another source for apocalypticism would be brought by a catastrophe or disruption of the socio-political order brought about by a new political decision, introducing a new government and structure *ex novo* after the previous one has been destroyed. As David Plotke affirms, the capacity of a discourse is fundamental in such a process, as “political orders can be destroyed and replaced by more durable institutional and discursive frameworks”⁶. Furthermore, Plotke describes the process of destructive change in a political regime as one that necessarily requires an “ideological capacity to address the problems that bedevilled the old order” and a “popular opposition to that regime”⁷. This leads to a process of creative destruction. In the words of Mark Fisher, who defined the establishment of capitalism following Fukuyama's assumption of the end of history – a dominant political structure “subsumes and consumes all of prehistory”⁸. Thus, we live in the future of the past, i.e., of what was destroyed as a political reality before the present one. In this sense, there is a phenomenon of mobilization and acceleration toward an end or a “near future” when the future is no longer the continuation of the past, but there is a sense of a “dizzying present” that does not lead to concrete future stability, which brings with it the corresponding need to escape such a state.⁹

To return to the first example: If self-managed movements accelerate the destruction of the current order, then this statement is exemplified by the Accelerationists' proposals for “a more modern future [...], an alternative modernity that neoliberalism inherently cannot produce”¹⁰. Indeed, the Accelerate Manifesto sets the premise of a cataclysm and an apocalypse befalling the current organizational system. On the other hand, apocalypticism could also be seen as a political structure that erases all elements of the previous order and social lifestyle. The replacement of an entire culture with a new one that with an alternative that corresponds to the new political structure and its order of things. This type of substitution is visible, for example, in the initial stages of a new regime's beginning. Culturally speaking – the voice of any novel ideology are found in intellectual or artistic personalities or movements charged with carrying and curating new beliefs.

⁶ Plotke, David. Democratic Polities and Anti-democratic Politics. – In: *Theoria*, 2006, no 53, p. 37.

⁷ *Ibid*, p. 39.

⁸ Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative*. Winchester, Zero Books, 2009, p. 4.

⁹ Cfr. Rosa, Hartmut. *Social Acceleration*. Columbia University Press, 2013. p. 118; Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative*. Winchester, Zero Books, 2009, p.58.

¹⁰ Williams, Alex and Srnicek, Nick. Accelerate Manifesto for an Accelerationist Politics. – In: *Utopian Studies*, 2013, no 24, p. 216.

An example are the Futurists and their Manifesto (1909), in which they convey and implement their ideals and directing their entire artistic production towards the visual and cultural enforcement of a new regime. Moreover, Mario Sironi¹¹, a former Futurist, commissioned by Mussolini as the regime's art representative, wrote a manifesto detailing the new aesthetic key elements required to visually represent and perpetuate the regime's ideology. On this occasion, the artist reiterated the importance of fascism and its art as an “instrument of spiritual guidance” and a lifestyle.¹² Throughout the manifesto, civilization is praised as “the new civilization” that is, a better civilization, worthy of its new art and ideology, suitable for acclimating the public to the new system.

The need to break away from the old culture or civilization through catastrophic Accelerationism means that a space must be created (through destruction) to contain the new ideology. For the Futurists, war is actually considered progress. Revolution is compared here to warfare, as it is able to reinvent spaces by freeing them from their old, dysfunctional content.

Another approach to the concept of spaces liberated both by and from war is that of the German artist Ludwig Meidner.¹³ Contrary to the Futurists, he denied the previously praised ‘purifying quality of war’, influenced by the cultural and social devastation he himself witnessed in World War I. His apocalyptic series dating from 1912, visually anticipate the consequences of the First World War, where chaos and disorder reign while people flee their homes, which they will eventually lose (*The Burnt-Out Homeless Ones*, 1912) [Fig.1]. In the following years, Meidner continued his depiction of the apocalypse as war and the total destruction of urban life. The final piece of the series is *The Last Day* from 1915-16, in which people are uprooted from any possible dwelling, urban or otherwise, setting the focus on the sacrifices demanded by war as well as its effect on people. [Fig. 2]. The cause of the apocalypse is not apparent in this artwork, or at least the only aspect illuminated appears to be the destruction brought on by the war, which makes the people’s presence in that landscape disquieting and forebodes an unbearable future. Everything in such a post-apocalyptic world must rise from the rubble in a complete cancellation of the social catastrophe's destructive power. This results in a clear

¹¹ Mario Sironi (1885-1961) was an Italian painter, sculptor, and designer. Sironi is best known for his role in the development of the Italian Futurist movement and his later work as a leading proponent of the Novecento Italiano movement. Sironi's early work was strongly influenced by the Futurist movement, and he was associated with the group from its early days. Sironi's career was interrupted by World War II, and he spent the latter part of his life working in relative obscurity. However, his influence on Italian art and design continues to be felt to this day, and he is recognized as one of the most important Italian artists of the 20th century.

¹² Sironi, Mario. Manifesto of Mural Painting. In: *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Ed. C. Harrison and P. Wood. Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 425-426.

¹³ Ludwig Meidner (1884-1966) was a German expressionist painter and printmaker. Meidner's early work was influenced by Futurism and Cubism, but he soon developed his own distinctive style. Meidner was also an accomplished printmaker, but his career was interrupted by the rise of the Nazi party in Germany, and he was forced to flee to England in 1939. He continued to paint and teach in England, but his work was largely forgotten until a revival of interest in Expressionism in the 1960s. Today, Meidner is considered one of the most important German Expressionist painters and printmakers.

illustration of how such a catastrophe, can liberate spaces. In this case, the apocalypse appears to give hope and the chance to develop new types of social organization as this process progresses.



Figure 1

Ludwig Meidner

Burned Out (Homeless)

1912

Oil on canvas



Figure 2

Ludwig Meidner

The Last Day

1916

Oil on canvas



Figure 3

Mario Sironi

Urban Landscape

1940-1941

Oil on canvas

The character of the landscape

The apocalypse, as mentioned earlier, can also be associated with the establishment of a new political order that brings the devastation and loss of all previous values. Cityscapes and landscapes only populated by trucks embody Sironi's vision of empty spaces pregnant with the possibility of new purpose [Fig.:3-4]. It is worth noting that despite his initial commitment to fascism, Sironi devoted his last cycle of works to apocalyptic visions and urban landscapes. Disappointed by the success of the Fascist political regime and having lived through the social consequences of his political decision to initially adhere to it, the artist began to work on the development of an apocalyptic cycle that would negate his initial enthusiasm of the regime. As Emily Braun notes, "pessimism was an essential component of the radical nationalism of Sironi's generation. [...] pessimism gave birth to the idea of apocalypse and created the idea of myth"¹⁴. To return to an observation by Fisher: The constant and dizzying present in which we live gives us a perspective of cynicism and an ironic distance from our contemporaneity, a boredom that we must put an end to through apocalyptic and disruptive visions of our time.¹⁵ Apocalypticism, then, encourages such initiatives to put an end to the uncomfortable times of social existence.

Accordingly, Walter Benjamin, for example, places catastrophe in a landscape, as Meidner and Sironi did, while attaching great importance to the significance of space in a social and political context. In his essay *The Destructive Character* (1931), Benjamin considers the empty place itself as a sign of a destructive character. The place is thus a symbol of a past destruction and elimination. In this way, it is emptiness that contains within itself the presence of a catastrophe. Yet, according to Benjamin, empty space in its visualization and meaning is a specific place, the place "where things stood or victims lived"¹⁶. In the example of Meidner's *The Last Day* [fig. 2], the destroyed houses and buildings in the artwork are not completely empty, but they bear the signs of a concrete possibility of life that has now been extinguished. In the apocalyptic depictions, the destroyed buildings and abandoned houses are only ghosts of a lost culture and its relations to the rest of the "known".

The "destructive character" is a sign of its own pursuit of demolition, and thus, for Benjamin its purpose fulfils an inherent need for order, by removing objects, associated with the place's history and identity. Consequently, the devastated space reflects the aftermath of a catastrophe along with its

¹⁴ Braun, Emily. Mario Sironi's Urban Landscapes: The Futurist/Fascist Nexus. In: *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*. Ed. M. Affron and M. Antliff. Princeton University Press, 1998, p. 66.

¹⁵ Also, a famous assertion by Francis Fukuyama in his *The End of History* (1989): "the prospect of boredom at the end of history will serve to get history going again". Cf. Fukuyama, Francis. The End of History? – In: *The National Interest*, 1989, no 16, p. 18.

¹⁶ Benjamin, Walter. The Destructive Character. In: *The Destructive Character*. Ed. D. Raaijmakers. Eindhoven, Onomatopée 54, 2011, p. 6.

deserted appearance – the devastated landscape that outweighs the rest of the visible signs is thus transformed into a visual “spectacle of deepest harmony”¹⁷.

Conversely, the apocalyptic visionary in Sironi's work is predominantly orderly and tranquil, thus recalling some typical features of the emotions and sense of sublime Romanticism [Figs. 3-5]. On the other hand, once one explores these landscapes and notices some details and features of decay – such as a smoking industrial chimney or an anonymous truck crossing an equally anonymous empty street. The sense of the sublime immediately gives way to an eerie feeling. Apocalypse has fulfilled one of the primary functions of its direction – the liberation of space. Perhaps the liberation of space is an act of creation, making way for a new order and new meaning. Which, in turn, always mirrors an act of rearrangement. A new meaning always reflects an act of reordering and recomposition.

Accordingly, both Meidner and Sironi have chosen the apocalyptic genre of expression, but Meidner's work depicts the temporal progression using a series of urban landscapes, where the apocalypse and its consequences unfold before the viewer's eyes. [Figs. 3-5]

In contrast, Sironi choose to show a vision from a time ahead, the catastrophe has already taken place. As Fisher notes in reference to the apocalyptic scene, “its cause lies long in the past [...], detached from the present”¹⁸. This is then, an apocalyptic representation of a new political or social existence that takes the place of something we can no longer even see – because it has been reinvented.

Something similar is evident in the apocalyptic depictions by contemporary artist, Stanley Donwood,¹⁹ in his series from 1999. His apocalyptic landscapes are missing the catastrophic reference but exude a feeling of otherness by depicting a world that is too calm, too orderly, and altogether empty. The series of thematically related artworks is characterized by slightly highlighting some distant and hidden connotations to a catastrophic event that occurred in an abandoned place. The landscape is used to signify, through its own emptiness, that which has happened there. The artist was influenced by the Kosovo War and his works illustrate landscapes as depicted in the news and media of the time. Donwood portrays geographic landscapes in a way that shows their hidden truth as places where war took place, even if the consequences of that violence are now hidden to the eye [fig.6].

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Fisher, Mark, *Capitalist Realism: Is There No Alternative*. Winchester, Zero Books, 2009, p. 2.

¹⁹ Stanley Donwood (born 1968) is an English artist and writer. Donwood is particularly known for his distinctive style of screen printing, which often incorporates surreal imagery and political commentary. His work often deals with themes of environmentalism, politics, and the human condition. He is known for his use of dark humor and satire, as well as his commitment to exploring the potential of art as a tool for social change.



Figure 4

Mario Sironi

Landscape with a Truck

1920

Oil on canvas



Figure 5

Mario Sironi

Periferia

1948

Oil on canvas



Figure 6

Stanley Donwood

Red snow. Bootprints.

1999

Oil on canvas

In this sense, the cataclysmic events in the three examples of *apocalypses* presented (Meidner, Sironi, and Donwood) were all directly influenced by contemporary socially and politically cataclysmic events. Consequently, it could be stated that, wars serve as a link between the contextualization and the historicization of our culture, and thus the consequent conceptualization of the end of the world. In order to define the apocalypse's occurrence as an event, it is given a specific temporal dimension as well as precise geographic and physical coordinates. The apocalypse is thus able to transcend its status as a merely imaginary representation and transform into an accurate social and political reference by being given precise spatiotemporal dimensions.

Nonetheless, as Dick Raaijmakers notes in analysing Benjamin's notion of the “destructive character”, there are two types of time in a catastrophe that simultaneously constitute such an event, which are respectively, the “time of destruction” and the “time of arrangement”.²⁰ Together, these separate moments constitute the natural time of a disaster, in which the moments of destruction and order are the sum of a single phenomenon's destructive character. The moment of destruction is characterized by an impact. As a result, its explicit evidence is destruction. Transience and short-livedness are characteristics of time in a destruction. The impact of the catastrophe, the destructive attack, thus happens too quickly to be fully grasped through the concept of time; hence, its cause remains invisible or incomprehensible. Similarly, the time of destruction runs throughout Meidner's apocalyptic series, in which the destructive effects are clearly visible, even on a social level.

On the other hand, the time of arrangement is understood as a consecutive and complementary part of a destruction: and this is visible in the interpretations of Sironi and finally of Donwood. The time of decay instead, as Raaijmakers notes, is the aftermath of a destructive effect, and for this reason, the effect falls into the past – invisible in the present. Respectively, in Sironi's landscapes, there is a vision of a remade and reinvented place, while with Donwood the place is frozen, forever in the moment after the impact, and before the reorganization.²¹ The creative clearing is thus a characteristic of the power of destruction. The place of the apocalypse is transformed into a non-place because, as Marc Augè notes, it is now a “space that cannot be defined as relational, historical, or having to do with identity”²². Now, it is not only an order that is brought about in an apocalyptic way that it is disastrous for its subjects, as it interrupts a certain social existence in favor of another one suitable for political or economic development – subjects may themselves be apocalyptic and therefore seek the

²⁰ Raaijmakers, Dick. The Destructive Character. In: *The Destructive Character*. Ed. D. Raaijmakers. Eindhoven, Onomatopée 54, 2011, p. 15.

²¹ According to Benjamin, the destructive character and its devastating forces help to “clear away the traces of our own age”. Cfr. Benjamin, Walter. The Destructive Character, In: *The Destructive Character*. Ed. D. Raaijmakers. Eindhoven, Onomatopée 54, 2011, p. 6.

²² Augè, Marc. *Non-Places: Introduction to an anthropology of Supermodernity*. London, Verso Books, 1995, p. 77-78.

destruction of a continuing political order of rule that is unsuitable in its conditions for the continuation of a social existence.

In *The Book of Revelation* there is a similar atmosphere: in fact, Ronald Herms notes that the aim of the book revolves around three main themes and accordingly denounces: “1) political rulers and systems that have persecuted a [...] minority; 2) economic policies that lead to excessive luxury and neglect of the poor; 3) the general inequality between social classes”²³. In general, according to Herms, the book is an indictment of the conflation of politics and capital interests. This is evident, for example, in the following statement, from *The Book of Revelation*: “[t]he merchants of the earth have become rich by the power of their luxurious life”²⁴. John's community has openly chosen to oppose the dominant political rule of Rome and its oppressive policies towards the slaves. In this regard, David deSilva affirms that *Revelation* points to the Roman Empire, but from the practical side condemns any system, state or empire in history that has the same ideology as the past Roman Empire and its politics.²⁵ In its historicity, then, apocalyptic discourse is a critique of the abuse of political power by opposing groups or collectives and their demand for greater justice in history.²⁶ The call for greater justice in history outlined above leads us to the current political order and some adversarial movements. In particular, when we think of the Occupy Movement and a statement made by Manfred Steger and James Paul in 2013, in which they define the movement as one that seeks “global justice”²⁷.

For the community of the Occupy movement, the decline of the current societal and political order is to be attributed to the ‘evil’ permeating all capitalistic institutions, especially those of the financial sector. The movement has collectively acknowledged that financial institutions are responsible for a significant portion of the malaise of society, including environmental and climate change, which is subject to irreversible change, along with the conditioning of human beings on an absolute level.

If we return to the contextualization of one of the most important apocalyptic discourses in the Apocalypse of John, we find an explicit denunciation and criticism of the merchants who have enriched themselves in the political system of Rome, in which case the Apocalypse literally serves to put an end

²³ Herms, Ronald. *An Apocalypse for the Church and for the World: The Narrative Function of Universal Language in the Book of Revelation*. Ed. W. de Gruyter. New York, 2006, p. 205.

²⁴ Revelation, [18:3]. New King James Version.

²⁵ Cf. deSilva, David. *Seeing Things John's Way: The Rhetoric of the Book of Revelation*. Westminster, John Knox Press, 2009.

²⁶ Ibidem.

²⁷ James, Paul and Steger, Manfred. Levels of Subjective Globalization: Ideologies, Imaginaries, Ontologies. – In: *Perspectives on Global Development and Technology*, 2013, no 12, p. 35.

to unfairly gained wealth and luxury.²⁸ From here, it can be argued that the Apocalypse acts in a secular way against the mixing of politics and capital.

Conclusion

The purpose of engaging with apocalyptic discourse is not to comprehend any mystic “prophecies”, but rather to understand how this discourse reflects the anxieties, guilt, and aspirations of humanity about itself and the system that contains them. Here, apocalypse takes the form of activism that “speaks through catastrophes” – appropriate for depicting and interpreting the present world and its inhabitants. Such discourse has specific objectives – to describe or pursue the end of a specific time and space, that is typically located in the “now”. As such, apocalyptic imagination and discourse are also the means for the aestheticization of politics. Accordingly, it becomes possible to address and comprehend current issues through the use of apocalyptic discourse, but it also becomes possible to look to the future and imagine ways to break free from a current impasse. In this sense, the apocalyptic discourse might be viewed as a bridge between experiencing the present and transitioning to a desired future.

Bibliography

- Augè, Marc. *Non-Places: Introduction to an anthropology of Supermodernity*. London, Verso Books, 1995.
- Benjamin, Walter. The Destructive Character. In: *The Destructive Character*. Ed. D. Raaijmakers. Eindhoven, Onomatopée, 2011.
- Bliss, Sylvester. *A Brief Commentary On The Apocalypse*. Ed. J. V. Himes. Boston, Amazon Kindle Publishing, 2013.
- Braun, Emily. Mario Sironi's Urban Landscapes: The Futurist/Fascist Nexus. In: *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*. Ed. M. Affron and M. Antliff. Princeton University Press, 1998, p. 101-134.
- Clark, T.J. Farewell to an Idea. In: *Art of the Twentieth Century: A Reader*. Ed. J. Geger and P. Wood. London, Yale University Press, 2003, p. 38-52.
- Derrida, Jacques. Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy. – In: *Oxford Literary Review*, 1984, Vol. 6, no 2, p. 3-37.
- Derrida, Jacques. No Apocalypse, Not Now. – In: *Diacritics*, 1984, no 14, p. 20-31.
- deSilva, David. *Seeing Things John's Way: The Rhetoric of the Book of Revelation*. Westminster, John Knox Press, 2009.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative*. Winchester, Zero Books, 2009.
- Fukuyama, Francis. The End of History? – In: *The National Interest*. 1989, no 16, p. 3-18.

²⁸ Cf. The Book of Revelation, [18:3] and [18:11]. *New King James Version*.

- James, Paul and Steger, Manfred. Levels of Subjective Globalization: Ideologies, Imaginaries, Ontologies. – In: *Perspectives on Global Development and Technology*, 2013, no 12.
- Hermes, Ronald. *An Apocalypse for the Church and for the World: The Narrative Function of Universal Language in the Book of Revelation*. Ed. W. de Gruyter. Berlin, De Gruyter, 2006.
- James, Paul and Steger, Manfred. Levels of Subjective Globalization: Ideologies, Imaginaries, Ontologies. – In: *Perspectives on Global Development and Technology*, 2013, no 12, p. 17-40.
- Cartwright, Sturken. *Spectatorship, Power, and Knowledge, in Practice of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Texas, OUP USA, 2009.
- Maier, Harry O. *Apocalypse Recalled: The Book of Revelation after Christendom*. Ed. Amazon Kindle. Minneapolis, Fortress Press, 2002.
- Marinetti, Filippo Tommaso. The Futurist Manifesto. In: *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Ed. C. Harrison and P. Wood. Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 146-150.
- Marx, Karl and Engels, Friedrich. The Book of Revelation. In: *On Religion*. New York, Dover Publications, 2008, p. 205-213.
- O’Leary, Stephen. *Arguing The Apocalypse: A Theory of Millennial Rhetoric*. Ed. Amazon Kindle. Oxford University Press, 2012.
- Plotke, David. Democratic Politics and Anti-democratic Politics. – In: *Theoria*, 2006, no 53, Vol.111, p. 6-44.
- Raaijmakers, Dick. *The Destructive Character*. Eindhoven, Onomatopée 54, 2011.
- Rosa, Hartmut. *Social Acceleration*. Columbia University Press, 2013.
- Sironi, Mario. Manifesto of Mural Painting. In: *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Ed. C. Harrison and P. Wood. Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 424-426.
- Williams, Alex and Srnicek, Nick. Accelerate Manifesto for an Accelerationist Politics. – In: *Utopian Studies*, no 24, 2013, p. 216-231.

Роман ДЗИК¹Постмодернистката деконструкция на провинциално-имперските координати: „Убийство във Византия“ от Юлия Кръстева²

Резюме

Разглежда се романът на Юлия Кръстева „Убийство във Византия“, в който типичният структуралистки провинциално-имперски модел на световното устройство се деконструира от позициите на постструктурализма. Предполага се, че обръщането към историята на Византия има определени автобиографични основания. По такъв начин Кръстева демонстрира относителността на понятията *център* и *периферия* в историческа перспектива: Византия, България, Франция, САЩ в крайна сметка се разтварят в „глобалното село“, което е въплътено в романа в образа на Санта Барбара. **Ключови думи:** провинция; империя; постструктурализъм; деконструкция; Юлия Кръстева; „Убийство във Византия“.

Abstract

Postmodernist Deconstruction of the Provincial-Imperial Coordinates:

Julia Kristeva's *Murder in Byzantium*

The article examines Julia Kristeva's novel *Murder in Byzantium*, in which a typical structuralist provincial-imperial model of the world order is deconstructed from the standpoint of post-structuralism. It is assumed that the appeal to the history of Byzantium has certain autobiographical grounds. In this way, Kristeva demonstrates the relativity of the concepts of 'centre' and 'periphery' from a historical perspective: Byzantium, Bulgaria, France, the United States eventually dissolve into the "global village", which is embodied in the novel in the image of Santa Barbara.

Keywords: province; empire; post-structuralism; deconstruction; Julia Kristeva; *Murder in Byzantium*.

Обръщането към етимологията и генеалогията на думата „провинция“ неизменно води до Древен Рим. Тоест от самото начало в понятието „провинция“ неминуемо присъства и понятието „империя“. След това еволюцията и разширяването на семантичното поле на двете понятия неизбежно предсказва тяхната взаимозависимост, която най-общо може да бъде

¹ **Roman DZYK** [Роман ДЗИК] is an Associate professor at the Department of World Literature and Theory of Literature at the Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University (Ukraine). He received a PhD degree (Candidate of Philological Sciences) in 2012, thesis' title: "The Writer as an Intertextual Paradigm. (The Experience of the French Reception of F. M. Dostoyevsky)". He is an Executive Secretary of the scientific journal "Pitannâ literaturoznavstva". Research interests: Post-structuralism, Contemporary French literature.

² Статията е разширен вариант на авторска част от колективната монография: *ИМПЕРАТИВ ПРОВИНЦИЯ*. Колективна монография. Чернівці, Чернівецький національний університет, 2014, с. 149-165 [IMPERATIV PROVINTSIA. Kolektivna monografia. Chernivtzi, Chernivetzkiy natsionalnyi universitet, 2014, p. 149-165], тук в превод от украински на български език.

сведена до по-строга, но и по-широка терминологична рамка чрез връзката „център – периферия“. Така или иначе, говорим за системни и йерархични отношения. Понятието „център“ от своя страна е свързано с всички възможни форми на „центризъм“ (било то логоцентризъм, или фалоцентризъм, или фалогоцентризъм, според Жак Дерида и др.).

Естествено, че не става дума само за определени обществено-политически образувания. Историческият процес на установяване на провинциално-имперската координатна система потенциално насочва към безкрайността, тъй като всъщност е опит да се комбинират няколко утопични програми. От страна на империята това се изразява в строга йерархизация и подчинение на провинциите на центъра. От страна на провинцията пък с възприемане на съществуващия модел, но с изместване на централната опорна точка към себе си. С други думи, провинцията се измъква извън границите на империята, за да реализира, макар и в различен мащаб, същия имперски модел. Или ако използваме структуралистката терминология, отрицанието на центъра е възможно само от гледна точка на друг център.

Разширяването на сферата на употреба на понятието води до неизбежни промени в неговото семантично съдържание чак до прехода към метафоричен статус. Това правилно отбелязва Оксана Розумна:

Понятието за провинция отдавна се е превърнало в метафора. Концептът за провинцията апелира не толкова към произхода на термина, колкото към неговите интерпретации и към списъка от традиционни контексти на употреба. Обикновено той предполага съществуването на столицата като център, спрямо който се определя статутът на провинциалност. В пространството на културата този статус загатва за второстепенността, за малоценността на явленията, локализирани извън този център.³

Посочената второстепенност и малоценност здраво са се наложили като съществени характеристики на провинцията. Въпреки очевидния недостатък, поне в културен план, подобен стереотип често определя апологетичния патос на научните изследвания, посветени на определени аспекти на провинциалния живот. Така например в статията на Ирина Паско „Научните школи в украинското „провинциално“ и „столично“ измерение: културологичен аспект“ откриваме следното характерно уточнение:

Една научна школа придобива дефиниция „регионална“, според нашето разбиране, като се основава на първо място и най-вече на териториалното си местоположение, а не във връзка с местното (локалното) значение на нейната дейност и поради липсата на широка научна

³ Розумна, Оксана.. Українська провінція як соціокультурний феномен. – In: *Стратегічні пріоритети*, 2014, № 1, с. 135. [Rozumna, Oksana. Ukrajins'ka provinciija jak sociokul'turnyj fenomen. – In: *Stratehični priorytety*, 2014, no. 1, p. 135].

популярност на лидера си. Ще отбележим, че „регионалните“ научни школи в Украйна имат не само приоритет, но и първенство в определени научни области.⁴

Показателно е, че авторът се опитва да предпази реципиентите от погрешно разбиране на „провинциалния“ компонент в дефиницията за научна школа. Забележката за „първенство в определени научни области“ още по-ясно разкрива авторовата стратегия, насочена срещу широко разпространените стереотипни конотации на понятието провинциализъм.

И така, връщаме се отново към метафоричността на термина „провинция“, която обаче според Никола Инюшкин може да бъде много продуктивна:

Отдавна заложеното значение се оказва пророческо и буйно „израства“, като се превръща в нови понятийни, образни, метафорични значения и контексти, обогатени от ветрило лексикални производни. (...) Какво стои зад разширяването на семантичното информационно поле на думата „провинция“? Някаква мистика, лингвистично прозрение или може би обяснение за съдбата на понятието, заело твърдо мястото си в категорията на номинативната лексика?⁵

Отговорът на тези въпроси очевидно се крие именно в „интерпретациите“, „традиционните контексти на употреба“ и „метафоричните значения“ на дадено понятие. Днес се наблюдава устойчива тенденция да се разглежда провинцията не толкова като географски или административен феномен, колкото като социокултурен⁶. В рамките на отделни държави географско-административният принцип запазва своята сила при определянето на провинцията спрямо столицата. С промяната на отправната точка обаче „провинциалността“

⁴ Пасько, Ирина. Научові школи в українському „провінційному” й „столичному” вимірі: культурологічний аспект. – In: *Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія „Культурологія”, 2008, № 3, с. 15. [Pasko, Iryna. Naukovi shkoly v ukrajins'komu „provinciijnomu” j „stolyčnomu” vymiri: kul'turolohičnyj aspekt. – In: *Naukovi zapysky Nacional'noho universytetu „Ostroz'ka akademija”. Serija „Kul'turolohija”, 2008, no. 3, p. 15].**

⁵ «Издrevле заложенный смысл оказался пророческим и бурно „пророс”, преобразуясь в новые понятийные, образные, метафорические смыслы и контексты, обогащаясь веером лексических производных. <...> Что стоит за расширением семантического информационного поля слова „провинция”? Некая мистика, лингвистическое прозрение или все же возможно объяснение судьбы понятия, прочно занявшего место в разряде нарицательной лексики?». Инюшкин, Николай. *Провинциальная культура: взгляд изнутри*. Пенза, 2004, с. 17. [Inyushkin, Nikolai. *Provintsial'naya kul'tura: vzglyad iznutri*. Penza, 2004, p. 17].

⁶ Вж.: Дзякович, Елена. Подходы к исследованию провинции как социокультурного, ментального и кроссрегионального феномена. – In: *Теория и практика общественного развития*, 2010, № 4, с. 47-50. [Dzyakovich, Elena. Podkhody k issledovaniyu provintsii kak sotsiokul'turnogo, mental'nogo i krossregional'nogo fenomena. – In: *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, 2010, no. 4, pp. 47-50]; Южалина, Наталья. Провинциальное: типологические характеристики в социокультурном контексте. – In: *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия „Социально-гуманитарные науки”, 2006, № 17 (72), с. 274-276. [Yuzhalina, Natalya. Provintsial'noe: tipologicheskie kharakteristiki v sotsiokul'turnom kontekste. – In: *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya „Sotsial'no-gumanitarnye nauki”, 2006, no. 17 (72), pp. 274-276]; Розумна, Оксана. Українська провінція як соціокультурний феномен. – In: *Стратегічні пріоритети*, 2014, № 1, с. 135-140. [Rozumna, Oksana. Ukrajins'ka provincija jak sociokul'turnyj fenomen. – In: *Stratehični priorytety*, 2014, no. 1, pp. 135-140]; Сайко, Елена. Социокультурный портрет российской провинции Серебряного века. In: Сайко, Елена. *Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века*. Москва, РАГС, 2004, с. 35-46. [Saiko, Elena. Sotsiokul'turnyj portret rossijskoj provintsii Serebryanogo veka. In: Saiko, Elena. *Kul'tur-dialog filosofii i iskusstva v epokhu Serebryanogo veka*. Moscow, RAGS, 2004, pp. 35-46].**

започва да се умножава. Така опозиционният модел „столица – провинция“ се поема от двойките „град – село“, „област – район“, „град – градче“, „село – махала“ и др.⁷, да не говорим за наличието на централни и периферни квартали и предградия в отделно взет град. С оглед на това Елена Сайко предлага да се разграничат „голяма“ и „малка“ провинция с определени междинни типове⁸. Като цяло проблемът за типологията на провинцията остава открит и дискуссионен.

Очевидно „центърът“ и „провинцията“ не могат да се разглеждат само като застинали географски точки. Тяхната подвижност нараства, ако включим още един важен фактор, който често остава извън вниманието – наличието на носители на „централен“ („имперски“, „столичен“) и „провинциален“ манталитет, така наречения феномен на вътрешната миграция, проникателно описан от Чеслав Милош:

Нали животът в изгнание днес вече не се свежда до преместване от една страна в друга. Индустриалните центрове примамват хората от техните мирни, но бедни селски провинции, строят се нови градове там, където добитъкът вчера е пасял, около столиците се разрастват бараки и колиби. Като се опитваш да предадеш несигурност и смътна опасност на чуждата страна, разбираш до каква степен всичко, което си мислил, може да се припише и на новите жители на градовете, дори ако те не са дошли тук от друга страна. Отчуждението днес не е болест на определена категория хора, а съдба на мнозина.⁹

Като се премества в столицата, провинциалистът не се освобождава от провинциалното в очите на уседналите столичани. Издават го поведението, навиците, речта и др. Ето защо съпоставянето на очертания модел с положението на емигрантите в чужда страна изглежда много продуктивно.

Но ако се върнем към понятието „империя“, което всъщност поражда провинцията, в историческа перспектива си струва да се обърнем към опита на съвременните империи, където активната практика на колониализма ги различава от класическите им

⁷ Вж. по-подробно в: Инюшкин, Николай. *Провинциальная культура: взгляд изнутри*. Пенза, 2004, с. 19. [Inyushkin, Nikolai. *Provintsial'naya kul'tura: vzglyad iznutri*. Penza, 2004, p. 19].

⁸ Сайко, Елена. Социокультурный портрет российской провинции Серебряного века. In: Сайко, Елена. *Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века*. Москва, РАГС, 2004, с. 37. [Saiko, Elena. Sotsiokul'turnyi portret rossiiskoi provintsii Serebryanogo veka. In: Saiko, Elena. *Kul'tur-dialog filosofii i iskusstva v epokhu Serebryanogo veka*. Moscow, RAGS, 2004, p. 37].

⁹ Милош, Чеслав. Про вигнання. In: Милош, Чеслав. *Велике князівство літератури*. Пер. з пол. Київ, Дух і Літера, 2011, с. 106. [Miłosz, Czesław. *Pro vyhnannja*. In: Miłosz, Czesław. *Velyke knjazivstvo literatury*. Translation from Polish. Kyiv, Dux i Litera, 2011, p. 106]. „Bo życie na wygnaniu nie wydaje się już transplantacją z jednego kraju do drugiego. Centra przemysłowe zwabiają ludzi z ich spokojnych, ale zubożałych wiejskich prowincji, nowe miasta rosną tam, gdzie jeszcze niedawno pasło się bydło, baraki i slumsy mnożą się dookoła stolic. Starając się scharakteryzować nieokreśloność i niejasne zagrożenie właściwe wygnaniu, spostrzegamy, że niemal wszystko, co da się o tym powiedzieć, odnosi się też do nowych mieszkańców miejskiego krajobrazu, nawet jeżeli nie przybyli oni z innego kraju. Alienacja staje się losem zbyt wielu ludzkich istnień <...>”. Miłosz, Czesław. *O wygnaniu*. In: Miłosz, Czesław. *Szukanie ojczyzny*. Kraków, Znak, 2001, s. 212.

предшественици. Разпространението на този тип империализъм, според Едуард Саид, поставя основата на съвременния глобален световен ред:

През целия XIX век (или част от него) САЩ, Русия и няколко по-малки европейски държави, като не говорим за Япония и Турция, също са били имперски сили. Този модел на доминиони или владения поставя основите на настоящия, напълно глобален свят. Електронните средства за комуникация, глобалният размах на търговията, достъпността на ресурси, пътувания, информация за метеорологичните условия и промени в околната среда свързват дори най-отдалечените кътчета на планетата. Такава поредица от модели (...) е създадена за първи път и е направена възможна от съвременните империи.¹⁰

Колкото и парадоксално да е това, на пръв поглед не изглежда, че подобен имперски механизъм още от самото си начало е програма за самоунищожение. Следователно имперско-провинциалната система неизбежно е заменена от това, което Маршал Маклуън определя като „глобално село“:

Днешното ни ускорение не е бавна експлозия навън, от центъра към периферията, а моментна експлозия навътре, бързо сливане на пространството и функциите. Нашата специализирана и фрагментирана цивилизация, структурирана на принципа „център-периферия“, неочаквано и за себе си преживява бързо преустройство на всички свои съставни части в едно единно органично цяло. Това е новият свят на глобалното село.¹¹

Може да се твърди, че именно подобен цивилизационен прелом провокира появата на постструктуралистката философия, като от своя страна се ускорява от него на всички нива. Постмодерният крах на метанаративите (според Жан-Франсоа Лиотар) премахва не само имперския метанаратив (който може да бъде разглеждан като подчинение на малки, провинциални наративи на един голям централен). В рамките на постмодернизма бинарната опозиция „център-провинция“, характерна за структурализма, се деконструира, границите ѝ просто се заличават, като се заменят с ризоматичен модел (по Жил Делюз).

Концепциите за „глобално село“, „галактика на Гутенберг“ (Маршал Маклуън)¹² или „интернет галактика“ (Мануел Кастелс)¹³ показват, че в основата на процесите на

¹⁰ Саїд, Едвард. *Култура ѝ имперіалізм*. Пер. з англ. Київ, Критика, 2007, с. 40. [Said, Edward. *Kul'tura j imperijalizm*. Translation from English. Kyiv, Krytyka, 2007, p. 40]. “The United States, Russia, and several lesser European countries, to say nothing of Japan and Turkey, were also imperial powers for some or all of the nineteenth century. This pattern of dominions or possessions laid the groundwork for what is in effect now a fully global world. Electronic communications, the global extent of trade, of availability of resources, of travel, of information about weather patterns and ecological change have joined together even the most distant corners of the world. This set of patterns, I believe, was first established and made possible by the modern empires”. Said, Edward. *Culture and imperialism*. New York, Vintage Books, 1994, p. 6.

¹¹ “Our speed-up today is not a slow explosion outward from center to margins but an instant implosion and an interfusion of space and functions. Our specialist and fragmented civilization of center-margin structure is suddenly experiencing an instantaneous reassembling of all its mechanized bits into organic whole. This is the new world of the global village”. McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, pp. 92-93.

¹² McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto, University of Toronto Press, 1962.

глобализация първо трябва да се разглеждат информационните и културни фактори. Наред с положителните процеси на културна интеграция, глобализацията носи със себе си несъмнена заплаха за културна хибридизация. Ето защо, в ерата на тоталната глобализация, все по-актуални стават търсенията на определени модели, които по някакъв начин биха могли да ѝ се противопоставят.

Проблемите на глобализацията вълнуват не само философи, социолози, културолози, но напълно закономерно и изкуството, което реагира чувствително на тях. В този смисъл е интересна реакцията на писателите, които едновременно са известни учени и могат да решават подобни въпроси в няколко измерения. По-специално нека се обърнем към опита на Юлия Кръстева (родена 1941 г.), един от най-големите теоретици на постструктурализма/постмодернизма.

В постсъветското пространство тя е известна преди всичко като семиотик, лингвист, философ, специалист в областта на поетиката, историята на изкуството и религията, метафизиката, епистемологията, психоанализата и феминизма. Същевременно към днешна дата Ю. Кръстева е автор на пет романа. Този пласт от нейната литературна дейност на практика остава рецептивна празнина за нас.

В рамките на разглеждания проблем ще съсредоточим вниманието си върху романа на Кръстева „Убийство във Византия“ (2004). В този текст има два алтернативни пространствено-времеви модела на световната система. Единият от тях, „универсалната Санта Барбара“¹⁴, се явява концентрирано въплъщение на съвременния глобализиран свят, „глобално село“, което не може да бъде „локализирано“¹⁵. Другият модел е Византия – това е „Европа в най-ценното ѝ, изисканото и болезнено измерение, на което другите завиждат и което ѝ е трудно да съхрани“¹⁶. Такава културна Византия е на прага на „всичко, което изпълва Санта Барбара“¹⁷ с нейното варварство, тероризъм, „Пица Хът“, „Кока-Кола“ и „шекспиров език“, трансформиран в „рап на глобализацията“¹⁸. Разделени не от никакви условни географски граници, а от хилядолетна история, Санта Барбара и Византия са тясно свързани на

¹³ Castells, Manuel. *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*. Oxford, Oxford University Press, 2001.

¹⁴ « Universelle Santa-Barbara ». In: Kristeva, Julia. *Meurtre à Byzance*. Paris, Fayard, 2004, p. 131. [с. 109] (Всички цитати от романа са по френското издание. В прави скоби посочваме и страниците на цитатите в българското преводно издание: Юлия Кръстева. *Убийство във Византия*. Прев. от фр. Албена Стамболова. София, Сиела, 2004 – бел. на преводача на статията).

¹⁵ « Comment localiser le village planétaire ? », p. 115 [с. 128].

¹⁶ « Byzance, c'est l'Europe dans ce qu'elle a de plus précieux, raffiné et douloureux, que les autres lui envient et qu'elle a du mal à assumer, à prolonger », p.115 [с. 109].

¹⁷ « Santa-Barbara s'étale partout », p. 118 [с.114].

¹⁸ « Le rap paumé de la mondialisation », p. 120 [с. 116].

страниците на романа. Първият кръстоносен поход в романа е представен като проект за глобализация, а съвременна Франция възпроизвежда Византия, която се опитва да се противопостави на Четвъртия Рим – Вашингтон. Единствената възможност да не приемеш тоталната глобализация и Санта Барбара е да избягаш в „собствената си Византия“, в своеобразен „начин на живот“, което правят централните герои в книгата.

„Убийство във Византия“ съчетава и два времеви пласта, между които лежи почти едно цяло хилядолетие. Това е модерността, ХХІ век (Санта Барбара/глобалното село) и Византия от ХІ век (империята). Като се има предвид подчертаният автобиографичен елемент на текста, подобна нова техника изисква допълнителни обяснения, които са свързани с наблюдението на Саид:

Обръщането към миналото е една от най-честите стратегии за интерпретация на настоящето. Те са породени не само от несъгласието с това какво е било в миналото и какво е било миналото, а по-скоро от несигурността дали миналото действително е преминало, приключило, отминало или продължава – макар и може би под други форми. Този проблем стимулира разнообразни дискусии относно влиянията, вината и оценките, относно настоящите обстоятелства и бъдещите приоритети.¹⁹

Юлия Кръстева, българка по произход (емигрирала във Франция през 1964 г.), макар и обикновено да се възприема като органична част от френската култура, статусът ѝ във Франция изглежда не толкова еднозначен. Според наблюдението на Миглена Николчина, Кръстева е в позицията на българска изгнаница и тази позиция често се обсъжда с противоречиви термини²⁰. В полюсите на подобно позициониране от една страна стои твърдението на Гаятри Спивак, че „българският живот дори не докосва ослепителната светлина на парижкия глас“ на Кръстева, а от друга е неодобрителното отношение към нейната показна „маргиналност на „вулгарна българка“²¹. И двете позиции, разбира се, имат биографични основания.

И така, не разказва ли романът на читателя за самата „чужденка“ Кръстева, която търси своите корени? Може би пред нас имаме художествено възпроизвеждане на един вид компенсаторен механизъм, пряко необходим на автора? Кръстоносците от френските земи, според свидетелството на византийката Анна Комнина, са били възприемани от самите

¹⁹ “Appeals to the past are among the commonest of strategies in interpretations of the present. What animates such appeals is not only disagreement about what happened in the past and what the past was, but uncertainty about whether the past really is past, over and concluded, or whether it continues, albeit in different forms, perhaps. This problem animates all sorts of discussions—about influence, about blame and judgement, about present actualities and future priorities”. Said, Edward. *Culture and imperialism*. New York, Vintage Books, 1994, p. 3.

²⁰ Nikolchina, Miglena. The lost territory: Parables of exile in Julia Kristeva. – In: *Semiotica*, 1991, vol. 86, no. 3-4, p. 242.

²¹ “According to Spivak, ‘her own pre-history in Bulgaria is not even a shadow under the harsh light of the Parisian voice’ (Spivak 1988: 140). On the other hand, she is perceived as flaunting her marginality, as ‘vulgar Bulgar’ (Gallop 1982: 120)”. Ibidem, p. 243.

византийци като варвари²². Някои от тях се заселват в земите на Византия и изпитват съдбата на изгнаника. Тоест предците на много от съвременните представители на народите на Византия с голяма вероятност биха могли да бъдат същите франки. Тогава, колизиите на днешната история, според първоначалната идея на самия автор, не са ли вариация или някакво огледално копие на европейските събития от преди хиляда години? Поне това може да бъде ключово условие за адекватна рецепция на цялата романова конструкция на „Убийство във Византия“.

Възможният „провинциален“ комплекс на самата Кръстева се проявява в това, че текстът многократно подчертава несправедливо забравената „европейскост“ на византийската и българската култура:

Кой си спомня днес, че тук, във Византия и Бояна – в Бояна най-вече, Себастиан ще го каже на бъдещата конференция в Стоуни Брук – се разиграва съдбата на живописца, родила неизброими Богородици, Разпятия, Благовещения, Пиета, с които днес се славят Италия и Франция, между много други? Но след Бояна все пак, известно време след нея! Никой. И какво? Трябва ли да се гневим като тъмните балкански субекти, тези вечни непознати на високомерния Запад? Или да се изпълним с гордостта на откривателите, които никога не губят надежда, че някой ден ще бъдат открити, неподозирани предходници на истинските ценности?²³

Сближаването на историческото наследство на Византия с Европа е особено очевидно в текста на ниво култура. Авторът сякаш се опитва да убеди читателя по-скоро в първичността, а не във вторичността на византийския опит, особено в интелектуалния и художествения му компонент:

За Себастиан, Боянският художник е развил една от първите рисувани приказки, назована „Чудото на морето“, която разказва за подвизите на Свети Николай сред бушуващата стихия. Погледнете внимателно това платно, тази черупка, би трябвало да каже той на местния историк на изкуството, но няма нищо да каже, онзи вече ги е забелязал с полицейския си поглед. Това е Венеция наред българска земя, това е отвъдморската, все още буреносна, желана, невъзможна Европа. Европа не подозира до каква степен присъства в едно творение на въображението, което си проправя непонятни, изискани пътища, за да я оплоди, със задна дата, без тя да го знае, а още по-малко да го признае. И то преди Византия да изчезне за известно време, тъй като е прекалено изискана, прекалено упадъчна за варварските орди от Юг, от Изток, от Запад, турци, латини, санта-варвари²⁴.

²² « De nations barbares » In: Kristeva, Julia. *Meurtre à Byzance*. Paris, Fayard, 2004, p. 48. / Кръстева Ю. *Убийство във Византия*. Цит. съч., с. 48.

²³ « Qui se souvient aujourd'hui que c'est ici, à Byzance et à Boyana – à Boyana surtout, Sebastian le dira au prochain colloque, à Stony Brook –, que s'est joué le destin de la peinture qui a enfanté tant de Vierges, de Crucifixions, d'Annonciations, de Pietà dont s'honorent l'Italie et la France, entre autres ? Mais après Boyana, précisément, quelque temps après ! Personne. Et alors ? Fallait-il enrager comme ces sombres sujets balkaniques, éternels méconnus du prétentieux Occident ? Ou s'emplir de la fierté des novateurs qui ne perdent jamais l'espoir d'être découverts un jour, précurseurs insoupçonnés des vraies valeurs ? ». p. 269. [с. 264].

²⁴ « Le peintre de Boyana a déroulé pour Sebastian une des premières bandes dessinées qui aient existé, intitulée *Le Miracle de la mer*, qui conte les exploits de saint Nicolas en pleine tempête. Regardez bien cette voile, cette coque, devrait-il dire à l'historien d'art local, mais il ne dira rien, l'autre les a déjà repérées, un œil de flic. C'est Venise en pleine terre bulgare, c'est l'outre-mer, encore la tempétueuse, la désirable, l'impossible Europe. Elle ignore la passion qu'on lui porte ici, à l'époque et encore maintenant, ne l'a jamais soupçonnée ; l'Europe n'imagine pas combien elle est intégrée à un imaginaire qui s'est frayé des voies abstruses, gracieuses, pour la féconder, à rebours, sans qu'elle le sache

Византия е била особена, нетипична империя. И в своята нетипичност, тя сякаш се сближава със съвременна Франция, тя, както се казва в текста, „става Западът, който става източен, най-напредналата от източните страни, най-мъдрата от западните“:

...каквато е днес Франция. Ние французите продължаваме да се мислим за голяма сила, а всъщност сме вече само мост към третия свят и макар да презираме бездомните мигранти, които искат всичко да ни измъкнат, страхуваме се не по-малко от Четвъртия Рим, от тези отвъд Атлантически новобогаташи, които твърдят във Вашингтон, че биха могли да минат и без нашата вероломна и разпадаща се арогантност! *Too Frenchies*, тези византийци? Твърде византийски, тези *Frenchies*?²⁵

Един от персонажите артикулира мисълта на Кръстева за цикличната краткотрайност на всяко центриране, въпреки цялата му уникалност:

Византия не оцелява, самата Франция е в процес на изчезване, какво да се прави, остава ни да оставим следи, както принцесата с хрониката в цвета на времето. Дали това е край на някакъв цикъл? Или, напротив постоянното завръщане към вечното излитане? Кафкианското изкуство да застанеш встрани, да не се присъединяваш, да си продъниш ума, да поставяш под въпрос въпросите, без да изпускаш извършените от теб самия престъпления, манията да цепиш косъма на две, да изследваш пола на ангелите, да станеш монофизик и кой знае още какво, иконопоклонник, иконоборец, непоправим интелектуалец, византолог, феминист...²⁶

Формално присъствието на Византия в романа се оправдава от търсенията на един от главните герои, Себастиан Крест-Джонс. Той търси следи от своя далечен прародител кръстоносец („който е роден в Прованс, в Булон или в Нормандия“²⁷). Генеалогията и етимологията на фамилията на героя води към българското „Кристи“²⁸ (алюзия за самата Кръстева?). Тези търсения го отвеждат във византийския Филипопол, сега българския Пловдив, и го потапят стремглаво в епохата на кръстоносните походи. Възхищението на Себастиан от фигурата на принцеса Анна Комнина, „първата жена историк“, чиито пътища,

et encore moins le reconnaisse. Avant que Byzance ne disparaisse pour un temps, trop raffinée, trop décadente pour les hordes barbares du Sud, de l'Est, de l'Ouest, des Turcs, des Latins, des Santa-Barbarois ». Ibidem, pp. 271-272 [c. 266-267].

²⁵ « Elle était l'Occident devenu oriental, le plus avancé des pays de l'Est, le plus sophistiqué des pays de l'Ouest, comme la France aujourd'hui. Nous autres Français, on se prend encore pour une grande puissance alors qu'on n'est plus qu'une passerelle vers le tiers-monde, et, tout en méprisant les parias migrants qui ne cherchent qu'à nous dépouiller, on n'en redoute pas moins la Quatrième Rome, ces nouveaux riches d'outre-Atlantique qui prétendent, à Washington, se passer de notre arrogance déliquescence et fourbe ! *Too Frenchies*, ces Byzantins ? Très byzantins, ces *Frenchies* ? », p. 147 [c. 141].

²⁶ « Byzance n'a pas duré, la France elle-même est en train de s'éclipser, c'est comme ça, il nous reste à laisser des traces, comme la princesse avec sa chronique couleur du temps. Est-ce la fin d'un cycle ? Ou, au contraire, l'éternel retour d'un décollement perpétuel ? L'art kafkaïen de faire un pas de côté, de ne pas adhérer, de se creuser la tête, de questionner les questions, sans oublier les crimes qu'on commet soi-même, la manie de couper les cheveux en quatre, de sonder le sexe des anges, de se faire monophysiste et quoi encore, iconodule, iconoclaste, intellectuel impénitent, byzantiniste, féministe... », pp. 147-148 [c. 141].

²⁷ « Originaire de Provence, de Boulogne ou de Normandie », p. 43 [c. 39].

²⁸ « Une de ses arrière-arrière-arrière-grand-mères <...> s'appelait Militsa Christi ou Militsa Chrest ». Ibidem, pp. 88-89 [c. 82].

според Себастиан, биха могли да се пресекат с неговия прародител, се превръща във важен момент от сюжетната структура. Анна се появява на страниците на романа не само като обект на възхищението на Себастиан, но и като писател, автор на забележителната творба „Алексиада“, фрагменти от която присъстват изобилно в текста. Запознаването с този текст може значително да задълбочи прочита на „Убийство във Византия“ на самата Кръстева и да открие ключове към много загадъчни места в нейния роман. Между другото, изследователите на византийската история твърдят:

...Данните на Анна са от голямо значение не само за разбирането на външната политика на Алексий I, но и за възстановяването на историята на повечето народи, които по един или друг начин са в контакт с Византийската империя по това време. Историята на малоазийските турци, историята на Сърбия (да не говорим за историята на България, която е била под византийска власт) от края на XI – началото на XII век се основава главно на съобщенията на византийската писателка.²⁹

Зад наратива на героите се крие авторовият дискурс. Така историкът романист от Санта Барбара излага непотвърдена хипотеза за българската следа в родословното дърво на Анна:

... дядото на Анна, се бил оженил за една благородна българка, Мария Българска, която следователно е майка на Ирина и баба на Анна³⁰. Подчертава се също, че „говорим за годините 1096-1097, поради сложните войни между двете страни, които също не ни интересуват, българското царство е просто една византийска провинция.“³¹

За Себастиан един от най-мистериозните епизоди в живота на принцесата е временното ѝ преместване от столицата в провинцията, при баба ѝ Мария Българска. Тук тя може да се е срещала с кръстоносците, както и да се е запознала непосредствено с българското богомилство. Тази ерес донякъде се отразява във водещата религиозна секта на Санта Барбара „Нов Пантеон“.

Трябва да се съгласим с Яков Любарски, че „повечето изследователи се съсредоточават върху факта, че с Алексий на власт идват провинциални военно-феодални благородници, които започват да преобладават над гражданската аристокрация в столицата и успяват да

²⁹ «...данные Анны имеют огромное значение не только для понимания внешней политики Алексея I, но и для восстановления истории большинства народов, так или иначе соприкасавшихся в то время с Византийской империей. История малоазийских турок, история Сербии (не говоря уже об истории находившейся под византийским владычеством Болгарии) конца XI – начала XII в. строится в основном на сообщениях византийской писательницы». Любарский Яков. Предисловие. In: Комнина, Анна. *Алексиада*. Пер. с греч. Санкт-Петербург, Алетея, 1996, с. 23. [Lyubarskii Yakov. Predislovie. In: Komnene, Anna. *Aleksiada*. Translation from Greek. Saint Petersburg, Aleteiya, 1996, p. 23].

³⁰ « Le grand-père d'Anne, aurait épousé une noble bulgare, Marie de Bulgarie, laquelle serait par conséquent la mère d'Irène et la grand-mère d'Anne ». Kristeva, Julia. *Meurtre à Byzance*. Paris, Fayard, 2004, p. 198; Кръстева, Ю. *Убийство във Византия*, Цит. съч., с. 192.

³¹ « Je t'apprends qu'à cette époque – nous sommes en 1096-97 –, suite aux guerres complexes entre les deux pays, qui ne nous regardent pas non plus, le royaume bulgare n'est qu'une province byzantine », p. 198 [c. 192].

предотвратят разпадането на империята за известно време.³² Фактът, че именно произхождащите от провинцията подкрепят съществуването на империята, служи като особено показателно потвърждение на изразената по-горе хипотеза за смесването от имперската и провинциалната програма.

В края на краищата постструктуралистката теория премахва необходимостта да се мисли в термините на бинарни опозиции със задължителен приоритет на едната или другата част от двойката. При Кръстева това се разгръща в образа на един „обрат“: Санта Барбара, която на пръв поглед се противопоставя на Византия, всъщност е такъв „обрат“³³. С други думи, те съставляват едно, макар и причудливо, цяло. Главният герой на романа Стефани Делакур заявява: „Санта Барбара стана част от мен!“³⁴. Още по-упорито тя се нарича византийка:

А аз, византийката (...) отлепям се от себе си, както прахта се вдига от земята, за да насити вятъра край Златния Рог, както духът се отделя от тялото, както тялото се изпарява в мириси под въздействието на горещината.³⁵

Прави впечатление, че Византия е изведена отвъд пространствените и географски координати във времевото измерение, представена е като иманентно състояние на участниците в текста на Кръстева и в същото време се явява като философска и дискурсивна характеристика на романовата форма:

Не, не ме търсете на картата, моята Византия е въпрос на време, самият въпрос, който времето поставя пред себе си, когато отказва да избира между две места. Две догми, две кризи, две идентичности, два континента, две религии, два пола, две хитрини. Византия оставя въпроса отворен, и времето също. Нито колебание, нито несигурност, нищо освен мъдростта на отминаващото, на минаващото време, което знае, че отминава, минаващ минавач, бъдеще в миналото.³⁶

³² «Большинство исследователей акцентирует внимание на том, что вместе с Алексеем к власти пришла провинциальная военно-феодалная знать, которая взяла верх над гражданской аристократией столицы и оказалась в состоянии на некоторое время предотвратить крах империи». Любарский Яков. Предисловие. In: Комнина, Анна. *Алексиада*. Пер. с греч. Санкт-Петербург, Алетеия, 1996, с. 9. [Lyubarskii Yakov. Predislovie. In: Komnina, Anna. *Aleksiada*. Translation from Greek. Saint Petersburg, Aleteiya, 1996, p. 9]. Вж. също: Васильев, Александр. *Византия и крестоносцы. Эпоха Комнинов (1081–1185) и Ангелов (1185–1204)*. Петроград, Academia, 1923, с. 9. [Vasiliev, Aleksandr. *Vizantiya i krestonostsy. Epokha Komninov (1081–1185) i Angelov (1185–1204)*. Petrograd, Academia, 1923, p. 9]; Ostrogorsky, Georg. *Geschichte des byzantinischen Staates*. München, C. H. Beck, 1963, S. 309–310.

Любарский Я. Н. Предисловие, с. 9. Вж. също: Васильев А. А. *Византия и крестоносцы. Эпоха Комнинов (1081–1185) и Ангелов (1185–1204)*. Петроград, Academia, 1923, с. 9.; Острогорский Г. *История Византии*. [Пер. з нім. А. Онишка]. Львів, Літопис, 2002, с. 345–346.

³³ «Santa-Barbara, qui est l'envers de Byzance». In: Kristeva, Julia. *Meurtre à Byzance*. Paris, Fayard, 2004, p. 119; Кръстева Ю. *Убийство във Византия*. Цит. съч., с. 115.

³⁴ «Santa-Barbara, donc, j'en suis, c'est vous dire !», Ibidem, p. 16 [с. 16].

³⁵ «Et moi, la Byzantine <...>. Je me décolle de moi-même comme cette poussière qui quitte le sol pour charger le vent aux abords de la Corne d'or, comme l'esprit qui se sépare du corps, comme le corps qui se délite en senteurs sous la chaleur...». Ibidem, p. 149 [с. 143].

³⁶ «Ne me cherchez pas sur la carte, ma Byzance est une question de temps, la question même que le temps se pose à lui-même quand il ne veut pas choisir entre deux lieux, deux dogmes, deux crises, deux identités, deux continents, deux

Въпреки съществуването на безброй Санта Барбара по света е невъзможно да се намери точно Санта Барбара на Кръстева на картата:

Искате да разположите Санта Барбара на картата? Но това не е възможно: как да се посочи мястото на глобалното село? Санта Барбара е в Париж, в Ню Йорк, в Москва, в София, в Лондон, в Пловдив, и, разбира се, в Санта Барбара, навсякъде, ви казвам, където чужденците като вас и мен опитват да оцелеят, блуждаещи сенки в търсене на кой знае каква истина.³⁷

Характеристиките на експанзията на парадигматичната Санта Барбара към България/Византия и Париж са практически идентични:

Днес Филипополис е град като всички други в Санта Барбара, никаква разлика, същите „Пица Хът“ и същите „Найк“. Себастиан го знае още от първото си пътуване до тук. След падането на Берлинската стена, разширяването на Санта Барбара е неспирно... Все пак няколко къщи продължават да принадлежат на някогашното време в стария град, който той изкачва при всяко от посещенията си, вървейки по следите на предците, заселили се по склоновете на трите хълма.³⁸

Къде си? Във Византия, в Санта Барбара? Аз уж съм в Париж. Как така? Искаш да разбереш? Санта Барбара е нахлула в три четвърти от Париж. Докато последната четвърт е музеен лукс, цивилизацията - като Византия, върви нанякъде, *fluctuat et mergitur*.³⁹

Размишленията за глобалния характер на топоса на романа води до извода: ако по-рано имперският център се е опитвал да погълне провинцията/периферията, сега всичко се разтваря в тоталната глобализация, която обаче може да се възприема като единственото възможно спасение, акцентират приближени до автора герои. Например Себастиан Крест-Джонс:

*Цяла днешна Европа е една същинска Византия, твърде самолюбива и вече в опасност, твърде бедна обаче, за да успее сама да играе ролята на световен страж; поддава се на тънки компромиси и фатални извъртания, което я обрича. Днес само Санта Барбара има силата да се бори срещу Злото, ала кой ли разумен човек би потърсил спасение в Санта Барбара?*⁴⁰

religions, deux sexes, deux ruses. Byzance laisse la question ouverte, et le temps aussi. Ni hésitation ni incertitude, rien que la sagesse de ce qui passe, du temps passant et se sachant passer, passable passager, futur antérieur ». Ibidem.

³⁷ « Vous voulez situer Santa-Barbara sur la carte ? Mais impossible, voyons : comment localiser le village planétaire ? Santa-Barbara est à Paris, à New York, à Moscou, à Sofia, à Londres, à Plovdiv, à Santa-Barbara aussi, bien sûr, partout, vous dis-je, partout où des étrangers comme vous et moi essaient de survivre, errants inauthentiques mais à la recherche d'on ne sait quelle vérité... », p. 115 [c. 109-110].

³⁸ « Aujourd'hui, Philippopolis est une ville comme toutes les villes de Santa-Barbara, aucune différence, les mêmes Pizza Hut et les mêmes Nike. Sebastian le sait depuis son premier voyage ici. Après la chute du mur de Berlin, l'expansion de Santa-Barbara n'a fait que progresser... Quelques maisons, cependant, appartiennent toujours à l'ancien temps, dans le quartier historique qu'il arpente à chacune de ses visites, foulant la trace des ancêtres qui s'étaient incrustés sur les flancs des trois collines », p. 262 [c. 257].

³⁹ « Tu es où ? A Byzance, à Santa-Barbara ? Moi, je suis à Paris, apparemment. C'est comment ? Tu veux savoir ? Paris aux trois quarts envahi par Santa-Barbara, le dernier quart sombrant comme Byzance avant nous, opulence muséenne, civilisation qui s'engloutit, *fluctuat et mergitur* ». Ibidem, p. 362 [c. 357]. Перефразираният девиз на Париж: *fluctuat nec mergitur* – люлее се, но не потъва (лат.), бел. на преводача на статията.

⁴⁰ « L'Europe tout entière est aujourd'hui une belle Byzance trop fière d'elle-même et déjà en péril, trop pauvre cependant pour pouvoir jouer seule les puissants gendarmes du monde; prête à de subtils compromis et de fatales tergiversations, elle est condamnée. Il n'y a que Santa-Barbara qui, de nos jours, se fait fort de combattre le Mal : mais qui peut raisonnablement chercher le salut à Santa-Barbara ? ». Ibidem, p. 191 [c. 185].

Пред подобна мисъл се спира и Стефани Делакур:

Е, вярно е, че Санта Барбара обединява Земята, като я банализира, но как иначе? Стилът Ербар е прекалено елитарен, „от горе“, прекалено европейски, византийски дори, и няма да мине. Трябва ли тогава да се примирим с вездесъщата и всемогъща Санта Барбара?⁴¹

Индивидуалният начин на картографиране на съвременността в дихотомията на условните „център“ и „провинция“, изграждането на съвършено нова координатна ос се явява крайната цел на интелектуалните търсения на онова лично пространство, което е континуум на духовния свят:

По меридиана на образите значи. Но не само, тъй като разследването ме отнася във всички посоки: Париж, Санта Барбара, Москва, Истанбул, Пекин и дори Пюи-ан-Веле, Везле и Филипополис... Моята карта на света се чертае според пътуванията ми, срещите и новите мрежи, които изграждат около мене истинска общност, лишена от суета.⁴²

Всички конкретни реалности на модерността, представени в хоризонтално, вторично измерение, изглеждат редуцирани на фона на същностния „византизъм“:

Отвъд имейлите и интернет, прелитаща през журналистически и други съсловия, разни попътни професии, дисциплините, които ми се е случвало да упражнявам на времето, вярванията на едни и състоянията на други – накратко малък интернационал от византийци като мен, Стефани Дьолакур, опитваща се да разбере и понякога намираща отговори⁴³.

Времето за разлика от пространството, времето, което накрая преминава в безвремие. Изхвърляне на хоризонталата в полза на вертикалата. След постструктурализма и постмодернизма ще бъде изобретена нова координатна система. Така може да се разчете текстът на известната френска постмодернистка.

Превод от украински език
Райна Камберова

⁴¹ « D'accord, Santa-Barbara est en train d'unifier la Terre en la banalisant, c'est sûr, mais le moyen de faire autrement? Le style Ebrard est par trop élitiste, d'« en haut », trop européen, byzantin, même, qui ne marchera pas. Faut-il donc se résigner à l'omniprésente et omnipotente Santa-Barbara ? », p. 280 [c. 274].

⁴² « A la verticale des images, donc. Mais pas seulement, car mes enquêtes m'entraînent vers tous les horizons : Paris, Santa-Barbara, Moscou, Istanbul, Pékin, voire même Le Puy-en-Velay, Vézelay, Philippopolis... Ma carte du monde se modèle au gré des voyages, des rencontres, et de nouveaux réseaux tissent autour de moi une communauté avouable, qui n'a rien de farfelu », p. 137 [c. 131].

⁴³ « Bien au-delà des e-mails et d'Internet, transversale aux clans journalistiques ou autres, aux professions diverses que j'ai croisées, aux disciplines qu'il m'est arrivé un temps de pratiquer, aux croyances des uns, aux États des autres, bref une petite internationale de Byzantins comme moi, Stéphanie Delacour, cherchant à comprendre et inventant parfois des solutions ». Ibidem.

Библиография

- Васильев, Александр. *Византия и крестоносцы. Эпоха Комнинов (1081–1185) и Ангелов (1185–1204)*. Петроград, Academia, 1923. [Vasiliev, Aleksandr. *Vizantiya i krestonostsy. Epokha Komninov (1081–1185) i Angelov (1185–1204)*. Petrograd, Academia, 1923].
- Дзякович, Елена. Подходы к исследованию провинции как социокультурного, ментального и кроссрегионального феномена. – In: *Теория и практика общественного развития*, 2010, № 4, с. 47-50. [Dzyakovich, Elena. Podkhody k issledovaniyu provintsii kak sotsiokul'turnogo, mental'nogo i krossregional'nogo fenomena. – In: *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, 2010, no. 4, pp. 47-50].
- Инюшкин, Николай. *Провинциальная культура: взгляд изнутри*. Пенза, 2004. [Inyushkin, Nikolai. *Provintsial'naya kul'tura: vzglyad iznutri*. Penza, 2004].
- Любарский Яков. Предисловие. In: Комнина, Анна. *Алексиада*. Пер. с греч. Санкт-Петербург, Алетейя, 1996, с. 5-49. [Lyubarskii Yakov. Predislovie. In: Komnene, Anna. *Aleksiada*. Translation from Greek. Saint Petersburg, Aleteiya, 1996, pp. 5-49].
- Мілош, Чеслав. Про вигнання. In: Мілош, Чеслав. *Велике князівство літератури*. Пер. з пол. Київ, Дух і Літера, 2011, с. 103-112. [Miłosz, Czesław. Pro vyhnannja. In: Miłosz, Czesław. *Velyke knjazivstvo literatury*. Translation from Polish. Kyiv, Dux i Litera, 2011, pp. 103-112].
- Пасько, Ірина. Наукові школи в українському „провінційному” й „столичному” вимірі: культурологічний аспект. – In: *Наукові записки Національного університету „Острозька академія”. Серія „Культурологія”*, 2008, № 3, с. 14-24. [Pasko, Iryna. Naukovi shkoly v ukrains'komu "provincijnomu" j "stolyčnomu" vymiri: kul'turolohičnyj aspekt. – In: *Naukovi zapysky Nacional'noho universytetu "Ostroz'ka akademija". Serija "Kul'turolohija"*, 2008, no. 3, pp. 14-24].
- Розумна, Оксана. Українська провінція як соціокультурний феномен. – In: *Стратегічні пріоритети*, 2014, № 1, с. 135-140. [Rozumna, Oksana. Ukrajins'ka provincija jak sociokul'turnyj fenomen. – In: *Stratehični priorytety*, 2014, no. 1, pp. 135-140].
- Саїд, Едвард. *Культура й імперіалізм*. Пер. з англ. Київ, Критика, 2007. [Said, Edward. *Kul'tura j imperijalizm*. Translation from English. Kyiv, Krytyka, 2007].
- Сайко, Елена. Социокультурный портрет российской провинции Серебряного века. In: Сайко, Елена. *Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века*. Москва, РАГС, 2004, с. 35-46. [Saiko, Elena. Sotsiokul'turnyj portret rossiiskoi provintsii Serebryanogo veka. In: Saiko, Elena. *Kul'tur-dialog filosofii i iskusstva v epokhu Serebryanogo veka*. Moscow, RAGS, 2004, pp. 35-46].
- Южалина, Наталья. Провинциальное: типологические характеристики в социокультурном контексте. – In: *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия „Социально-гуманитарные науки”*, 2006, № 17 (72), с. 274-276. [Yuzhalina, Natalya. Provintsial'noe: tipologicheskie kharakteristiki v sotsiokul'turnom kontekste. – In: *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Sotsial'no-gumanitarnye nauki"*, 2006, no. 17 (72), pp. 274-276].
- Castells, Manuel. *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Kristeva, Julia. *Meurtre à Byzance*. Paris, Fayard, 2004.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto, University of Toronto Press, 1962.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Miłosz, Czesław. O wygnaniu. In: Miłosz, Czesław. *Szukanie ojczyzny*. Kraków, Znak, 2001, s. 208-217.

Nikolchina, Miglena. The lost territory: Parables of exile in Julia Kristeva. – In: *Semiotica*, 1991, vol. 86, no. 3-4, pp. 231-246. <https://doi.org/10.1515/semi.1991.86.3-4.231> (15.04.2023)

Ostrogorsky, Georg. *Geschichte des byzantinischen Staates*. München, C. H. Beck, 1963.

Said, Edward. *Culture and imperialism*. New York, Vintage Books, 1994.



За книгата:

Богдана Паскалева. *Обличане на голотата. Трансформации на образа в сюжета за Нарцис и Ехо*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2022, 286 с.
[Bogdana Paskaleva. *The Garment of Nudity: Transformations of the Image in the Story of Narcissus and Echo*. Sofia, St. Kliment Ohridski University Press, 2022]

Ангел Валентинов Ангелов / Angel Valentinov Angelov
Институт за литература при БАН / Institute for Literature,
Bulgarian Academy of Sciences

Теоретичен труд за визуалния образ
A theoretical work on visual image

В първата част резюмирам съдържанието на монографията, като поставям акцента върху подхода и основните понятия, които авторката използва. Във втората част обсъждам уместността на няколко понятия и предлагам уточняване или други понятия по отношение на обсъждания материал, вместо използваните в монографията. Монографията се състои от въведение, четири глави, заключение, приложение, библиография на шест езика, показалци на имената и на понятията, резюмета на български и на английски.

Основната цел на Паскалева е да създаде ново и теоретично обосновано понятие за образ. Началото на нейното размишление е върху това какво е хипер-икона. Хипер-иконата, смята Паскалева, е обобщаващо понятие, което включва възможните видове образи, пораждани от различни източници. Макар усилието ѝ да е към теоретично разбиране, което да обхваща всеки образ, авторката посочва иманентната заплаха при поставянето на подобна цел. „когато образът бъде схващан толкова широко, единството на понятието му е на път да се разпадне ... да се превърне в история на самото себе си, дори като вече разпаднало се и разпиляло се в различни дисциплини, между които не може да съществува общност на методологията, нито дори на понятийната схема, на която би се наложило да съвместява несъвместими параметри“ (с. 22). По тази или поради друга причина, понятието хипер-икона не се появява по-нататък в книгата.

За Паскалева въпросът „какво е образ“ е свързан с друг, еднакво важен въпрос: кои научни дисциплини могат да изследват така поставения проблем за образа? Визуалните изследвания, смята тя, са научна област, а не научна дисциплина. „Както ще видим, тази (не)дисциплина може да се появява под различни наименования, да бъде част от различни теоретични проекти, чийто общ знаменател е тъкмо *отвореността на мисловната парадигма за извън- и трансдисциплинарни елементи*“ (курсив Б. П., с. 19). Накратко – става дума за експериментиране и за тип приключенска нагласа, присъща на научната дейност. Дали обаче взаимодействието между научна дисциплина и изследователска нагласа, при което предметът да бъде свободно определян, така че предмет и подход да се преобразуват в хода на изследването, не е по-скоро желание и дори копнеж, а не реална практика? Научните дисциплини съществуват в институции, които най-често се стремят да регламентират познанието, чрез което да го управляват. Отношението „институция – познание“ не е безпроблемно.

Във въведението Б. Паскалева прави преглед на парадигми и на изследователски концепции за образа от края на XIX до второто десетилетие на XXI в. Заявява привързаността си към концепцията на Варбург¹. Тук обаче тя се отказва от собствена обобщаваща концепция за образа. Този различен подход е исторически; да се изследват и съпоставят произведения и концепции от различни епохи смятам за познавателно перспективна нагласа, макар тя да не съответства на заявеното първоначално намерение на Паскалева да създаде нова теория за образа. „И тъй, в контекста на тази сложна мрежа от методологични преплитания, ние ще

¹ Паскалева е преводачка на: Аби Варбург, Мнемозина. Въведение, *Пирон. Академично електронно списание за изкуства и култура*, 11, 2015, „Изкуства и памет“ [Aby Warburg, Mnemosina. Vavedenie, *Piron. Akademichno elektronno spisanie za izkustva i kultura*, 11, 2015, „Izkustva i pamet“]: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-aby-warburg-vuvedenie-kum-atlas-mnemosina-varianti-A-B-C-D-E.pdf> [18.03.2023].

подходим локално, единично, под формата на описания на отделни казуси, в които да търсим образа като специфичен оператор на производството на смисъл. (...) образът като оператор в процеса на производство на смисъл (...) ще се откъсне от материалността си, за да покаже необходимостта от качеството междинност, ще се превърне в чиста повърхност и ще трябва да докаже функционалността си в процесите на пораждане на смисъл именно като чиста повърхност, която може да се нарече още прозрачно, или пък да се опише с метафората на дрехата, драперията и воала“ (с. 25). Обръщам внимание на съчетаването на аналитичен език с метафори като „дреха, драперия, воал“, което е характерно за цялата книга. Б. Паскалева съзнава това и се старее да даде понятиен статут на тези метафори, чрез които определя образа. Книгата наистина е съставена от „описания на отделни казуси“, но в хода на описанието Паскалева се стреми и достига до обобщения, които надхвърлят единичността на отделните произведения и концепции, така че като резултат наистина тя формулира собствена концепция, или ако предпочетем една по-умерена формулировка – Б. Паскалева достига до ясно и вътрешно съгласувано собствено разбиране за образа. То би могло да се изпробва и прилага, с неизбежната промяна, и върху други произведения и епохи, не само върху анализирания в монографията материал, макар в края на изследването Паскалева да заявява, че „не предявява претенцията, че изгражда цялостна или систематична методология, която може да бъде приложима в други ситуации, или пък универсално приложима“ (с. 243). По-традиционната, както и критическата иконология като изследователски направления биха били полезни за разбиране на образа, което се основава на съотношението между визуално и словесно. Паскалева споменава и за двете направления, но вниманието ѝ е насочено към автори като Жил Делюз и Юбер Дамиш. Поради това предпочитание тя навярно не обсъжда и херменевтичната концепция на Готфрид Бьом.

Материалът в монографията е от I. в. пр. Хр. до началото на XX в., но предпочитанията ѝ са отчетливо към епохи преди модерността (Овидий, Николай Кузански, за чието творчество е докторската ѝ дисертация), поради което областта на менталните образи и на когнитивистиката, както и медийните образи не са част от изследването ѝ. Току-що казаното не е изискване, защото анализираният в книгата материал е достатъчно обширен. Характерно за изследователския почерк на Богдана Паскалева в тази и в предишни нейни публикации е способността да организира значителен материал, да създаде връзки между частите на този материал, които ѝ позволяват да го изследва със собствен поглед. Също така тя успява с яснота да представи значителна по обем критическа литература, чрез анализа на която да развие и да подкрепи собственото си разбиране. От критическата литература Паскалева избира съчинения, които тя не желае да критикува или само мимоходом споменава за едно или друго положение,

с което не е съгласна. Тя не утвърждава своето разбиране чрез полемика, а чрез надграждане; не води битки, а сговаря и открива прилики в чуждите постановки: рядко качество!

Определението „оператор в производството на смисъл“ поставя акцента върху опосредстващите функции на образа, които авторката нарича медиалност. „В случая под оператор разбираме инструмент или технология за производство, на които би могла да припише функцията на агент, на действаща причина, без обаче да бъде отнасяна с необходимост към някаква съответстваща ѝ целева причина“ (с. 28). За тази формулировка, както и за целия проведен в монографията подход, Паскалева твърди, че е задължена на „Логика на смисъла“, 1969, от Жил Делъоз.

В гл. I Б. Паскалева обсъжда мястото на разказа за Нарцис и Ехо в композицията на „Метаморфози“ на Овидий, както и въпросът за липсата на източници на този разказ преди Овидий. Целта ѝ обаче не е историографска, а реконструиране на теоретичния пейзаж във фона на разказа, както тя метафорично се изразява (с. 43). Едно от усвояванията на разказа за Нарцис е в „Роман за розата“, XIII в., което Паскалева само споменава във връзка с обсъждането на това усвояване от италиански философ (с. 37). Не тълкува близостта и различието между двата разказа, тъй като изследователското ѝ внимание е към теоретични съчинения, а спрямо художествените текстове целта ѝ е да реконструира теоретичните им нагласи (с. 242), а не напр. да съпостави тяхната художественост, от която теоретичната нагласа или саморефлексия да е само част. „Метаморфози“ съдържа ... една цялостна система от теоретични нагласи спрямо образа“ (с. 38). В съответствие с така поставената цел, Б. Паскалева анализира рефлексията върху Нарцис и Ехо при мислители от няколко епохи, а не усвояването на двата образа в различните изкуства. Изследователският ѝ интерес е теоретичен и по логиката на този интерес тя се стреми към собствено разбиране, а не само към история на разнообразната рефлексия върху образа.

Ще отбележа задълбочения анализ на „Трактат за живописиста“, 1435, както и на по-ранния трактат на Алберти – „Елементи на живописиста“. В начина, по който Леон Батиста Алберти тълкува мита за Нарцис, Паскалева намира потвърждение за своята теза, че образът, визуален или словесен, е ръб, гранична повърхност. Изводът ѝ е: „линията, очертаваща границите на повърхността ... е конститутивна – ограничаването е задаването на параметри, т.е. изобщо даването на повърхност“ (с. 54). И така, образът е определен като ръб и гранична повърхност, което я довежда до друго основно твърдение – за „разцепването“ на субекта. „В епизода с Ехо това ерогенно разцепване е паралелизирано от разцепването на речта. Така ключово за конституирането на образа – бил той визуален или словесен (звук) – се оказва наличието на този специфичен ръб в смисъла на гранична повърхност“ (с. 44). Ако разбирам смисъла на

определенията, които дава Б. Паскалева, то образът е деятел. Привидната неавтентичност на Ехо прави възможно изговарянето на желанието (с. 226). Проблемът за желанието, чиято актуалност през последните три десетилетия не намалява, се явява на няколко места, но повече като загатване, а в разказа за Нарцис и за Ехо би могъл да бъде основен. Б. Паскалева е мислила върху възможното включване на „желанието“ в концепцията си, после обаче е решила друго: „Желанието стоеше в сянката на всички смислови воали, които разгръща настоящият анализ. Но темата за неговия характер, условия, функции и прояви е тема за следващи изследвания“ (с. 246).

За Паскалева е важно, че при Алберти повърхността е самото покритие, което съвпада с повърхността. „За теоретизиращия поглед на Алберти голотата и обличането на повърхността явно съвпадат. Покритието е самата голота на повърхността.“ Картината (*pictura*) на свой ред ще се окаже композиция от повърхности. Въпросът ми тук е: дали картина е равнозначна на изображение?

„Художникът обаче може да си позволи само една-единствена повърхност (*unica seu tabulae seu parietis superficies*), която да *репрезентира* среза на пирамидата“ (с. 59). Тълкувайки Алберти, Паскалева привилегирова погледа, акта на гледане, което е друг начин да се говори за могъществото на субекта, господстващ над действителността. „Това изместване на илюзорния ефект на живописца от предмета върху самия акт на зрение – живописца е не симулиран предмет, а симулиран поглед – е епитомизирано в идеята за плоскостта, представляваща *срез* на зрителната пирамида. Срезът е напречен и всъщност предполага представата, че всяко зрение е такъв срез, само че естествен“ (с. 59). Дали ще поставим ударението върху погледа или върху предмета, е въпрос на избор и на обосноваване, но и в двата случая е необходимо техническо умение, чрез което материалното изображение да бъде създадено върху плоскостта. Паскалева препраща към изследването на Елена Филипи, „която интерпретира връзката между фигурата на Нарцис и изобретяването на живописца като практика на линеалната перспектива у Алберти на базата на въпроса за позицията на централния лъч (убежната точка). Така според нея погледът на Нарцис пред огледалото е този, който закрепя точката на поглед за зрителя (Filippi 2020)“ (с. 65). Това изследване подкрепя извода на Паскалева.

Проблематиката на гл. II „Назад към Лукреций: Материя на образа“ е по-богата, отколкото посочва заглавието. Тя започва с подробно и проникателно тълкуване на разказа за Нарцис и за Ехо; след това Паскалева посочва връзката му с други разкази в „Метаморфози“. Тълкуването на фигури и образи, които функционално и съвпадат, и се различават: езерото, водата, погледа и др. създават среда от значения, които предоставят възможност логично да се премине към анализ на Лукреций, „Природата на нещата“. Анализът на материалността на

образа тук е обобщен чрез воала, за който Паскалева подчертава, че е пропусклива граница; откъдето и заключението, че образът има медиална природа. Чрез анализ на химери, облаци, съновидения в няколко изображения от средата и края на XV в., както и в трактатите на Антонио Аверлино и на Леонардо до Винчи, Паскалева разширява изследователския контекст. Новите източници и понятия, които въвежда, обогатяват основната цел – създаването на собствено разбиране за образа. В хода на изследването Паскалева добавя нови и нови източници – изобразителни и текстови, без да изгубва фокуса върху основния проблем на изследователското си внимание. Дори появата на едни и същи понятия, произведения и автори не се превръща в ненужно повторение, а в задълбочаване и обогатяване на постигнатото, защото Паскалева успява да създаде връзки между вече анализирания и новия материал. Едно значително отклонение от логическата линия на аргументиране е въвеждащата част от гл. III. Предполагам, че от вътрешната гледна точка на авторката този част ѝ е била нужна, за да разкаже предисторията на своя подход към темата за Сосюр (с. 125–160).

Същинският анализ в гл. III започва с частта за материалността на звука (с. 160) и най-вече с анализа на семиотиката и на семантиката на образа. Опирайки се на анализи на Емил Бенвенист и на Дарин Тенев, Паскалева достига до следния извод: сосюрианската семиотика още с първоначалните си предпоставки отхвърля необходимостта от опозиция между семиотично и семантично. За нея логиката на функциониране на езика предполага, че семиозисът не е субститутивна или репрезентативна процедура, а представлява тъкмо процесът по диференциране, по разпределение и преразпределение на означаващите единици (стойностите) и по организация на техните възможни констелации (175–176). Обсъждането и прегледът на много критически изследвания върху „Курс по обща лингвистика“, както и върху езиковедската методология на Сосюр са стъпки към общата цел на изследването – да обоснове преплитането на образ и слово. Значителна част от гл. III проследява как възниква и се развива разбирането на Сосюр за анаграмата². За Паскалева разбирането на Сосюр, както и по-късното му усвояване и преобразуване във Франция от 1960-те нататък, са теоретично привлекателни, защото ѝ помагат да доразвие своето разбиране за образа.

Последната глава „Разпръснато ехо, раздвоен образ. Кратък поглед в огледалото. Творбата образ“ потвърждава, но по-красноречиво, способността на Б. Паскалева да чете внимателно латинския текст на Овидий, да открива морфофонетични и синтактични

² За анаграмата при Сосюр и за въздействието ѝ върху съчинения на български литературоведи вж.: Красимир Христакиев. В: Святост и грация, сериозност и игра в метафоничното поле [Krasimir Hristakiev. V: Svyatost i gratsiya, serioznost i igra v metafonichното pole] – *LiterNet*, 13.02.2019, № 2 (231) – https://litenet.bg/publish19/k_hristakiev/svyatost.htm [18.03.2023.]

особености, от които да изтегля заключения, които да подкрепят основната ѝ теза за образа: „епизодът с любовта и смъртта на Нарцис се развива на две равнища: първото е фонетично – в повторението на звукосъчетанието oга, което е обвързано с ръба, лицето, устата, но и с ехо-отзвучаването на атог, любовта; второто е равнището на повествованието и на стилистиката му – благодарение на фигурата на повърхността“ (с. 240). В същата глава Паскалева анализира други тълкувания на разказа за Нарцис и Ехо и успява да види в собствената посока на тези изследвания елементи и дори проблеми, които самите автори не са забелязали³. Четвърта глава е написана с вдъхновение, което само по себе си носи внушение за щастливия край на разказа за Ехо и за Нарцис. Нарцис и Ехо, смята Паскалева, съществуват само заедно, но не като двете страни на една обща система, а като взаимна преплетеност и разпръснатост. „Тази медиална структура описваме чрез фигурите на дрехата и на ръба. Тъкмо нейната медиалност е това, което прави възможно общуването.“ За разлика от много други тълкувания, Паскалева обосновава тълкуване, което още във встъпителните думи определя като „история с щастлив край“ (с. 12).

Сред приносите на изследването е приложението „Овидий в тетрадките на Сосюр“ (с. 247–253). То е набрано с дребен шрифт, сякаш е нещо второстепенно, каквото то не е. Нито тематиката, нито начинът на представяне е по-малко важен от изследването до този момент. Отбелязвам и двата показалеца, те изискват време, за да бъдат направени, а при понятията на всеки автор се налага да направи подбор. Може да се случи така, че понятие или термин, които на някой читател са му важни, да не са в списъка, както е с „картина“. Макар понятието да има само 46 употреби, то все пак е съществено за начина, по който Богдана Паскалева определя образа.

Богдана Паскалева заявява своята критична свързаност с изследователската среда в България. Не само с нея, но и с нея. Изследването ѝ спокойно може да е част от международен научен обмен, но не като имитативен глобалистки американизъм, а като постижение на определена научна среда, която усвоява въздействия извън себе си, създавайки собствени концепции.

Основно понятие, чрез което Б. Паскалева, в съгласие с Леон Б. Алберти, определя образа е – повърхност. „Защото какво друго означава да живописваш, ако не да прегърнеш чрез

³ Камелия Спасова представя в резюме някои от подходите към проблематиката, свързана с образите на Нарцис и на Ехо. С основание тя пише: „Нарцис и Ехо са литературни фигури, които могат да служат като критически прагове, като точки за (само)рефлексия в литературоведските траектории след 1989 г.“ (с. 231). Изследванията са изненадващо много. Спасова си е направила труда да ги посочи, но дали са всички. Смятам, в съгласие с нея, че ценности и подходи в българското литературознание могат да бъдат изследвани чрез тълкуванията, подновявани десетилетия наред, на тази тема.

изкуството повърхността на извора? *Quid est enim alium pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?*“ (Alberti, *De pict.*, II.26; 54). На други места в трактата Алберти пише за *tabula planities* (или *planitia*).

Изворът на Нарцис е природна повърхност. С повърхност (което и обозначава *superficies*) обозначаваме както част от природата, така и част от направена от човека вещ. В случая вниманието ми е не към оригиналния текст, а към българския език. Можем да кажем: „земната повърхност“, но дали със същото основание можем да кажем „земната плоскост“? Повърхността на земята, планинска или равнинна, може да има и равни плоскости, но тя често е и нагъната, с разлика във височина и дълбочина, прорязана; водната повърхност, особено морска и океанска, също не е само гладка.

Плоскост обозначава нещо различно от повърхност; върху изравнена и гладка плоскост се извършва рисуването – нанасяне на очертания, на обеми и цветове по времето, когато Алберти пише двата си трактата за живописата. Полагането на изображението миниатюра върху пергамента, от който е изработена страницата на ръкописа, върху стената или върху дървената табла предполага повърхност, която е превърната в гладка плоскост. Не смятам, че понятието за повърхност е излишно в разбирането на Паскалева; въпросът ми е: дали понятието за плоскост може да се въведе като съответстващо за определен тип образи?

По времето на Алберти бива открита дърворезбата – в дървената плоскост, върху която се нанася изображението, се правят срезове, врязвания, отпечатъкът обаче е върху гладката плоскост на листа. Медалите, изработвани по времето на Алберти, разбира се, не са гладки, а релефни. Но релефът, висок или нисък, предполага плоскост, спрямо която се откроява лицето, аксесоарите, фигурите. Превръщането на повърхностите в плоскости е началният стадий от процеса, чрез който се създава изображението. Същото се отнася и за релефите върху плочи по фасадите на представителни сгради. Не само практиката на създаване на изображения, но и самият текст на Алберти дава основание да се питаме за разликата между повърхност и плоскост, защото той различава четири вида повърхности: гладка, сферична, вдлъбната и изпъкнала, а също различава равнина (*planities*) и *tabula* (дървена табла)⁴. Всички те са човешки изработени, те не са природна даденост.

⁴ “Iterum ad superficiem redeamus. Docuimus quo pacto una per fimbriam qualitas superficiei inhaereat. Sequitur ut altera superficierum qualitas referatur, quae est, ut ita loquar, tamquam cutis per totum superficiei dorsum distenta. Ea in tres divisa est, nam alia uniformis et plana, alia tuberosa et sphaerica, alia incurva et concava dicitur. Quarto loco his addendae sunt superficies quae ex duabus harum superficierum compositae sunt. De his postea. Nunc de primis: plana superficies ea est quam in quavis parte sui recta superducta regula aequae contingat. Huic persimilis erit superficies purissimae aquae. Sphaerica superficies dorsum sphaerae imitatur.

Sphaeram diffiniunt corpus rotundum in omnes partes volubile cuius in medio punctus inest a quo extremae omnes illius corporis partes aequae distant. Concava superficies ea est quae interius extremum sub ultima, ut ita dixerim, cute sphaerae subiaceret, ut sunt in textis ovorum intimae superficies. Composita vero superficies ea est quae una dimensione planitiem,

Под плоскост и гладка повърхност имам пред вид определяща техническа черта, еднаква за различните материали, върху които бива рисувано, а не характера на възприемането, на гледането или на самото изображение. Разбираемо е, че Б. Паскалева обсъжда понятия от Алберти, които са най-полезни за нейното разбиране; това, което се опитвам да направя, е да мисля от своя страна дали разбирането ѝ може да се допълни с други понятия от трактатите на Алберти. Как стои напр. въпросът с повърхността в трактата му за скулптурата? Богдана Паскалева е преводачка на двата трактата на Алберти⁵; ето защо смятам, че причината да не обсъжда трактата за скулптурата в своя труд не е въпрос на познаване, и то детайлно познаване, на текста.

В „Трактат за живописца“ на Алберти има още едно понятие, което би могло да бъде включено в концепцията на Б. Паскалева, то е „светлина“. Алберти я обсъжда заедно с цвета в трета част „*Receptio luminum*“ на втора книга. Не само трактатът на Алберти ме подтиква да мисля в тази посока, а самата художествена практика. От 1420-те и до края на XV в. (за да остава във времевите рамки само на тази епоха) светлината става основна съставка в изобразяването на взаимодействието между тяло, пространство и дълбочина. Телата, обгърнати от естествената светлина, започват „да притежават“ сенки зад или встрани от себе си, докато преди 1420-те светлината има друг, извънестествен източник. Сцената може да е от Светото писание, но обстановката, вкл. сенките от телата, внушава представа за действителност. Паскалева цитира места от Алберти, в които става дума за светлината, но за нейното тълкуване тя изглежда не е била важна.

Картина или изображение

„Така *pictura* е първоначално дейността по рисуването, а след това – самото нарисувано. Тя е първо „живопис“, а после и „картина“. Така ако живописца е „цветът на изкуствата“, този цвят е вече и живописан цвят, цветето на изкуствата е картина. Самият Нарцис е картина или Нарцис е първата картина“ (с. 49). В цитата отбелязвам превода на *pictura* с картина. Този превод Паскалева избира, когато тълкува Алберти; когато превежда обаче, тя превежда *pictura* с живопис. „*consuevi inter familiares dicere picturae inventorem fuisse, poetarum sententia, Narcissum illum qui sit in florem versus, nam cum sit omnium artium flos pictura, tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsam perapta erit. Quid est enim alium pingere quam arte superficiem*

altera aut concavam aut sphaericam superficiem imitetur, quales sunt interiores fistularum et exteriores columnarum superficies.” (Alberti, *De pictura*, I. 4).

⁵ Леон Батиста Алберти. *За живописца. За скулптурата*. Превод Б. Паскалева. София, Изток-Запад, 2017 [Leon Battista Alberti. *Za zhivopista. Za skulpturata*. Prevod B. Paskaleva. Sofia, Iztok-Zapad, 2017].

illam fontis amplecti?” „в съгласие с мнението на поетите, обичайно казвам на приятелите си, че изобретателят на *живописиста* бил онзи Нарцис, който се превърнал в цвете – от една страна, тъй като живописиста е цветът на всички изкуства, а от друга, тъй като цялата история за Нарцис особено добре подхожда на предмета. Защото какво друго означава *да живописваш*, ако не да прегърнеш чрез изкуството повърхността на извора?” (Alberti, De pict., II.26; 54).

Паскалева обобщено определя нарисуваното като картина. Ако мислим исторически, то през първата половина на XV в., както и преди това, резултатът от живописването не може да бъде определен като „картина“. Модерността е създала колективна и неточна представа, че художник е този, който рисува картини, а не да кажем, този, който изработва керамични изделия, които са уникати или са в малък тираж; или текстилни уникати или напр. мозайки, да не говорим за т. нар. „инсталации“. В края на XVIII и особено през XIX в. пазарът на преносими изображения, които можеш да поставиш в личното си пространство (семеини и индивидуални портрети, пейзажи, картини, изобразяващи исторически събития, графики) свежда, за улеснение, разнообразието от образи до обобщеното название „картина“. Отличителната черта „подвижност“ включва не само медиумът „картина“, но и изобретяването на нови бои, както и възможността художникът да носи със себе си боите, които е закупил, защото не му се налага вече да ги приготвя сам. Ето защо, когато Паскалева определя „самото нарисувано“ като „картина“, тя използва модерен термин, за да обозначи изображения, които не са върху платно, а върху дървена, хартиена, пергаментна или стенна плоскост. Смятам, че понятието „изображение“ повече съответства на това, което има пред вид Б. Паскалева. Предлагам термин, който не е външен на концепцията ѝ, защото тя самата го използва неведнъж в монографията си.

„За разлика от по-ранни трактати по технология и техника на живописиста, съчинението на Алберти претендира не само за техническа, но и за известна философска стойност, доколкото самият Алберти вижда себе си и художника изобщо не просто като τεχνίτης, като занаятчия и майстор, а като интелектуалец и учен. За XV в. това означава – като философ. В този смисъл „Трактат за живописиста“ е един от крайгълните камъни в трансформацията на представата за художника“ (с. 45). Това е вярно, но то още дълго време няма да е социална реалност или елемент на колективното съзнание на владетелските дворове, на първенците на църквата и на богатите граждани. Наистина художниците ще се стремят към това през целия XV в. и някои от тях ще успеят да бъдат признати за повече от занаятчии. Споровете за първенството на едно или друго изкуство през XV и XVI в. са не само рефлексия върху същината на изкуствата, те са и скрити спорове за постигане на социален престиж.

Усилието на Богдана Паскалева е да определи структурните характеристики на образа, независимо от какъв вид е той. В частта „Улавяне на образа на Спасителя“ тя обаче се обръща към комуникативната сила, която е характеристика на въздействието, а не толкова на структурата, на визуалния образ. В подглавата „Улавяне на образа на Спасителя“ Паскалева тръгва от анализ на Х. Бредекамп, в който анализ той прави връзка с трактата за живописата на Алберти. Бредекамп анализира олтарното табло „Св. Вероника“⁶. Коментирайки анализа на Бредекамп, Паскалева задава въпроса за разликата между образ и образен акт: „кое точно е образът и кое – образният акт, т.е. да дефинираме с точност параметрите на единицата, която изследваме, когато говорим за образния акт. ... За нас образният акт зависи от комуникативната ситуация, в която се намираме ние спрямо картината на Кампен, а не спрямо изобразената като съдържание на тази картина комуникативна ситуация. Това обаче не зависи единствено от изобразеното на картината, а от ситуацията, в която ние общуваме с нея (с. 71). Изводът ѝ е: „Образът е нещо от съвсем различен порядък спрямо полето, в което се явява. Дори когато е отпечатък от тяло, той не е тяло“ (с. 72).

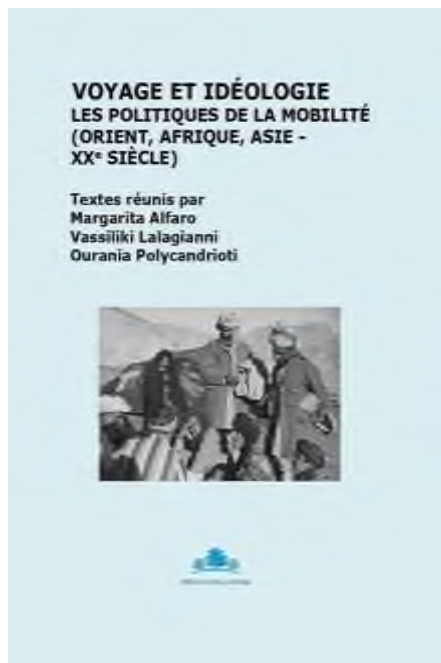
На няколко места в книгата авторката задава въпроса защо е нужно още едно тълкуване на този толкова много тълкуван разказ от „Метаморфози“. Отговорът е, че разказът на Овидий, както и други разкази в „Метаморфози“ предлагат скрита рефлексия върху проблема за образа, словесен и визуален. „Овидиевите „Метаморфози“ могат да бъдат тълкувани като серия от възможности за реконструкция на една цяла поетична теория на поезията“ (с. 242–243).

Бих искал да добавя и друг очевиден, струва ми се, отговор: заниманията ни с европейската античност, от който и да е неин период и географско пространство, с която и да е от нейните жизнени форми, потвърждава нашата принадлежност към една въображаема родина, нашето участие в нейното познаване и преобразуване. Защото обновяваната ѝ актуалност, в което е нейната устойчивост, зависи и от нас⁷. Но може би „устойчивост“ не е термин-метафора, която Богдана Паскалева би използвала в изследователски план, защото основен неин термин „разпръскване“ е състояние, различно и може би дори противоположно на устойчивост. Както се случва обаче, намерение и резултат могат да не съвпадат. Въпреки

⁶ „Св. Вероника“, 151,8 x 61,0 см, ок. 1428–1430, см. техн., дъб, ателие Робер Кампен, т. нар. Майстор от Флемал (или може би Рогир ван дер Вайден. Музей „Städel“, Франкфурт/Майн. - <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/heilige-veronika> [18.03.2023].

⁷ Какво е усвояване и актуализиране по отношение на Овидий предлага Кристоф Рансмайр в: „Последният свят. Роман с овидиевски репертоар“. Превод Ана Димова. София, 1993 [Christoph Ransmayr in: „Posledniyat svyat. Roman s ovidievski repertoar“. Prevod Ana Dimova. Sofia, 1993]. Действието преобладаващо се развива в нашия регион. Част от първа глава, прочетена по запомнящ се начин – <https://www.youtube.com/watch?v=bulNW3NUke4> [18.03.2023].

привързаността на Паскалева към „разпръскването“, нейната книга повече събира и сговаря, отколкото да разпръсква.



Compte rendu :

Margarita Alfaro, Vassiliki Lalagianni et Ourania Polycandrioti (dir.). *Voyage et idéologie. Les politiques de la mobilité (Orient, Afrique, Asie – XX^e siècle)*. Editions du Bourg, Montrouge, 2022, ISBN : 978-2-490650-23-1 [Маргарита Алфаро, Василики Лаладжани и Урания Поликандриоти (състав.). Пътуване и идеология. Политиките на мобилността (Ориент, Африка, Азия – XX век].

Elena N. Dineva / Елена Н. Динева

Université de Sofia « St. Kliment Ohridski » / Софийски университет „Св. Климент Охридски“

La littérature a toujours voulu *dire* le voyage, le *relater*. Le récit de voyage acquiert donc très tôt les caractéristiques d'un genre littéraire autonome. En même temps, la dimension purement littéraire de ce genre de récit se voit de plus en plus valorisée. Ce phénomène caractérisera la littérature de voyage jusqu'au XX^e siècle qui l'entraîne dans une nouvelle piste d'évolution. L'intérêt pour le récit de voyage est toujours très important, mais il obéit de moins en moins à des règles strictes et à des normes préétablies. Jouant en toute liberté avec les codes génériques, les écrivains innovent en la matière pour créer des récits d'une variété impressionnante.

Le recueil de textes réunis par Margarita Alfaro, Vassiliki Lalagianni et Ourania Polycandrioti sous le titre *Voyage et idéologie. Les politiques de la mobilité (Orient, Afrique, Asie – XX^e siècle)* s'inscrit bien dans cette perspective de mise en valeur du regard néocolonial sur le récit de voyage centré sur la subjectivité et doté d'une dimension cosmopolite impressionnante. Les éditrices de cet ouvrage paru en décembre 2022 qui impressionne entre autres par son volume de 488 pages, relèvent avec brio plusieurs défis dont le premier est sans aucun doute lié à la structure même du livre, car sur les pages du livre se donnent rendez-vous des hommes et des femmes de lettres venus d'horizons différents, mais tous liés d'une manière ou d'une autre au monde français ou francophone, ayant un parcours différent et partageant leur propre expérience du voyage dans toute sa pluridimensionnalité soulignée d'ailleurs dès l'introduction de l'ouvrage : « le voyage au sens propre, le voyage au sens figuré, le voyage allégorique et le voyage en tant que discours utopique, le voyage en corrélation avec les processus mémoriels et la quête identitaire, en corrélation aussi avec les idéologies genrées et les idéologies politiques, le voyage forcé dans un contexte de migration et d'exil, la symbolisation de l'espace et la rhétorique du retour, le retour au pays des origines »¹.

Organiser donc un tel ensemble d'articles variés n'est pas une tâche facile, mais les éditrices du recueil s'en acquittent très bien. Deux critères principaux ont été mis en œuvre dans le groupement des contributions en quatre sections parfaitement équilibrées en termes de volume : il s'agit d'abord de l'espace géographique étudié, ensuite du rapport qui s'instaure entre la notion de voyage et l'idéologie.

La première partie du recueil est intitulée *La Méditerranée orientale*. Les quatre articles qui en font partie, ciblent essentiellement la Grèce et la Turquie. Dans *Voyage, idéologie et poésie : Eluard en Grèce pendant la guerre civile (1946 et 1949)*, Lucile Arnoux-Farnoux évoque les deux voyages que le grand poète français réalise en Grèce après la Seconde guerre mondiale, notamment en 1946 et 1949. L'auteure restitue le contexte dans lequel ces deux voyages sont effectués, tout en s'interrogeant sur les motivations qui auraient pu pousser Eluard à se lancer dans une aventure aussi dangereuse étant donné la guerre civile qui déchire la Grèce après la Seconde guerre mondiale. Un autre voyage en Grèce motivé essentiellement par des raisons idéologiques et politiques fait l'objet de l'article d'Iphigénie Botouropoulou qui s'intéresse au livre de l'écrivaine,

¹ Alfaro, Margarita, Lalagianni, Vassiliki, Polycandrioti, Ourania. *Voyage et idéologie. Les politiques de la mobilité (Orient, Afrique, Asie – XX^e siècle)*. Paris, Editions du Bourg, 2022, p. 13.

journaliste et militante pour l'idéologie de gauche, Magdeleine Paz *Ergané*. *Au pays des dieux parmi les hommes* (1935) conçu comme un exemple éloquent de littérature engagée. La romancière Marcelle Tinayre, autre femme engagée surtout dans la défense de la cause féministe, se rend à Thessalonique en 1916 dans le cadre d'une mission afin d'y faire de la propagande française. Alain Quella-Villeger se propose de suivre le périple de l'écrivaine lors duquel elle nous fait découvrir l'une des plus grandes villes grecques dans toute son authenticité de ville cosmopolite. Alain Quella-Villeger tente ainsi de réhabiliter la littérature de reportage souvent négligée tout en insistant sur le lien implicite entre le féminisme et le pacifisme qu'on retrouve chez cette écrivaine française. La figure emblématique de Georges Sféris, évoquée d'ailleurs dans l'article de Lucile Arnoux-Farnoux, présente un intérêt également pour Maria Tsoutsoura. Celle-ci se focalise sur les deux essais traitant des échanges néogrecs avec la littérature occidentale, publiés à Alexandrie et au Caire. En analysant ces essais qui sont parmi les textes très peu nombreux dans lesquels le poète recourt au français, l'auteure réussit à reconstituer le contexte de leur publication afin de souligner que le recours au français comme langue d'élection et de culture confère une dimension internationale à l'œuvre de Sféris. Timour Muhidine renverse la perspective adoptée dans les articles mentionnés jusqu'ici dans la mesure où il s'agit dans son article non pas du regard français sur la Méditerranée orientale, mais de la vision d'un Turc sur la France. Timour Muhidine s'arrête sur les quatre séjours effectués par Attilâ İlhan à Paris pour faire voler en éclats le rêve parisien associé à tort, selon Muhidine, à l'épanouissement individuel et à la liberté politique. Oscillant ainsi entre le dialogue avec l'autre et sa culture et une certaine déception face à ceux derniers, la vision relativisée d'Attilâ İlhan sur l'Occident reste profondément ancrée dans le nationalisme.

La deuxième section du recueil se concentre sur l'Afrique et le Moyen-Orient. Elle s'ouvre sur l'article de Margarita Alfaro traitant du voyage et de l'immigration postcoloniale. A travers l'analyse du roman *Partir* (2006) de Tahar Ben Jelloun, l'auteure présente la littérature comme une forme de médiation entre les acteurs impliqués dans un tel voyage, tout en relativisant l'expérience du voyage à travers la confrontation constante du regard masculin et du regard féminin. Renée Champion enchaîne avec une analyse minutieuse des différentes éditions de l'ouvrage *L'Algérie en 1957* (1957) de l'ethnologue française Germaine Tillion. Fruit de l'expérience du terrain de Tillion, ce témoignage constitue un autre exemple de littérature engagée. Champion souligne que les remaniements du texte sont révélateurs de l'évolution de la vision personnelle et idéologique que l'ethnologue a de l'Algérie : l'hybridation de l'écriture va de pair avec la personnalisation

progressive du récit. Loukia Efthymiou retrace le long périple, défini à la fois comme documentaire, didactique et propagandiste, de la journaliste, écrivaine et femme politique Louise Weiss dans plusieurs pays de l'Afrique et du Moyen Orient où elle se rend dans l'objectif d'étudier les causes qui déterminent le déclin des empires coloniaux et, par-là, la dégradation morale de l'Occident. Hélène Tatsopoulou nous emmène au Yémen des années 30 du XX^e siècle. En adoptant une approche comparatiste, elle confronte dans son travail les romans *Fortune carrée* (1932) de Joseph Kessel et *Les Environs d'Aden* (1940) de Pierre Benoît dans le but de mettre en évidence ce qui rapproche, mais aussi différencie les deux auteurs sur le plan idéologique.

La troisième section du recueil est consacrée à l'Extrême-Orient. Curieusement, c'est le regard féminin qui prédomine ici, car la section réunit des études présentant le rapport entre le voyage et les convictions idéologiques et politiques chez Andrée Viollis, Ella Maillart et Annemarie Schwarzenbach à côté desquelles viennent se ranger André Malraux et Roland Barthes. Nicolas Bourguinat nous fait (re)découvrir la figure quelque peu oubliée de la journaliste française Andrée Viollis à travers notamment son voyage en Asie et plus particulièrement au Japon dont elle analyse l'influence civilisatrice sur tout le continent dans des textes qui mêlent des éléments du récit de voyage à proprement parler, du grand reportage et du témoignage. La grande exploratrice et écrivaine Ella Maillart et les deux grands voyages qu'elle réalise en Asie sont évoqués dans deux articles faisant partie de cette section. Il s'agit notamment de l'article d'Arzu Etensel, qui présente la traversée de l'Afghanistan réalisé par l'exploratrice en 1939 en compagnie d'Annemarie Schwarzenbach et de celui de Vassiliki Lalagianni et de Sara Steinert Borella qui évoquent le voyage d'Ella Maillart en Chine avec, pour compagnon de route, Peter Fleming. Si Arzu Etensel se propose de nuancer les regards différents que les deux voyageuses suisses portent sur un Afghanistan en toute transformation, Vassiliki Lalagianni et Sara Steinert Borella mettent l'accent, entre autres, sur le fait que l'appartenance générique du voyageur détermine sa perception de l'altérité. Jean-Marc Moura présente la Chine et quelques autres pays du tiers-monde à travers le regard d'André Malraux. L'analyse approfondie du *Miroir des limbes*, texte autobiographique, à mi-chemin entre la fiction et le récit de voyage proprement dit permet de révéler les enjeux idéologiques de ce voyage au cours duquel le romancier et ancien ministre des Affaires culturelles a eu l'occasion de rencontrer plusieurs figures emblématiques dont Mao Tsé-toung, qu'il admirait. Muriel Detrie critique d'abord dans son travail consacré à l'écriture de voyage en Chine, l'aveuglement de Roland Barthes, Julia Kristeva et Marcelin Pleynet face à la doctrine maoïste

dont ils ont fait preuve au retour de leur voyage dans le pays asiatique en 1974, pour mieux faire ressortir ensuite les caractéristiques de la nouvelle forme d'écriture dans l'exploitation de laquelle les trois se lancent. Dépourvue de toute interprétation et de tout préjugé celle-ci est susceptible de faire éviter à ceux qui la pratiquent de tomber dans le piège de l'idéologie, insiste l'auteure.

La dernière section du recueil est intitulée *Colonialisme et travelogue postcolonial*. Comme le suggère le titre du premier article qui figure ici, son auteure Kathleen Gyssels se propose de faire éclater l'image solide de la France métropolitaine, profondément ancrée dans ses aspirations colonialistes à travers l'étude de *Sauvage-de-bon-sens*, un long poème faisant partie du recueil posthume *Mines de rien* du Guyanais Léon-G. Damas. Damas, présenté comme une figure unificatrice des ex-colonies françaises de l'Amérique latine aux Caraïbes, tel René de Chateaubriand, est mû par des idéaux de respect et de tolérance de la part de l'Européen civilisé à l'égard de celui qu'il considère comme sauvage. Dans le même ordre d'idées se situe l'article d'Yves Clavaron dont l'objectif est d'étudier l'aspect idéologique du travelogue postcolonial à travers trois textes de Bernard Dadié, Salman Rushdie et Caryl Phillips. Destitué de son statut idéologique, le récit de voyage, naguère privilège réservé uniquement aux colonisateurs européens, selon Clavaron, constitue pour les non-Européens essentiellement un acte cognitif leur permettant en même temps d'avoir une vision critique à l'égard de l'Occident. Dans son travail consacré à la dimension politique du grand reportage dans *Terre d'ébène* d'Albert Londres, Alex Demeulenaere poursuit ce renversement du rapport colonisateur – colonisé déjà esquissé dans les articles précédents de la quatrième section. Dans une tentative de montrer comment la politisation du récit se manifeste au niveau narratif et énonciatif, l'auteur évoque des *topos* et des sujets du passé colonial non pas du point de vue du colonisateur français, mais de celui du colonisé africain. Il se démarque en même temps à la fois du récit de voyage proprement dit et de la mission civilisatrice du colonisateur. Irini Apostolou nous présente, dans son étude consacrée à Louis Bertrand, la vision de l'Orient que l'écrivain colonialiste a pu se construire grâce aux missions qu'il est chargé d'effectuer dans la région. Il s'agit d'une vision qui, dans un souci d'objectivité, cherche à se différencier de l'exotisme oriental, mais qui reste néanmoins profondément stéréotypée. Loin de cette vision stéréotypée de l'Orient reste Nicolas de Staël selon l'auteure du dernier article du recueil, Christine Peltre. Les témoignages du peintre laissés après son séjour à Marrakech sur lesquels revient Christine Peltre, laissent deviner une approche très particulière et surtout très

personnelle de la part du peintre vis-à-vis de son voyage au Maroc, au sein de laquelle la réflexion politique est côtoyée par plusieurs interrogations d'ordre esthétique.

Les quatre sections déjà mentionnées sont suivies par une brève notice bio-bibliographique présentant chaque contributeur à l'ouvrage à la fin duquel figurent les résumés de tous les articles en français et en anglais, ce qui aide le lecteur à se repérer facilement.

Ainsi, en faisant référence à des horizons géographiques historiques et culturels tellement différents et en mobilisant des approches innovantes dans l'analyse des multiples facettes du récit viatique, le recueil en question est un travail de longue haleine, mûrement structuré et riche en contenus qui pourrait intéresser un public assez large.



За книгата:

Камелия Спасова. *Модерният мимесис: Саморефлексията в литературата*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, 328 с. [Kamelia Spassova, *Modern Mimesis: Self-Reflexivity in Literature*. Sofia, St. Kliment Ohridski University Press, 2021]

Николай Генов / Nikolay Genov

Институт за литература при БАН / Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Монографията на доц. д-р Камелия Спасова – *Модерният мимесис: Саморефлексията в литературата* – излезе преди малко повече от година: време, което понякога се оказва напълно достатъчно на една книга, за да събере около себе си читателска аудитория и да акумулира критически гласове. Такъв поне е случаят на това полифонично изследване, което прокарва мост между Античността и бъдещето; то успява да реконструира важни концептуални визии, да набележи (и разясни) ключови теоретико-исторически моменти, да инструментализира и приложи нагледно понятийния си ресурс и всичко това, докато намества хетерогенните пластове на миналото, за да ги съчетае с тревожните обещания на нашето време. *Модерният мимесис*, казано още тук, е научен труд, който не се поддава лесно на генерализация, затова и подходът при коментирането му следва да бъде както съвестен и изчерпателен, тоест строг, задълбочен и нормиран, така и малко хаотичен, сиреч разсеян, разроен; съобразен

едновременно с вече представеното и с онова, което е останало само като възможност в сянката на изговореното.

Раждането на филологията, разказана през институционалното съперничество на библиотеките в Александрия и Пергам, е очевидната отправна точка на монографията, която „създава своя библиофилско-филологически свят“, където „корабите плават в степента, в която носят товари от ръкописи, царствените страсти се проявяват в подаряване не на територии, а на библиотеки, а цивилизационните и политическите катаклизми се измерват в преместването от една читалня в друга (като изгнанието на Ауербах в Истанбул, което отваря за него достъп до библиотеката в доминиканския манастир „Сан Пиетро“) и от един материален носител (да кажем, папирус) в друг (пергамент)“¹. Тази връзка между лириката на Камелия Спасова и нейния изследователски метод, установена от Миглена Николчина, бива обогатена с привнасянето, или по-скоро припомнянето, на книгите *Събитие и пример у Платон и Аристотел* и *Хаос и безредие. Случайното на езика, литературата и философията* от страна на Борис Илиев². Въз основа на маркираните тематични сходства – продукт на заниманията на авторката през годините – Борис Илиев успява да открие и ревизира „точките на напрежение“, акцентите, които обособяват индивидуалния подход и отношението на Камелия Спасова към заложените проблеми. Приведените от нея примери, богати и разнообразни, каквито са случаят на Франческа да Римини и Паоло Малатеста или казусът с падането на статуята на Митий в Аргос – са извлечени от различни времена и културни епохи; те са разпръснати из текста, но се свързват планомерно с неговите идейни ядра.

Едно такова ядро, което бихме могли да определим като особено приносно за литературознанието, е задълбоченото разбиране на понятието ‘фигура’, извлечено от бавния прочит на Ауербах. Това разбиране предлага на литературоведа възможност да мисли функционирането на литературните фигури в три модуса: ретропийетически, пийетически и автопийетически. Първият модус спомага „за ретроспективното и рефлексивно преразглеждане на миналото в нова светлина“; фигурите в него „отварят скритите му [на миналото] залежи; спомагат да се направи неочаквана историческа връзка към настоящето; фигурират дългите

¹ Николчина, Миглена. *Удвояване, или за любословието на филологията*. – *Медialog*, № 10, год. 2021, с. 152. Текстът представлява рецензия на съществуващата книга и може да бъде прочетен онлайн. [Nikolchina, Miglena. *Udvoyavane, ili za lyubosloviето na filologiyata*. – *Medialog*, № 10, god. 2021, s. 152. <https://www.medialog-bg.com/?p=4257> (23.04.2023).

² Илиев, Борис. *Кайрос като възможност за един съвременен теоретичен симулакрум*. – *Литературен вестник*, бр. 16, год. 30, с. 6. Текстът представлява рецензия на коментиранията книга и може да бъде прочетен онлайн. [Iliev, Boris. *Kayros kao vazmozhnost za edin savremenен teoretichen simulakrum*. – *Literaturen vestnik*, br. 16, god. 30, s. 6.] : https://litvestnik.com/wp-content/uploads/2021/04/LV_16-web.pdf (23.04.2023).

сенки на предходниците“³, вторият „изковава нова фигура като част от естетическия си свят“⁴, а третият представлява „вгънат саморефлексивен жест, [...] при който творбата умишлено разкрива механизмите на фигуриране – коментира и оголва собствените си похвати, преразглежда собствената си направа, изковава различни маски на твореца и неговите публики“⁵. Необходимо е все пак да се обърне достатъчно внимание на факта, че „доколкото литературната фигура е времево понятие, тези три пойетически модуса – назад, напред и навътре – могат по сложен и всеки път единичен начин да се преплитат [...] в рамките на един образ и да организират свои траектории по възплъщаване на времето и изграждане на исторически наративи“⁶. Това предлага един потенциален „опит за дописване на „Мимезис“ на Ауербах в тези пойетически режими, или една история на саморефлексията в литературата от „Одисея“ до „Одисей“⁷.

Фигурата, хубаво е да се припомни, застава на страната на конкретното, на историческото, а на едно метаравнище „имаме фигури, които се скриват, срещу фигури, които се саморазкриват: *маскиране* срещу *оголване* на похвата“⁸. Тя е едновременно опримереното и опримеряващото; „както репрезентираният образ, така и процесът на (раз/пре/транс)формиране“⁹. По настояване на Ауербах фигурата се противопоставя на алегорията, способна да познае само абстрактно-духовния смисъл¹⁰, а мислена в контекста на *Модерния мимесис*, тя би могла да се впише и в противопоставянето на александрийската традиция (традицията на абстрахирането) на пергамската (фигуралната интерпретация)¹¹. Собствено литературната фигура е възможността на творбата да посочва самата себе си, защото „промяната е нейна водеща сила“¹².

Тези наблюдения стават още по-интересни, когато се отбележи, че „макар едно произведение да има множество персонажи, не всеки характер може да се превърне в литература фигура“¹³. Такава е съдбата само на онези герои, които „отвътре формират и

³ Спасова, Камелия. *Модерният мимесис: Саморефлексията в литературата*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, 128-129. [Spasova, Kamelia. *Moderniyat mimesis: Samorefleksiyata v literaturata*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2021, 128-129].

⁴ Ibid., с. 129.

⁵ Ibid., с. 129.

⁶ Ibid., с. 129.

⁷ Ibid., с. 129.

⁸ Ibid., с. 113.

⁹ Ibid., с. 116.

¹⁰ Ibid., с. 118.

¹¹ Ibid., с. 122.

¹² Ibid., с. 131.

¹³ Ibid., с. 133.

организирант както творбата, така и литературното пространство¹⁴ – например Вергилий (ретропоейетическа фигура), Беатриче (поейетическа фигура) и Данте (автопоейетическа фигура).

Литературното фигуриране обаче е само една от операциите на промяната; други уловени аспекти от нея могат да бъдат описани чрез репонятизацията (съответно при понятията) и псевдоморфозата (при визуалните образи). Особено любопитно тук е трасирането на прословутия девиз *festina lente*, бързай бавно, което калибрира интерпретацията и я настройва за фина работа с времето във втора и трета глава. Хронос и кайрос, хронологията и пробива, Мойра/мойри и Тюхе, детерминираността и случайността, се пресичат и осветляват, проследяват и прилагат в епическото, лирическото и трагическото, а историческата отвореност, сиреч динамиката и промяната, се разкрива в прехода от логиката на актуализацията към логиката на репрезентацията. Трансформацията в социалното мислене, тази замяна на ксоанона с куроса, бива разказана през тезите на Вернан за раждането на изображенията, а кристализацията на „миметичния обрат“ бива потърсена в компанията на *Софистът*. Ценен стратегически ход на книгата е дефинирането на парадигмата като „средищно звено, посредническо между примера и модела“¹⁵, както и разграничаването на режимите *като* и *като че ли*, на автентичния и на хетерогенния мимесис. Последното предполага въвеждането на определена асиметрия, която бива съхранена до финала на самото изследване, за да представи схватката между двойниците и подобията, сблъсъка между реалните учени и фикционалните конструктори, напрежението между хората и автоматите в контекста на изродната долина (The Uncanny Valley). Въпросът за подобие в тази част на монографията се превръща в залог на *das Unheimliche* и неговите проявления във фантастичната литература и роботиката.

Наблюденията, които авторката предлага, не се изчерпват с изложеното по-горе; те продължават да се реализират в дебати и пропускани бинарни опозиции, разоряват се в имената на Лотман и Якобсон, Зевксид и Паразий, Тодор Павлов и Исак Паси, Йенч и Фройд, Хироши Ишигуро и Масахиро Мори, Диагор и Коркоран, като, както забелязва Миглена Николчина, „самият пример е винаги стъпил върху друг пример. Преди да има пример, има... пример“¹⁶. Паратекстовете и интермедиите (двата метакайрона) допълнително усложняват тази структурна схема; насищат я с извън-реден смисъл, придават ѝ обаяние и я отварят към последния читател, на когото е посветена самата книга. Дали той ще бъде филолог, или не – трудно е да се прецени, но пък за сметка на това е възможно да се направи една интересна

¹⁴ Ibid., с. 133.

¹⁵ Ibid., с. 166.

¹⁶ Николчина, Миглена. [Nikolchina, Miglena]. Op.cit., с. 153.

аналогия със Станислав Лем – последния писател, имплициран в края на *Модерният мимесис*, който, въпреки че е смятан за „пророк“ на електронния четец, на киндълите и таблетите, обикновено успява да намери място за традиционни библиотеки на своите космически кораби и станции; една прекрасна репрезентация на литературата в литературата.



За книгата:

Галин Тиханов. Световна литература. Космополитизъм. Изгнание. София, Кралица Маб, 2022, 428 с. [Galin Tihanov. World Literature, Cosmopolitism, Exile. Sofia, Kralitsa Mab, 2022.]

Радея Гешева / Radeya Gesheva
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Sofia University St. Kliment Ohridski

Световна литература. Космополитизъм. Изгнание на проф. Галин Тиханов представя опит за разглеждане на измерението *световна литература* и различните пътища, които тя може да поеме, в сравнителен план. Авторът е сред открояващите се фигури с международен авторитет в областта на литературоведската компаративистика. Един от основните му приноси се отнася до две ключови за всички негови изследвания понятия – *интеркултурност* и *интердисциплинарност*. Той допринася за позиционирането на историзирането на световната литература като особено дискурсивно поле. Професорът по сравнително литературознание в Университета „Куин Мери“ в Лондон Галин Тиханов започва творческия си път от Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Авторът на книгата може да се определи като *литературен историк на идеите* – дисциплината, която му дава възможност да разгърне потенциала си благодарение на Манчестърския университет. Галин Тиханов е член на

Британската академия, носител на изследователски стипендии, гост-лектор, съставител на научни сборници, посветени на компаративистичните елементи в руската, немската и централноевропейската литература. Той е и главен редактор на списанието на Британската асоциация за сравнително литературознание. Последната книга, която публикува на български език, е *Световна литература. Космополитизъм. Изгнание*. Представянето на това академично издание се състоя в Алма Матер, откъдето тръгва по пътя към сравненията и сравнителното българският хуманитарист със световен авторитет. Избраните статии и интервюта, включени в книгата, хвърлят поглед към въпроса за *глобалното* – понякога през *глокална*, а в други случаи – през *локална* оптика. Полето от асоциации в книгата достига до българския читател благодарение на ключовата роля на преводачите Гриша Атанасов, Филип Стоилов, Кирил Василев и Марин Бодаков и на редактора Николай Аретов.

За титрологията

Често въпросът за заглавието е подценяван и пренебрегван. А то има значима роля. Не само според титролозите, които се занимават задълбочено със скритите смисли и интертекстуалните препратки. Или пък обясняват замисъла на автора, или дори това, което навярно той е пропуснал да вложи в заглавието.

При Галин Тиханов заглавието поставя акцент върху три тематични и проблематични полета. Първото е *световната литература*. Тя дава възможност за оценяване на националните литератури и предоставя възможност за досег, пресечна точка, контакт. Именно това е ценното в идеята на Галин Тиханов – да обособи *световността* като водещо звено, от което произтичат пътища. Идеите за космополитно могат да бъдат положени и дори успоредени с тези за глобалното и интернационалното, като със сигурност излизат извън пределите на един език. След като бъде калибриран полисът, може да бъде рекалибриран и космосът. Световната литература може да се развие до космополитна и всепоглъщаща – единичното отстъпва пред колективното, индивидът – пред общността. Ценностите, които са верую на световното, са свързани с обединението, още от Древна Гърция. Световната литература дава много възможности. Например може да подпомогне сравнителността на националните литератури. Но погледнато от друг ъгъл, световното може да бъде и водещо до *изгнание*. Другото ключово понятие, което е използвано в заглавието, говори за отдалечаването от своето и приближаването към чуждото. Понякога *изгнанието* е принудително и творецът трябва да напусне окончателно родното си място, заплашен от затвор или смърт, в други случаи е доброволно поемане на път, плод на съзнателно и осмислено решение. Българските автори, които са емигрирали, са

напускали родината си поради различни причини. Вазов пише романа *Под игото*, докато е в изгнание в Одеса. Славейков умира в Брунате – малко италианско градче – с номинация за Нобел и далеч от България. Подобни примери могат да се проследят и в съвременната българска литература, където усещането за *изгнание* се долавя както в родината, така и извън нея. Така заглавието очертава и отделните части на *Световна литература. Космополитизъм. Изгнание*.

За структурата

Първата част на книгата е озаглавена *Космополитизъм, глобализация, изгнание*, като представя дискурсивния пейзаж на модерността. Очертава и полето на наративите на изгнанието, прави съпоставки в сравнителен план между фигурите на немския философ Карл Шмит и на руския му колега Александър Кожев. Втората част – *Световна литература* – засяга въпроса за позиционирането на световната литература върху своеобразна координатна система. Знакови имена, които Тиханов разглежда, са например Виктор Шкловски и Михаил Бахтин. Те няма как да бъдат пропуснати при разглеждането на въпроса за езика/езиците и разбира се – за превода. В третата част на академичната си книга – *Избрани интервюта* – Галин Тиханов включва разговорите си с Чезар Георге и Марин Бодаков. Една от темите, която присъства във всички глави на *Световна литература. Космополитизъм. Изгнание*, е именно свързана с *началото и края*. И в интервюто си с Чезар Георге, и в това с Марин Бодаков, се осмислят зараждането и гибелта на литературната теория, неразрешимите въпроси на наследството, възможното пространство, което ѝ е отредено, в един „Ноев ковчег“. В края на книгата читателите могат да открият и библиография за първите публикации на включените статии, студии и интервюта, както и имената на преводачите им.

За потенциала

Поставената в изданието тематика може да се разгърне на фона на партньорството с издателството „Кралица Маб“, което е избрало за свой покровител мистичен персонаж. Някои читатели смятат, че става дума за езическата богиня от филма *Мерлин* – вероятно от ълстърския цикъл от приказки на провинцията на Ирландия, или от английския фолклор, кралицата на феите. Всъщност музата на семейство Аретови, които подкрепят начинанието на Тиханов и публикуват книгата му, идва от монолога на Меркуцио от *Ромео и Жулиета* на Уилям Шекспир. Кралица Маб събдва и желанието на автора на книгата, вероятно назовано не по време на сън, а в разговор с издателите. По този начин българската издателска среда, докосваща се до различията на чуждестранната, в която често публикува българският *историк на идеите*,

показва своята отвореност към необичайното. Твърде често световната литература е представяна само в опозиция или като сравнение с националната. Сравнителните аспекти на този дебат са много добре познати и на българския читател, изследовател, критик. Оригиналният щрих, който се долавя в заглавието, обособява трите проблематични острова. И вероятно през всеки от тях е преминала вълшебницата кралица Маб. След срещата с нея Галин Тиханов е теоретизирал, а след раждането и смъртта на теорията на литературата и историзирал идеите си на страниците на вълшебната книга, материализирана от издателството.

За размаха

Делото на българския хуманитарист със световен размах, споделено от неговите съмишленици в интервютата и изложено в есетата, е доказателство за желанието му да задава въпроси, без да дава еднозначни отговори. Авторът си дава сметка, че по този начин чрез своята книга е възможно с идеите си да остане изгнаник, доброволно или не, но е важно да постави значими проблеми. Те предоставят възможности за литературоведска дискусия на територията на компаративистиката и по този начин очертават нови полета с бъдещ изследователски потенциал.



За книгата:

Писането за себе си и неговите жанрове. Писма, дневници и други форми на автобиографичния разказ в европейската писмена практика (XVIII – XX век). Съставител Маргарита Серафимова. София, Издателски център „Боян Пенев“, 2021. [*L'écriture de soi et ses genres. Lettres, journaux intimes et d'autres formes de récit autobiographique dans la pratique scripturale européenne (XVIIIe-XXe siècles).* Sous la direction de Margarita Serafimova. Sofia, Boyan Penev Publishing Centre, 2021]

Елица Попова / Elitza Popova
Институт за литература при БАН /
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Сред забележителните характеристики на Дантевата *Божествена комедия* (1321) е фактът, че в нея автор-поет, разказвач и главен герой са обединени в една фигура: *Комедията* е разказ (фантастичен, за пътуване в отвъдното – своеобразен пътепис), разказан от един субект, който е едновременно auctor и agens, автор и персонаж на повествованието. И не просто персонаж, а главен герой. В *Комедията* Азът е всеприсъстващ, а творбата, която първом го извежда и утвърждава на литературната сцена като такъв е *Нов живот* (1294) – Дантевият автобиографичен роман в проза и поезия, честващ любовта на флорентинския поет към обичаната жена, Беатриче, и подготвящ концептуално появата на *Божествена комедия*. Разказът за вътрешното, мистично преживяване, отразено в *Нов живот*, се води от Данте в първо лице и авторът персонаж е хомодиегетичен разказвач: той пише и разказва за себе си,

като биографичната истина е самата тъкан, от която е сътворен и доразвит спектакълът на фикцията. Стремежът е реалната хронология на описваните събития да послужи за идеална такава, с цел личното преживяно да добие обективна стойност и да се възприема като емблематично за човешкото съществуване (*Комедията* е олицетворение и завършен израз на този стремеж). Заради неговото всеприсъствие, италианският литературен критик Марко Сантагата нарича Дантевия Аз архиперсонаж: всезнаещ разказвач, преживяващ главен герой, наблюдаващ критичен свидетел и ‘читател’ на случващото се с и около него. Тук преживяването на вътрешната и външната реалност е съвкупно не само с описанието, но и с неговия прочит, с тълкуването му. Така в края на XIII и началото на XIV век реалната историческа личност Данте поставя себе си в центъра на своите литературни търсения, с творческия стремеж да превърне личните преживявания в литературен обект, tout court. Разликата между фикция и реалност бива занулена, а чрез този литературен експеримент „Данте става Данте“ (съждението е на Елиза Брили, изследователка на бележития поет, и Джулиано Милани, историк на Средновековието): разказвайки себе си, той осъществява себе си в културно-исторически план.

Когато няколко века по-късно, в края на XVI век, Мишел дьо Монтен пише *Към читателя*, в началото на книга I на своите *Opuscula* „je suis moi-même la matière de mon livre“ („предметът на моята книга съм самият аз“), в тези негови думи отеква сходен литературен образец: на писането за себе си. Той е завоевателен в полето на литературата и философията, тъй както завоевателна е идеята за себепознанието като основа на човешкото познание за света и мястото на отделния индивид в него. Но за разлика от ‘експеримента’ на средновековния, стъпил здраво на прага на модерността Данте, за когото човек е неразривно свързан с вселената и човешкото съществуване има крайна цел – едновременно антропоцентрич и теоцентрич, ‘опитът’ на Монтен, оказал решаващо въздействие върху литературно-философските търсения в последващите епохи, е мотивиран от скептицизъм: подвластни на непредвидимата природа и на случая (*vitam regit fortuna, non sapientia* – „съдбата управлява живота, не мъдростта“), човешките разум и познание са немощни, а между привидното, от една страна, и реалното от друга – познаваемо първото, непознаваемо второто – съществува непреодолима дихотомия; тук основен стимул е съмнението – „върховен принцип“, „висше интелектуално достойнство и най-дълбока практическа мъдрост“, по думите на проф. Исак Паси. В *Opuscula*, впрочем, Монтен цитира стих от дантевия *Ад*, изтъкващ съмнението като онтологична инстанция – „che non men che saver, dubbiar m’aggrata“ („Не по-малко от знанието ми е приятно съмнението“, песен IX); неговият Аз е този на *homo dubitans* или съмняващият се субект: ‘свободен’ да се лута в търсене

на себе си наред идейна фрагментарност и несъвършенство, наред непостоянство и колебание, той е чужд на Дантевия (антично-средновековен) порив към синтез и синкретизъм. Но тези две концептуално далечни една от друга писмени практики на себеразказване са обединени от фундаменталната готовност за авторефлексия, тъй важна за цялостната еволюция на човешката мисъл и насъщна за култивиране на несъвършената наша градина живот, по Монтен (“Je veux que la mort me trouve plantant mes choux, mais nonchalant d’elle, et encore plus de mon jardin imparfait”).

„Докато пише за себе си, Азът се самоизгражда“ и „наративът от първо лице става средство за себепознанието“, пише доц. дфн Маргарита Серафимова във *Въведение* на съставения от нея научен българо-френски сборник *Писането за себе си и неговите жанрове. Писма, дневници и други форми на автобиографичния разказ в европейските писмени практики (XVIII-XX век)*. За културно-историческия контекст на застъпената в сборника епоха, потенциалът на изкованата от Монтен в *Опити* свободололюбива концепция на Аза е обозрим с разностранната си творческа приложност, а писането за себе си „като креативно вдъхновение“ и „творчески акт“, по думите на съставителката, се явява обширна, даже безкрайна за експериментиране и изследване територия. В нея идентичността, ядро на себеразказването, е матрица със своята изменчивост за „различните Аз, противоречивите Аз, несъвместимите Аз, които обитават едно и също тяло [...]“. Архипесонажът на Данте е далеч от модерния уклон към изменчивост на Аза, макар сложната дантева идентичност да е подстъп към модерно му тълкуване, допускащо в себе си идеите за полифоничност и обстоятелствена съотнесеност. Но до екстремното „Je est un autre“ („Аз е друг“) на Рембо от XIX век и/или до „автофикциите на Пруст [от началото на XX век], „след чийто монументален роман разказването вече никога няма да бъде същото“, възвестява анотацията на сборника, пътят на себеизразяването трябва да мине през ренесансовото пре-откриване на интимното (антично завоевание), „съпътствано с изобретяването на нови жанрове на Аза, като „Опитите“ на Монтен“, „с романтическите предчувствия във века на Просвещението“ на Русо за „сетивността и нейната нестабилност, турбулентност и подвластност на мимолетни състояния“. Разказването на идентичността се осъществява под различни писмени форми, в различни жанрови измерения, с разнородна мотивация. Сборникът изследва тези форми, жанрове и мотивационни механизми за обозначения период в седем тематични части, като във всяка се открояват съответни аспекти на закономерности и тълкувателни акценти. Последните са подчертани и синтезирани в резюме на български и френски език към всеки от научните текстове, както и от

съответен abstract на английски език. Това прави съдържанието обозримо в неговата тематична и концептуална многоликост, в неговите научно-изследователски прозрения и завоевания. За органичната свързаност на сбраните материали, за тяхната културологична принадлежност и актуалност, ключова роля има *Въведението*: то е своеобразна поетика на сборника, спояващ анонс за неговата концептуална идентичност и контекстуална съотнесеност в лоното на европейските писмени практики; концептуална идентичност и контекстуална съотнесеност, застъпени във встъпителния обзор на настоящата рецензия.

Първата част на сборника изследва нови(те) територии на субективността и обединява три статии, засягащи заглавната тема от различна изследователска перспектива, през призмата на различни писмени форми на себеизразяване, в контекста на различни културно-исторически обстоятелства. Вниманието е насочено към субективистичните прояви на Аза като плахи или дръзки изяви на личностното, имплицитен или експлицитен, прокрадващ се или спотаен автобиографизъм, (не)обективност на преценката за видяно, преживяно, засвидетелствано, тежест, интенции и разнообразност на автора в повествованието. Автономията на субективния изказ и неговата автентичност са обект на изследване в статията на **Румяна Дамянова**, проследяваща индивидуални прояви и инициативи на Аза в писмената практика на различни български възрожденци. Личното писмо е обособено като „свободна територия, върху която кореспондентите запазват своята идентичност“ и чрез която през Възраждането се оказва „съхранен личният глас на възрожденеца“; носител на съкровена споделеност и най-лично общуване (каквото се наблюдава в писмата Йосиф Хилендарец до игумена на Рилския манастир, на Неофит Рилски, на Раковски, Априлов, Ботев и други) или на лаконична, телеграфна комуникация (присъща за епистоларната практика на дейците на Априлското въстание), то е отразител на личността в нейния порив за себеутвърждаване, в присъствието ѝ като свидетел на епохата. Личният дневник – своеобразно „писмо до себе си“, по определение на авторката „тайник на изявите на Аза“, е пространство за свободна изява на волята на субекта – „водещ принцип, който смислово конструира текста“; той е и пространство за изява на необичайни/непознати спрямо обичайните личностни проявления на Аза, за каквито свидетелстват в различието си дневниците на Неофит Рилски или Тодор Бурмов. **Пенка Ватова** разглежда измеренията на субективността в пределите на художествено-документалния жанр пътепис, в който „фигурата на автора е особено триединство на автор, герой и повествовател на творбата“. В него фикционалното и реалното-истинно и/или правдоподобно се вплитат в етично-естетическите интенции на пътеписеца, за да заявят придържане към обективността на наратива или, смесвайки „свободно видяно“ и „въобразено“, в някои случаи представа и

реалност, да го субективизират. Като своеобразен предел в пътеписната традиция е посочен пътеписът *До Чикаго и назад*, на А.Константинов, в който се настанява „динамиката на психоемоционалната събитийност“ и оттам-нататък в пътеписното описание започва да се намества и „авантюрното [пътеписно] повествование“, със засилено присъствие на субективността. Хетеродиегетично или хомодиогетично разказан, пътеписът се явява и средство за „самонаблюдение“ на автора, в което разказването за себе си намира в следосвободенската пътеписна практика все по-обширна територия за изява. Текстът на **Маргарита Серафимова** е съсредоточен във фигурата на автора – „най-проблематична категория, точка на огъване на пространството *par excellence*, място на връзката между фиктивно и фикционално“ – в неговото „завръщане“ на сцената на писмените практики, водещо със себе си и парадокси в неговото възприятие, лично и публично. Автобиографизмът е изтъкнат като „мощен ресурс за творчество“, включително в научните дискурси, където „образът на учения прозира все по-видимо в неговите трудове“ и създава предпоставки за обособяване на личностен отпечатък в научния дискурс, без тази намеса на субективното да отнема, даже напротив, от неговата обективност.

Втората част акцентира върху жанровите колебания на Аза в неговото себеизразяване. „Неуловим в своята цялост“, пише доц.Серафимова във *Въведението* на сборника, „субектът дава израз само на едно от своите лица“ и по този начин „отделните литературни жанрове се конституират според конкретната семантична представа за него.“ **Бисера Дакова** проследява „явния жанров преход от изповедно-регистриращо слово към синтетично обобщаващ фрагмент“ у трима разнородни автори – Ф.Ницше, Ст.Михайловски и А.Далчев – в обединяващата ги склонност към синкретично-синтетичен тип рефлексия, наред която пишещият и размишляващ Аз се проявява като авторецензент, автокоментатор/критик (при Ницше), ‘надпоставен’ и безпристрастен в неопределения си стремеж към „универсалност“ на изказа постановител на истини (при Михайловски), „нереторичен мислител“, неотстъпен наблюдател, всеотдайно придържащ се към „конкретните неща“, които „предпазват от общите фрази и големите, но празни думи“, нескрито субективен в преценките си (при Далчев). **Радослава Илчева** разглежда автобиографичните записки на Г.Р.Державин като „междинно звено“ между агиографията или житийната проза и модерната политическа автобиография. Тук Азът демиург, създател на „индивидуален поведенчески модел“ на съвместимост между лично и обществено, „превърща живоотописанието си в материал за извличане на социално-политически поуки и изводи“. **Андреана Спасова** разглежда преплитането на епистоларната и пътеписната традиция в Българското възраждане, видимо в изящните писма пътеписи на

Найден Геров – „първи художествен пътепис под формата на лични писма“. Със своята естетическа безпрецедентност те разкриват значителна степен на автономност на авторовата саморефлексия и модерно самосъзнание, което черпи вдъхновение за своята себеизява от различни селения на познанието – поезия, фолклор, документалистика, история.

Третата част – *Духът и тялото на писмата* – изследва епистоларния жанр през призмата на три вида дискурс: автомитологичният, любовният и дискурсът – непосредствен, чистосърдечен, освободен – мотивиран от сантименталната *parthésia*.

Ангелина Вачева разглежда собствено-създадения образ на живелия между XVII и XVIII век френски историк, библиотекар, нумизмат Валентин-Жамре Дювал в кореспонденцията му (1762-1774) с придворната дама на Екатерина II, Анастасия Соколова. Жамре Дювал е проследен в неговата последователност и отдаденост в съграждането на определена, благородна представа за неговата личност – пред света и пред себе си. Анализираният случай е пример за Аз демиург или изобретател на собствения образ, създател на собствено-личностна митология, постигнал житейски успех благодарение на методични лични усилия и вяра в идеалите на Просвещението. Факт е, че един от най-важните мислители на просвещенската епоха, Джон Лок, разглежда Аза като формиращ се чрез приемственост на съзнанието и обект на последователен градеж именно. **Пламен Анто**в изследва и представя вътрешно присъщи на любовното писмо качества, невъзможни за художествената литература (*belles-lettres*). Изтъквайки прозрението на Барт за любовното писмо „като връзка, а не кореспонденция“, авторът посочва заложената в него предпоставка за „у-плът-няване“ на връзката между водещите любовна кореспонденция заради неговата „съ-общителна“ същност и функция: епистоларното слово е слово-деяние и „преди да информира, да съобщи нещо, то съ-общава двамата кореспонденти в пространството, преодолявайки го.“ **Олена Березовска Пичоки и Пиер-Ив Дефос** анализират писмата на руския белогвардейски лекар в изгнание в Белгийско Конго Владимир Болдирев до неговата съпруга, продиктувани от животоспасяваща за него „сантименталната и брачна парезия“. Поместеният на френски текст на двамата автори разкрива факта, че понятието *parthésia* се среща в Библията и е „un mot qui exprime l'assurance e la forcé de la conviction“, както и че в библейския си смисъл то е преди всичко „l'assurance de Jésus et de ses apôtres dans son enseignement qui prêche l'amour universal.“ Тази подробност е важна от онтологична гледна точка: споменавайки името на френския философ М.Фуко във връзка с неговото „връщане към античната парезия“, отбелязано в резюмето на статията, следва да се отбележи усилието на Фуко да разграничи философски „грижата за себе си“ от „познанието за себе си“. Преводът на писмата на Болдирев от руски на френски и тяхната

рецепция насочва изследването именно „от писането за себе си към търсенето на себе си“, тоест към самопознанието на Аза.

Четвъртата част носи заглавие *Образи и маски на автора*. Поместените в нея две статии засягат обширната тема за автобиографизма при писането за себе си в по-конкретното измерение на автопортретното 'изображение'. **Николай Аретов** разкрива по-ясното разграничение между фиктивния образ на субекта (неговия самоизмислен образ) и реалния в хумора и сатирата, за разлика от други жанрове. Тук автопортретът е тъждествен с маската, както индивидуална, така и споделена между различни индивиди. **Маргарита Серафимова** се съсредоточава „в пространството около литературната творба“ – в съпътстващите я дискурси или метадискурси (бележки, коментари, есета, интервюта) – и в статията си, на френски език, разглежда тяхната тежест в граденето на авторския Аз. „Метадискурсът“, пояснява авторката, „е насочен към четивността на текста и добрата рецепция“; той дава възможност на автора да насочва рецепцията на творбата/творбите му, „да инсценира определен замисъл, да заяви естетическа принадлежност“. Отвъд пределите на описваната статия, добър пример за 'насочване на рецепцията' от европейската писмена практика е италианският поет от XX век Еудженио Монтале с интервюто, което прави сам на себе си през 1946г., озаглавено *Интенции. Въображаемо интервю*: задавайки „подходящи“ въпроси на своя авторски Аз, поетът разяснява основните белези на своята поезика, елиминирайки по този начин възможността за погрешен или повърхностен прочит на стиховете му.

Петата част, съставена от две статии, изследва, от една страна, женските его-документи и жените автобиографи (първата статия), от друга, стремежа на жената за самостоятелно присъствие в обществения живот. **Катрин Жери** представя аналитично его-документи на пет жени – Наталия Долгорукая, Екатерина Квашнина-Самарина, Наталия Голицина, Екатерина Шаховска и Мария Волконска – с принос към историята на автобиографията в Русия, принос „игнориран поради закъсняло публикуване и възприемане“ на авторките. Статията онагледява „резонансите между текстове(те)“, разпространени единствено в семеен контекст, не и в обществен, и прави паралел с мемоарите на Надежда Дурова, *Кавалерийска девойка* от 1836г. и първата руска женска автобиография *Приключение в Русия* на същата авторка, съчетаваща „житейски опит, литературно творчество, публикуване и рецепция“.

Чрез съпоставка на женски образи, разказани от женска и от мъжка гледна точка в прозата на френската писателка Колет (1873-1954) и румънския писател Камил Петреску (1894-1957), в своята статия на френски език **Румяна Л. Станчева** извежда съответствия в представянето на жената в модерното общество и на нейното поведение в лоното на брака, в

темата за липсата на разбиране на Другия – топоси, нови за първата половина на XX век в Европа. Психологическото разказване от първо лице, характерно за прозата и на двамата писатели и създаващо усещане за наместване на личното и автобиографичното във фикцията (автодиегетичният режим на изразяване) е база за сравнение между тези географски отдалечени един от друг творци и възможност за извеждане за заключенията относно наличната в изследваните произведения (концептуална) близост между литературния Аз и автобиографичния Аз.

В шестата част на преден план е изведена реалността на свидетелствата от първо лице като територия за различни проявления на Аза. **Рая Заимова** изследва ролята на Аза на автора в пътеписната литература за разбиране на неговия свидетелски разказ за „видяното и чуто“ в два пътеписа на френския поет и политик Алфонс дьо Ламартин до Ориента, като предмет на наблюдение са определени негови размисли – отразители на авторския Аз и показатели за развитието на неговите социални и естетически, културни и исторически нагласи. **Недка Капралова** разглежда преплитането на личната история с историческото свидетелство в спомени на български жени от края на XIX век. Представени и сравнени в общото и различното са гледните точки на две жени, Елисавета Караминкова и Султана Рачо Петрова, за бележите историческо събитие – посрещането на княз Фердинанд и неговата обиколка в България в края на 1887 и началото на 1888 година – и е изведена тяхната роля като свидетелства за изграждане на историческата памет.

Седма част носи заглавие *Себесътворяването като изкуство*. Първата статия, на **Миряна Янакиева**, на френски език, е опит за критическо сравнение между два автобиографични романа с тема музиката (*Балада за Георг Хених* на Виктор Пасков и *Моят живот с Моцарт* на Ерих-Еманюел Шмит), на базата на теоретичните концепции за автобиографичния пакт на Филип Лъожон, за автофикцията на Серж Дубровски и за наративната идентичност на Пол Рикъор. Направени са важни заключения относно съществената роля на автофикционалния разказ за разбирането на себе си и за изграждането на „неизменна личностна идентичност“. **Ребека Джили** е автор на последната статия в сборника – за идеологията на Аза в мемоарната проза на княз И.М.Долгоруков и по-точно в произведението *Повест о рождении моем, происхождении и всей жизни*. Италианската изследователка представя своите проучвания на прекрасен български език и засяга темата за его-документите – автобиографии, писма, дневници и пр. – „обединени от фигурата на Аз-а на автора, едновременно и герой, и разказвач на собствената си история“, а основна цел на анализа е да обособи идеологията в представянето на себе си, причините и механизмите на

идеологизиране на личността на изследвания творец. Впрочем, осезаемо в тази схема на изграждане на Аза – схемата на автобиографичното писане като средство за утвърждаване на Аза [в една враждебна реалност] – е ехото на културно-историческият опит на Данте с *Нов живот* и *Божествена комедия*. Без това да означава, че бележития флорентинец присъства като референт в произведението, обект на анализ, и в неговото изследване.

Българо-френският научен сборник *Писането за себе си и неговите научни жанрове Писма, дневници и други форми на автобиографичния разказ в европейските писмени практики (XVIII-XX век)* със съставител Маргарита Серафимова представлява важен – заради своята стойност на референт – и своеобразен – заради широката си тематична обхватност и многообразие – източник на познание в полето на себеразказването. В него са събрани изследвания на бележити съвременни български и чуждестранни изследователи на литературното творчество, споделени са важни и отличителни по своето умозрение и вещина заключения за еволюцията на темата в застъпения период. Сборникът е средище на съприкосновение на българската литературна традиция с европейската и на европейската с българската. Неговата културологична значимост е неоспорима.



За книгата:

Елка Трайкова. *Литературноисторически и критически сюжети*. София, ИЦ „Боян Пенев“, 2021, 226 с. [Elka Traykova. *Literary-Historical and Critical Plots*. Sofia, Boyan Penev Press, 2021, 226 p.]

Надежда Стоянова / Nadezhda Stoyanova
Софийски университет „Св. Климент Охридски“ / Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Елка Трайкова, автор на добре познатото сред българските филолози изследване „Българските литературни полемки (от началото на XX в. до 70-те години на века)“ (2001), наскоро публикува своята нова книга – „Литературноисторически и критически сюжети“ (2021), която носи най-добрите характеристики на първата ѝ монография – издирвателската воля за откриване на значими литературоведски проблеми или за вглеждане поновому в тях, фактологичната плътност на представения материал и научната почтеност. Същевременно тематично и жанрово периметърът на разработките е разширен, като авторката е подбрала теми, засягащи ключови явления на литературния ни живот по протежение на почти 150-годишната му история след Освобождението.

Във въвеждащите думи Елка Трайкова определя като основна мотивация на текстовете си грижата за литературната памет, чието съхранение се осъществява със съзнанието за отворения характер на литературноисторическия разказ и пропускливостта на канона въпреки неговата предпоставена консервативност (вж. с. 9). Различните форми на модифициране на

познанието за литературното ни наследство обаче в това изследване не носят радикализма и прибързаността на младежките текстове, а онази внимателна обмисленост и трезва премереност, притежавани от зрелите книги. Опитният почерк може да бъде разпознат още в дискретната насоченост към проблема за мястото на личността в литературната история, приобщавайки така книгата към една от най-стабилните тематични традиции, а и към едно от утвърдените концептуални наследства на българското литературознание.

Изследването се състои от две части, които извеждат хронологичния и жанровия принцип като водещи при структурирането – „Литературноисторически сюжети“ и „Литературнокритически сюжети“. Първата част съдържа разработки, фокусирани върху проблеми, засягащи националната ни литература от края на XIX до края на XX век, макар че отделни наблюдения надскачат тази времева граница. Втората част е насочена към явления и книги, публикувани в последните 30-тина години, и по тази причина текстовете носят особеностите на оперативната критика.

Въпреки че привидно проучванията, включени в „Литературноисторически сюжети“, са разнообразни, читателят може да разпознае в този раздел два основни подхода в работата на авторката в тази част. Те са свързани с желанието за уедряването на изследователските концепти. Първият подход се характеризира с отбягването на близкия прочит с цел разпознаване на *структурите, които крепят литературноисторическия наратив*. По тази причина и замахът, с който се обглеждат книгите и събитията, е широк и смел, без при това наблюденията да губят своята прецизна литературно-документална мотивираност. Свидетелство за това са още първите два текста в книгата – „Възможните и невъзможни истории на българската литература през XX век“ (с. 13–26) и „Антологиите – между литературния канон и субективния избор“ (с. 27–57), в които се разпознават не само моделите за формиране на националния канон, но и отношението на учените и съставителите на книгите към актуални тенденции в европейското литературознание и световната литература, паралелите с които стават особено активни в началото на XX и началото на XXI век (вж. например коментара за съставената от Михаил Неделчев антология „Европа“ (2018) – с. 55). Не на последно място, подход още предполага вглеждането в онези крайгълни камъни на литературната ни памет, около които се напластяват читателските сюжети. Обект на проучване са фигури като Иван Вазов, Пейо Яворов, Емануил Попдимитров, Боян Пенев, периодични издания като „Мисъл“ и „Златорог“, книги като „Безсъници“ на Яворов и „Живот-блян“ на Попдимитров. Бих подчертала интереса към разнообразието от прояви, чрез които

съвременници на Пейо Яворов и Боян Пенев се опитват да съхранят паметта за тях след смъртта им.

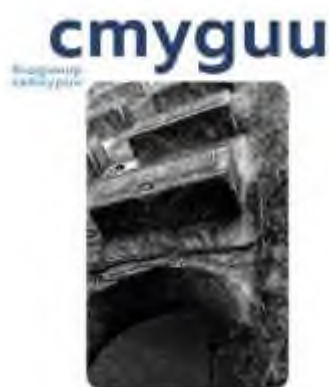
Погледът на Елка Трайкова не остава затворен в единичността на факта, а отчита разнопосочността на контекстите – културни, исторически, но и житейски. Тук именно се разкрива вторият подход на авторката, видим в стремежа към *холистично разбиране на литературната личност*, на присъствието на художествената книга, на реализацията на литературното събитие. Затова в аргументацията често се прибегва до различни в жанра си текстове (метанаративите са основен фокус на проучване) и нетипични дискурсивни прояви на каноничните български автори. Бих си позволила да изразя своята заинтригуваност от наблюденията върху разнородните по вида си реализации на публицистичния стил на Яворов (с. 87–92) и върху късните писма на Вазов (с. 102–109). Холистичният подход на авторката намира своята най-силна мотивация в цитирания от нея откъс от дневника на Боян Пенев, който ще си позволя да повтора и тук заради значимостта му за коментираната книга: „Желал бих нашите потомци да си спомнят не за завършените и незавършени дела, а за волята, вложена в тях. Ще имат ли право да ни съдят някога онези, които не са имали нашата воля, които не са ни превъзмогнали с волята си? Аз не бих желал техният съд. Зад историята има нещо, за което не е достатъчен един обикновен поглед. Това е животът ни, и който не го съзре, няма право да ни съди.“ (с. 101) В представянето на българската литература Елка Трайкова иска да следва този завет на големия учен и затова зад факта на „буквата“ тя търси порива на духа, разпознава текстовете и жестовите като фрагменти от пълноценната и многообразна художествена и житейска рефлексия на авторите, без да изпада в назидателност или високомерно пренебрежение към едни или други творчески прояви. Чрез този подход, насочен към цялостното присъствие на литературните персоналии и техните книги, деликатно се прокрадват личните контексти на авторката и проблясва волята на литературния историк да не бъде безучастен субект, който хладнокръвно прорязва миналото, а човек, който рационално, но и емоционално оглежда в предишното своето настояще, както се разкрива в посветената на Емануил Попдимитров глава „Спомените между реалния живот и поетичния блян“ (с. 110–115), където Елка Трайкова вплита елементи от своята история.

В края на първата част на книгата са включени изследвания върху формите на контрол на социалистическата власт към българската култура след 1944 г. и „дозираната свобода“ (с. 130), която успяват да извоюват авторите спрямо соцреалистическото клише и налагания модел на съветската литература, не се пропускат и онези привидно плахи, но утвърдителни опити националната художествена словесност да бъде приобщена към световните тенденции. Елка

Трайкова търси не изоставя своите интереси към полемиките и това най-вече се разкрива в главите „Полемки и критически концепции през 60-те години на XX век. Покаяния и конфликти в литературната критика“ (с. 138–147) и „Полемки и полемичен стил на Кръстьо Куюмджиев“ (с. 148–153), в които се изваждат от забвение редица литературни факти. Последната разработка на този раздел „Българската литература в края на едно столетие“ (с. 154–166) е насочена към трансформациите, които се случват в културното поле във времето на Прехода. Тази глава прави естествен подстъп към втория раздел на книгата.

В „Литературнокритически сюжети“ авторката се представя като наблюдател на съвременността, като желанието ѝ да извежда литературноисторически обобщения не се изличава, но остава на заден план за сметка на съсредоточения прочит на конкретни книги и фокусирането върху отделни авторски жестове. Тук може да се определи като водещ стремежът за утвърждаване на необходимостта и смисъла всяко настояще да препрочита литературното минало – с тази идея Елка Трайкова изразява съмишленичеството си с Михаил Неделчев и неговия литературоведски проект (вж. с. 169), но още с търсенията на няколко поколения учени. Авторката се вглежда детайлно в книгите на Румяна Дамянова, Вихрен Чернокожев, Пламен Антонов, Катя Зографова, Мария Огойска и на най-младата – Елена Борисова. Наблюденията се простират и върху художествените съчинения на Мария Станкова, върху пътеписните текстове на Емил Димитров, но и върху автобиографичната проза на напътствалата голяма част от съвременните литературни изследователи Милена Цанева. В изчерпателността на изложението и анализа на книгите във втората част на изследването става видимо отношението на уважение на авторката към научните и художествените постижения на колегите ѝ.

В заключение бих казала, че едно от най-ценните качества на книгата на Елка Трайкова „Литературноисторически и критически сюжети“ е съзнанието за отговорност на настоящето към литературното минало и към литературните фигури, които са го конструирали. Професионализмът на изследването проличава и ненатрапчивата, но уверена категоричност, с която авторката заявява тезите си, след като дисциплинирано е проучила явленията, разчертала е периметъра на „белите полета“ и е намерила мястото им в литературния процес. Наред с това фактологичната наситеност, постъпателността на изложението и добрият езиков стил превръщат книгата в четиво, което вярвам, ще бъде интересно и полезно не само за специалисти, но и за широк кръг от читатели, в това число за студенти и ученици.



За книгата:

Владимир Сабоурин. *Студии*. 2023, 750 с., ISBN: 9786199178348.
[Vladimir Sabourin. *Studies*. 2023]

Мария Ендрева / Maria Endreva
Софийски университет „С Климент Охридски“ / Sofia University St. Kliment
Ohridski

В това издание Владимир Сабоурин е събрал писани от него студии с литературна критика през периода 2002-2022 г. Намерението, което стои зад това начинание, не е изяснено в предговор или в обяснителни бележки. Вероятно то е мислено като някакъв вид равностойка на изминалите двадесет години. Дали това са вече публикувани текстове или излизат за първи път, също не е указано. Подобна неяснота цари и по отношение на последователността на поместените статии и студии. Може да се предположи, че те са подредени хронологично, но повечето текстове не са датирани, а последният носи дата 2019 г., което не е край на зададения период. С оглед на казаното, в това издание авторът вероятно отдава значение единствено на отделните текстове и на факта, че ги прави по-достъпни за публиката, а не на концептуалното им обединение в една цялост, показвайки ни отделни етапи в развитието си като критик.

Липсват обичайните и необходими за цитиране данни относно издателството и града на издаване на книгата. Това извиква предположението, че се касае за „Самиздад“, което не е необичайна практика в литературоведските среди, но тя има както предимства, така и недостатъци. Със своите близо 750 страници книгата има внушителен външен вид, твърди

корици, оригинално оформление с изчистен дизайн, необичаен, почти квадратен формат и красива типография на корицата. Тя определено привлича вниманието и провокира да я отвориш.

Сборникът съдържа петнадесет отделни студии и статии, като дължината им варира от 15 до над 100 страници. Тематично те са разнородни и обхващат широк спектър от проблеми не само в съвременното литературознание, но хвърлят интердисциплинарни мостове към философията, естетиката, литературната социология и други хуманитарни дисциплини. Голямо внимание заслужават текстовете, посветени на теоретични въпроси като текста за понятието „произход“, за възникването на формата, генеалогия на пикаро и др., в които авторът прави своеобразни културологични изследвания на тези понятия.

Сред писателите и поетите, на които са посветени изследвания, са Димчо Дебелянов, Маркиз дьо Сад, Херман Мелвил, Ернст Юнгер, Достоевски, Ницше и др. Не само разнообразието от автори, но и широкият теоретичен инструментариум, с който борави Сабоурин в предимно компаратистичните си изследвания са впечатляващи, тъй като няма студии, които да повтарят използваните в предишни текстове теоретични постановки.

В студиите си Сабоурин често стъпва на немскоезичната философия и литературна традиция, но задълбочено познава и испанската, френската и руската литература, като с лекота прави съпоставки и хвърля мостове между представители от различни националности в рамките на едно и също или различни по епоха течения. Анализите са с отявлен философски привкус и обглеждат изследваните проблеми със завидна дълбочина.

Ще се спра на три студии, в които Сабоурин се показва като познавач на немскоезичната литературна и литературоведска традиция. Те са „Понятието за произход“; статията, посветена на литературната социология на френския класицизъм на Ерих Ауербах; и студията за идентификацията на юриста и политически философ Карл Шмит с литературния герой на Херман Мелвил Бенито Серено.

В студията си, проследяваща философията на понятието за произход, Сабоурин навлиза в полетата на философското тълкуване, като проследява връзката между възникването на субекта, нихилизма и концепцията за вечното завръщане на Ницше, които представляват основни маркери на модерността. Те обемат основната част от текста. Във въвеждащата част авторът използва основополагащи за модерността текстове като Кантовото съчинение „Що е Просвещение?“ и неговите „Критики“ или просвещенската философия на Жан-Жак Русо, които показват как Просвещението започва с критика на митовете, за да завърши с критика на собствената си, свързана с произхода идея за социално неравенство, противопоставяйки ѝ идеята за естественото право, възникнала по време на хуманизма през XV и XVI век. Много

ясно е изведено принципното положение, че търсенето на произхода не е само търсене на идентичност, а попада в центъра на политическата идея за критиката на неравенството, което е една от важните тези, които читателят може да запомни от тази студия.

Поантирано е показана връзката на темата за произхода с концепциите на Просвещението и на цялата модерност. „Античното и модерното Просвещение започват като критика на митовите в качеството им на разкази за произхода“ (с. 25), от което следва пренасянето на произхода на модерния субект в самия себе си, а това е основополагаща черта на модерността с всички усложнения, произтичащи от нея за оформянето на нови културни и естетически форми.

Предметът на изследване в тази студия всъщност са пикаресковите романи и Ницше, като изграждането на връзка между тях е оригинална, но превесът на Ницше в студията е видим. Тази широка асоциативност е типична за стила на Сабоурин. Неговото писане е изпъстрено с непрекъснати позовавания на философски концепции от различни епохи, които по оригинален начин създават изненадващи, но много логични връзки, до които авторът е стигнал в изследователския процес. Въпреки това смятам, че понякога са твърде много и не толкова подходящи, като например двукратното привличане на Емилиан Станев, чийто текст според автора има отношение към темата за синкретичното, възвръщащо се време, но едва ли се оправдава мястото му в основната линия, засягаща „произхода“ и връзката му с испанския пикаресков роман и опитите за преодоляването на нихилизма при Ницше.

Макар че винаги завръща читателя към основната линия на текста, Сабоурин веднага пак я напуска, за да почерпи аргументи от различни извори и да даде примери от различни епохи, произведения и автори, за да се върне пак към основната идея на текста. По този начин се получават отделни студии в самата студия по въпросите за нихилизма, идеята за вечното завръщане на същото и др. Четенето изисква непрекъснатата читателска рефлексия и по този начин четящият достига заедно с автора до направените изводи. Линиите на аргументация са солидни и лично у мен не предизвикаха несъгласия с предложените тълкувания, а напротив останах с усещането за допълване и обогатяване на собствената ми гледна точка.

Като германистка не мога да не отбележа една дразнеща грешка, най-вече заради декларативността, с която явно е замислена като корекция на съществуващата традиция. Става дума за изписването на името на немския философ Фридрих Ницше. Недопустим от гледна точка на немската фонетика и на българския фонетичен правопис е изборът на Вл. Сабоурин, името на Ницше, нем. Nietzsche да се транслитерира – и то само частично – във вариант „Нитцше“, тъй като комбинацията от букви „tz“ в немския език има фонетична стойност на един, а не на два звука, който се предава на български с буквата „ц“. Изписването му с две букви

представлява груба фонетична грешка, нехаеща за фонетичната стойност и самоволно следваща принципа на транслитерацията. Освен че води до звукова грешка, транслитерацията не е приложена последователно, тъй като е немислимо последващата комбинация от букви „sch“ също да се транслитерира. От тази гледна точка единствено транскрипцията е възможен вариант за предаване на името. Допустимо от фонетична гледна точка е произнасянето на комбинацията от съгласни tzsч като „цш“ или като „ч“, т.е. звуковата стойност може да бъде изговорена и като „Ницше“ или „Ниче“, дори фонетично още по-коректно с дълго „и“ като „Нийцше“ или „Нийче“. Вариантите с „ч“ в този конкретен случай, както и дългото „и“ без изключение, не са се наложили в българската традиция и затова остава единствено общоупотребяваното Ницше¹. Смятам, че на подобни грешни опити за „корекция“, която нарушава принципите както на транслитерирането, така и на транскрибирането, трябва да се дава отпор. Несъобразяване с традицията виждаме и в изписването на други имена като това на Вирджиния Улф като Уулф, Пиер Корней като Пьер и др. И тук се вижда липсата на сериозна редакторска намеса в текстовете, която нямаше да допусне подобни грешки, ако книгата беше излязла в утвърдено академично издателство.

Текстът за литературната социология на Ауербах по отношение на мълчанието на „народа“ по времето на френския класицизъм е интересен заради анализа, който Владимир Сабоурин прави на специфичното за Ауербах пречупване на погледа към „народа“ през очите на така наречената „буржоазия на образованието“, сблъскащ се с понятието за народ на националсоциализма. При този анализ авторът на статията прави и много уместни препратки към българската действителност в посткомунистическия период. Сабоурин за пореден път в рамките на тази книга показва ерудиция и я използва продуктивно в извеждане на поантирано знание, в случая за разкриване на понятието „народ“ и „публика“. При сравнението на концепцията за народ на Ауербах с тази на Михаил Бахтин, което авторът прави, се очертават важни находки. За разлика от Бахтин, който приема народното тяло като несломимо и всеприсъстващо в културните процеси, Ауербах отчетливо предупреждава за последователното отсъствие на „народа“ в целия период на възникване на модерността и по този начин насочва вниманието към екстатичната поява на „народа“ в тоталитарните режими като националсоциализма и марксистко-съветския комунизъм, където е поставен в центъра на политическата идеология. Изключително ценни са връзките между поетиката (примерно на драматичните единства на време, място и действие) със социологическата „чуждост на народа“

¹ По този въпрос. срв.: Парашкевов, Борис: *Българска транскрипция на немски имена*. София: Изток-Запад 2015, с. 62. [Parashkevov, Boris: *Balgarska transkriptsiya na nemski imena*. Sofia: Iztok-Zapad 2015, s. 62].

(с. 414). Едва с разпадането на средновековния мироглед на единство, гарантирано от единността на Божията истина и единния „християнски народ“, грижата за осигуряването на „единствата“ се явява като наложителна в драмата на класицизма. Тези интересни наблюдения водят до подмяната на „народа“ с „публиката“, която може да бъде социологически установена като основополагащ фактор на модерността, който различава драмата на класицизма от на пръв поглед парадигматичната ѝ еднаквост с концепцията на Античността.

Третата студия, на която ще се спра накратко е „В съучастничество с черните: *Бенито Серено*“ съгласно Карл Шмит, Карл Шмит съгласно *Бенито Серено*“. Тематично тя прави значителен скок, пренасяйки ни в изследване за употребата на написаната в средата на XIX век новела на Херман Мелвил „Бенито Серено“ (1856) от правозащитника и политически философ Карл Шмит, който работи като водещ юрист в националсоциалистическа Германия в първите години на режима. След войната Шмит попада в американски плен и е подложен на множество разпити, при които се очертават интересни находки на идентифициране на обвинения с литературния персонаж Бенито Серено, които Вл. Сабоурин анализира. С помощта на тази студия читателят може да навлезе в ситуацията на следвоенна Германия със случая на Шмит, който е интерниран и санкциониран по законите за денацификацията заради колаборацията си с националсоциалистическия режим. Сабоурин сам дефинира текста си като „преброждане на онези оазиси на ужаса“, където „модерност и терор се срещат“ (с. 570). Идентификацията на Шмит с Бенито Серено се осъществява в кореспонденцията му с писателя Ернст Юнгер, на която обстойно е обърнато внимание. Чрез изграждането на ситуация на символа, привличайки образа на литературния герой, Шмит се опитва да оправдае действията си по време на режима. От тази гледна точка, авторът на студията добре разкрива и проследява стратегиите на Шмит за запазване на живота и честта си чрез отчасти литературни похвати. Сабоурин анализира качествата на третоличния разказвач в новелата на Мелвил и други формални характеристики на текста и героя Серено, за да очертае реакциите и интенциите на Шмит. Този тънък момент на психологическо разкриване на стратегиите на един юрист, използващ литературна творба като опит да сподели ситуацията си с външния свят е интересен сам по себе си и представлява оригинално литературоведско изследване.

В обобщение мога да кажа, че книгата на Владимир Сабоурин „Студии“ ще събуди интереса основно на литературоведи и на изкушени в литературата и философията неспециалисти, които се занимават с избраните от него автори или културноисторически понятия. Студиите са на оригинална тематика и в повечето случаи покриват не само тесния периметър на избрания предмет на изследване, а се ситуират в един по-широк времеви, идеологически или естетически контекст и по този начин предлагат не само частен, но и по-

обзорен поглед на протичащите трансепохални културни процеси, което води до обогатяване на читателя не само с интересни теми, но и с нови концепции и подходи към литературните текстове.



За книгата:

Антоанета Робова. *Творчески фигури и кръговрат на изкуствата в прозата на Ерик-Еманюел Шмит*. София, Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2022, 304 с., ISBN 978-954-07-5505-2 [Antoaneta Robova. *Artistic Characters and Cycle of Arts in Eric-Emmanuel Schmitt's Prose Writings*. Sofia, St Kliment Ohridski University Press, 2022, 304 p., ISBN 978-954-07-5505-2]

Маргарита Серафимова / Margarita Serafimova
Институт за литература при БАН /
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Монографията на Антоанета Робова привлича вниманието по няколко причини: поради изследователския си фокус върху прозата на едно от значимите имена в литературата днес, Ерик-Еманюел Шмит, благодарение на избора на ракурс (смесването на изкуствата), заради издържаната си структура, и не на последно място, с оглед на четивността си, с достоинства си на книга.

И така, на първо място трябва да отбележим добре избрания обект на изследване. Ерик-Еманюел Шмит е един от най-известните и най-интересните съвременни автори, познат и на българската публика. Романите му, публикувани предимно от издателство *Лега Артис*, се радват на вниманието на българските читатели, а пиесите му шестват по сцените на родните театри така, като и по световните. Драматург, романист, новелист, есеист и сценарист, френско-белгийският писател действително има с какво да ни впечатли. Неговото разнообразно, многолико творчество прави от този философ по образование и писател по призвание, любим герой също и на безброй интервюта. Сладкодумен събеседник, той е ухажван от медиите, готов да отговори и на най-дръзките въпроси, засягащи начина му на писане, убежденията или вярата му, житейските му основания, оставайки верен на принципа, че „литературата премахва дистанцията между Аз-а и другите“. Той смело преплита автобиографизма и фикцията и със съблазняваща освободеност скъсява дистанцията с публиката. И ако често изобразява себе си като герой на роман, то не е с чувство на превъзходство или нарцисизъм, а за да разкрие собствената си човешка уязвимост, емоциите, които го заливат, житейския си опит, който, споделен, спасява и другите, и него самия от униинето и разочарованията, оставяйки да тържествува радостта от живота.

Антоанета Робова подхожда към неговото творчество с изключителна подготвеност и вещина. Тя умело подбира измежду многобройните и разнолики творби на автора – който при това продължава да пише и да доизвайва своя творчески автопортрет – корпуса на своето изследване, така че то да има цялостен и конципиран вид. Като добър изследовател А. Робова прави обзор на всички вече публикувани теоретични текстове върху творчеството на Шмит, за да се разграничи от тях и да очертае своето място върху този споделен изследователски терен. Във фокуса на нейното внимание се разполага преплитането на литературата с другите изкуства. Както споделя самата тя:

Постепенното ни навлизане в изследователското поле на взаимодействията между литературата и изкуства като класическата музика, изобразителното и драматичното изкуство, фотографията и киното в прозата на Шмит ни разкри и различните творчески фигури, чиито репрезентации формират плътна и разнообразна галерия от артисти в персонажните системи на творбите му (с. 21).

Тази отвореност на произведенията на Шмит към изкуства, чиито жанр, код, носител, начин на въздействие, се различават от собствено литературните, се оказва онази свежа струя, която обогатява текстовете, кара ги да преодоляват своите граници и ограничения, провокира ги, извиква неочаквани асоциации, умножава ефектите на тяхното въздействие. Именно това кара Робова да постави литературата, и в частност, прозата на Шмит, в центъра на пленителния кръговрат на изкуствата, който се оказва неизчерпаем извор на креативно въображение:

Кръговрата на музика, визуални (живопис, кино, фотография, бодиарт, перформанс), сценични и драматични изкуства (театър, опера, балет, актьорско майсторство) разглеждаме като основен фактор за вътрешното единство на Шмитовата проза, съчетаваща приемственост и своеобразие при преминаването към новия век. Форми и функции на естетическото преживяване и модуси на емпатичното съпреживяване проследяваме в интердисциплинарна перспектива, за да изведем общи наративни матрици, лейтмотиви и обединяващи наративни стратегии (с. 26).

Така, намереният център в творчеството на Шмит, на свой ред се превръща в център на изследването на Робова. Характерно за нейния подход е взаимната свързаност на елементите, които изграждат нейната монография около няколко понятия, всяко от които предполага диалог с различен обхват. Така автотекстуалността, свойствена за писателското кредо на Шмит и разбрана като „диалог между текстовете в творчеството на даден автор“ (Р. Коларов), се допълва от хибридността (като диалог между жанровете) и интертекстуалността (диалози в рамките на литературата), които като матрьошки влизат една в друга, както и в големия диалог между изкуствата, изразяващ се в различни и често непредсказуеми форми на интермедиялност като мотиви, сюжети, алюзии, цитати, екфразиси и пр. (вж. теоретичните позовавания и коментари, свързани с тези диалогични практики в монографията, с. 27-33).

Първата част от монографията със заглавие *Кръговрат на изкуствата в тематичните поредици и сборниците с разкази* анализира пресечните точки на литературата и музиката, от една страна, и на литературата и живописа, от друга. Втората част, *Изкуството на романа и изкуството в романа*, подхваща същите теми, но в по-разгърнатия и с по-богати възможности жанр на романа.

Самият той музикант, Ерик-Еманюел Шмит търси подходящите думи, за да изрази своите музикални преживявания, както и почитта си към големите композитори, маркирали

житейския му и творчески път: Моцарт, Бетовен, Шопен. В случая с *Моят живот с Моцарт* се намесват и автобиографични елементи така, че творческата съдба на писателя се оказва сдвоена с тази на прочутия виенски композитор. Написан в епистоларна форма, романът звучи като лична изповед, а Моцартовите произведения изпълняват ролята на водачи, които превеждат – успешно – героя (или автора) през редица опасни и преломни етапи в живота му. Музиката се оказва терапевтичната и спасителна нишка, връщаща към живота и приканваща към писане до степен, която кара писателят да възкликне: „Моят модел за писател е Моцарт“. Или, ако си послужим с думите на Робова:

Последователят на Моцарт иска на свой ред да се превърне в творец, спомагащ за благотворното влияние на изкуството и препредаващ мъдростта на жизнеутвърждаващата философия, претворявайки нейната безсловесна поезия в поезия на словото (с. 40).

Става дума за проза, наситена с музикалност, изпъстрена със заемки от класическата музика, прибягваща до лайтмотиви и вариации, с подчертано внимание към ритъма и към темпото:

„Моят живот с Моцарт“ е книга с висока степен на музикална интермедиялност, пораждаща диалог между двете изкуства по протежение на страниците и между редовете. Книгата е създадена по случай 250 години от рождението на гениалния композитор, а кръговратът слово и музика обхваща литературна и сценична версия. Романът е хибриден и в жанрово отношение, тъй като представлява текстово сплав от автобиографични елементи, есеистични фрагменти, меломански коментари, лирични пасажии, философски и музиколожки наблюдения“ (с. 42).

Като пример на диалог между литературата и живописата пък, да вземем романа *Жената с огледалото*. Още със заглавието си той поражда асоциации с едноименната картина на Тициан. Така романът в своята цялост се оглежда в едно известно живописно платно. Но не само това. Огледалната метафора става ключов елемент с множество вариации и конфигурации в разгръщащата се интрига, оглеждаща една в друга съдбите на три жени, живели в три различни епохи. Въпреки различията, тези героини със сходни имена: Ан, Анна и Ани (мистичната поетеса от Средните векове, увеличащата се по психоанализа виенчанка от началото на XX век и съвременната холивудска звезда), проявяват поразително сходство в начина си на виждане на света, както и в начина, по който светът вижда тях, в кривото огледало на предразсъдъците, забраните и ограниченията, белязали женската участ в продължение на векове и водещи към кладата: буквално или

метафорично. Много различни изкуства се намесват в тази история, разказана на три гласа: поезия, биография, кино – в диегезата на творбата, но също и живопис – в нейната херменевтика (портрета на жена, заета с тоалета си, от картината на Тициан, и съзерцаваща отражението си с помощта на две огледала, придържани от мъж. Любопитен детайл е стъкленницата в лявата ѝ ръка, извикваща според А. Робова, представата за мастилница, и отвеждаща към писането, към творчеството изобщо). Ето как, по думите на Робова, „кръговратът на изкуствата в женския триптих се усложнява, включвайки и драматичното изкуство в модуса му на актьорско превъплъщение в огледалната верижна интермедиялност стихосбирка–книга–сценарий–филм“ (с. 179).

Важен средищен момент в монографията е вниманието към различните фигури на автора в произведенията му, многобройни, винаги изненадващи и редуващи реални и фикционални елементи с впечатляваща изобретателност. Освен елементите на автобиографизъм, които откриваме разпръснати в различните произведения на писателя, изследователката се фокусира също и върху съзнателните автопортрети, автофикции и превъплъщения, в които неизменно се инфилтрира някаква частица истина за биографичната личност. Така например, тя се спира на анекдота, разказан в предговора към *Учителите ми по щастие*, обясняващ под формата на „личен мит“ двойственото звучене на собственото име на писателя (Ерик-Еманюел):

Тази история гласи, че през 1960 г. са родени близнаците Ерик, бъдещ писател, и Еманюел, предопределен за музикалното поприще, но единият от двамата се удавя. Родителите, незнаещи коя от двете рожби е починала, решават да прекръстят оцелялото дете Ерик-Еманюел. Шмит разказва тази история в различни версии, като чрез нея рационализира двойствеността на творческата си природа, както и непознаваемостта на другостта в собствената личност: „До днес се питам: ако литературата представлява моето изкуство, а музиката – моята страст, дали не съм сбъркал? Моята съдба ли последвах? Или тази на брат ми?“ (с. 39)

Друг особено интригуващ образ на автора представлява явяването на писателя Ерик-Еманюел Шмит в качеството му на персонаж, даващ насоки за писане на главния герой от романа *Човекът, който виждаше отвъд лицата*, Огюстен Тролие – нещо като инициация в писателското поприще. Забележителната литературоведска интерпретация на този любопитен металепс (Женет), представлява своеобразна кулминация във философското осмисляне на авторството в монографията на Робова (вж. главата *Писателски*

превъплъщения и автобиографични проекции в „Човекът, който виждаше отвъд лицата“ (с. 335-345).

В заключение може да обобщим достойнствата на изследването така:

Това е първата монография, която анализира интермедиялните практики и разнообразната типология образи на творци от различни полета на изкуството, в прозаическата продукция на Ерик-Еманюел Шмит. Дефинираният от А. Робова „първи прозаически период“ (1994-2020) в творчеството на автора се разглежда през призмата на взаимодействията на различни изкуства и множество текстове. Проследява се ролята на „кръговрата на изкуствата“ за своеобразието и еволюцията в прозата на Шмит по посока на все по-сложни наративни структури, по-плътна автотекстуална взаимосвързаност и засилена етическа чувствителност. Извеждат се характерни за разглеждания период повествователни модели, обединяващи стратегии на тематично и композиционно ниво, музикални и кинематографични принципи на постройка на творбите, които досега не са били анализирани от критиката, и които изграждат всъщност своеобразието на това богато творчество, стъпващо върху интермедиялността и автотекстуалността.

Освен че е първото цялостно изследване на български език за Ерик-Еманюел Шмит, научният труд е и първата монография, посветена изцяло на романите и сборниците с разкази на автора, чиято проза досега не е била обект на изчерпателни научни изследвания. Но наред с научните си достойнства, изследването представлява добре структурирана, увлекателно представена и приятна за четене книга, която не само информира читателите си и предлага многобройни посоки на размисъл, но доставя и естетическо удоволствие, въвличайки самото писане върху литературата в „кръговрата на изкуствата“.



За книгата:

Николай Генов. *Виртуалният човек. Опит върху фантоматиката*. София, „Версус“, 2022, 240 с. [Nikolay Genov. *The Virtual Human: A Study on Phantomatics*. Sofia, Versus Publishing, 2022].

Галина Георгиева / Galina Georgieva
Институт за литература при БАН /
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

„Половите контакти могат да се програмират, а разговорите – не.“ Това заключава полският фантаст Станислав Лем в текста си „Проблеми с фантоматиката“. Разширявайки тезата му изследователят Николай Генов допълва: „...съзнанието ни е отделно препятствие за машината, тъй като подлага на изпитание нейните семантични възможности или по-точно способността ѝ да (въз)произвежда правдоподобни характери, за да не подкопава илюзията за разговор“.

В самото началото на 2023 г. машината разполага с изключително високи семантични възможности, тя самата се е превърнала в правдоподобен персонаж, който умело поддържа илюзията за разговор. Само два месеца след появата си ботът ChatGPT може да води разговор за Спиноза на ниво студент 4-ти курс по философия, може да води дебат по история, може да пожелае на събеседника си „лека нощ“ със съчинено за 5 секунди стихотворение ала Емили

Дикинсън. В първите дни на новата година ботът ChatGPT се оказва толкова търсен събеседник, че сайтът, който предлага интелигентната апликация, блокира по няколко пъти на ден, неспособвайки на множеството заявки да бъде свален.

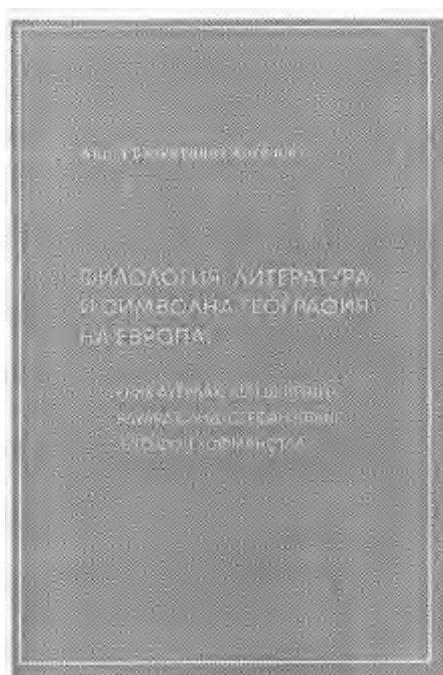
Дали отговорите на този бот са симулация на (умен) разговор? Дали това е принципно нов момент в разбирането ни за виртуалния човек? А ако поставим задача на този бот да напише сюжет – сценарий за къс филм, къс разказ или дори повест с определена тематична насоченост – то новият сюжет ще се появи за има-няма 10 секунди. И този мигновено появил се *нов* художествен свят може ли да се впише в полето на фантоматичното?

Книгата на Николай Генов „Виртуалният човек. Опит върху фантоматиката“ се врязва смело в някои от най-емблематичните явления на нашето време, в най-сериозните дебати на трансхуманизма днес, чертае картата на отношенията човек-машина и изследва взаимодействието на две уж коренно различни сфери: литературата и технологиите. Амбицията на Генов е да изработи матрица, през която да четем онази литература, която ни говори за виртуални светове, да намери инструменти, през които да говорим за виртуални човеци. В крайна сметка – да обособи един под-жанр на научната фантастика, който хармонично се вписва в досега постигнатото, но и чертае траектория на една предстояща посока на литература (а също на киното и на видеоигрите, които тематизират полето на виртуалното). Материалът, който Генов обхваща, води началото си от 60-те години на XX в. ига до наши дни, като отправна точка е понятието на Станислав Лем за фантоматичност от 1964 г., което събира в себе си световите, произведени от машина. Това, което различава този прочит на Лем от други прочити е опитът на Генов да го осмисли като системен теоретик, като концептуалист в рамките на жанра на фантастиката, а дори и в по-широки рамки – в полето на научно-фантастични сюжети изобщо. Основание за това Генов намира в текста на полския фантаст от 1964 г. „Сума на технологията“. Самото понятие за фантоматика може да се разглежда като част от писателския фигуративен арсенал – тоест на него да се гледа като на тропа, като на стилистична фигура или дори като вид словесна специфика. Но Генов се наема в работата си да ни убеди в теоретичния потенциал на това понятие, мислено тъкмо теоретично, а не фигуративно от самия Лем. „Да се мисли фантоматичното като тяло и тялото като фантоматичност – това е мотивировката на изследването, чиято основна задача е да възстанови теоретичния апарат на Станислав Лем, да реши някои от по-сериозните концептуални проблеми на теорията на полския фантаст и да очертае нейните собствени граници“. Така книгата на Генов се оказва място на неочаквана среща между теоретичното разбиране на Лем за интерактивните симулирани реалности и тяхното художествено осветляване. И тази среща, бих казала, очарова, буди респект със своята отдаденост, стимулира нови въпроси.

Книгата е разделена на три големи глави. Първата „Фантомологията на Станислав Лем“ се концентрира върху вдъхновяващата концепция на полския писател от „Сума на технологията“. Разгледани са нейните теоретични граници, изследователски потенциал и интердисциплинарен характер, не са подминати и заложените в нея противоречия. Втората глава „Основни проблеми на фантоматичната машина“ разширява диапазона на интерес – там сериозно място е отделено на автори като Сергей Лукяненко, Атанас Славов, Лино Алдани. Съществено място заемат примерите с видеоигри, както и познати, и не толкова, явления от интернет пространството. Третата част: „Фантоматиката: тяло и свят“ още повече разширява обсега на действие на разбирането за фантоматично, теоретизира на едно друго ниво – самият Генов се опитва да надгради концепцията на Лем – хвърля мост към предстоящи (доколкото могат да бъдат предвкусени, но без спекулации) явления. Тук отново се обръща внимание на капаните и диспропорциите на фантоматичното. На помощ идват разработките на френския философ и културолог Пиер Леви, някои аспекти от феменологията и психоанализата. Специално внимание бих искала да обърна на изключителната риторическа находчивост, проявена в подзаглавията на отделните три големи глави от книгата.

Огромната заслуга на книгата на Николай Генов по моему е в това, че от една страна връща вниманието към наследството на големия полски фантаст, само по себе си, а от друга разглежда това наследство като мощен прожектор, през който можем да осветим ключови за днешния ни живот явления. И сред тези явления, в този днешен живот разговорите ни с машината заемат все по-голямо място, настаняват се уютно в хола ни, а ние постепенно, но за по-дълго се оказваме погълнати от сянката на собствения си аватар. В това ежедневие има място както за предупреждението на полския критик и журналист Томаш Фиалковски: „Светът действително се оказва на ръба. Прогнозите от “Summa technologiae” започват да се сбъдват“ така и за ироничната усмивка на самия Лем:: „Няма защо да бързаме обаче: водородът на нашето Слънце ще изгори чак след три-четири милиарда години, значи все пак имаме малко време да предизвикаме някой и друг скандал“.¹

¹ *Свят на ръба. Със Станислав Лем разговаря Томаш Фиалковски.* София, ИК Колибри, 2021, с. 252. [*Svyat na raba. Sas Stanislaw Herman Lem razgovarya Tomash Fialkovski.* Sofia, IK Colibri, 2021, s. 252].



За книгата:

Ангел Валентинов Ангелов. *Филология, литература и символна география на Европа: Ерих Ауербах, Лео Шпитцер, Едуард Саид, Стефан Цвайг, Хуго фон Хофманстал*. София, Булгед, 2022, 364 с. [Angel V. Angelov. *Philology, Literature and Symbolic Geography of Europe: Erich Auerbach, Leo Spitzer, Edward Said, Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal*. Sofia, Bulged, 2022.
<https://litclub.bg/library/fil/angelvangelov/kniga2022.pdf>]

Тодор Христов / Todor Hristov
Софийски университет „Св. Климент Охридски“ / Sofia University "St. Climent Ohridski"

Филологията като грижа за наследеното
Philology as care for the inherited

Книгата на Ангел Ангелов представя символната география на Европа в трудовете на ключови европейски филолози и писатели: Ерих Ауербах, Лео Шпитцер, Карл Фослер, Стефан Цвайг, Хуго фон Хофманстал. Тя може да бъде четена като разказ за историята на филологията, като изследване върху филологическото понятие за разбиране, като анализ на преплитането между живот и филологическо мислене. За целите на настоящата рецензия обаче ще се

фокусирам върху представянето на символното пространство на европейската филология. То коментира разказите за филолози и писатели, от които е съставена книгата, но няма обичайната функция на коментара, защото не се стреми да извлече от текста една мълчалива реч, в която се крие истинското му значение. Напротив, добре шлифованата повърхност на казаното за символното пространство отразява като кристал казаното разказите за историята на филологията, разкривайки неочаквани перспективи, непредвидена дълбочина. Преди всичко, то дава да се види, че в дълбочината на филологията е скрита една светска теология: филолозите не просто откриват смисъла, той се разкрива като откровение, чиято автентичност е гарантирана от любовта към детайла и от една интерпретативна аскеза, без която открояването на детайлите би било невъзможно.

Всъщност тъкмо аскетичната любов към детайла доближава плътно филологията до друга дисциплина, в която Ангел Ангелов е оставил дълбока следа, историята на образите. Също както историка на образите, филологът трябва да умее да откроява означаващи детайли, да открива в дълбочината им пластове време, утаени значения, черупки на отминали животи. Едва въз основа на внимателното изследване на детайлите в текста, тази словесна иконология ще може внимателно, постъпателно, постепенно да реконструира смисъла на цялото, което на свой ред ще изглежда детайл от едно богатство, преливащо отвъд текста към хоризонта на една литература, култура, епоха, език. Доколкото извлича смисъл от едно необятно, необозримо богатство, филологията е преди всичко знание за детайли. Но такова знание се натрупва трудно и дълго, то изисква бавно четене, което не може да бъде откъснато от живота на филолога, също както не може да бъде представен абстрактно методът на Лео Шпитцер, *Ansatzpunkt* на Ерих Ауербах или интерпретативният подход на самия Ангел Ангелов, скициран в заключението към книгата. В съвременността ни, характеризираща се със стремеж към перформативност, със серийно производство на знания, такова бавно четене изглежда прекалено неефективно, прекомерно скъпо. Едно от големите достойнства на книгата се състои в това, че тя го оправдава като показва, че то е производително там, където серийното знание може само да възпроизвежда. Лесно бихме могли да си дадем сметка за производителността на бавното четене, ако се вгледаме например в начина, по който Ангел Ангелов представя филологическото разбиране: то не може да бъде сведено до съзерцание, защото изисква филологът да направи крачка отвъд себе си към другостта на един текст, език, култура и ако тази крачка не пропада в бездната на въображаемата идентификация с другия, ако постига нещо повече от въображаемо преместване в другия, то е, защото стъпва върху геологическите

пластове от време, утаило се в дълбочината на детайлите. Но след като е крачка отвъд, филологическото разбиране предполага особено пространство. Тъкмо него Ангел Ангелов нарича символна география. Ако обобщим и опростим внимателните, богати на детайли анализи в книгата, можем да приемем, че то възниква от преобръщането на географското пространство навън, от реорганизирането му около хоризонта на другостта и дълбочината на времето. Тъй като символното пространство на филологията е обърнато навън, то е толкова по-богато на смисъл, колкото по-далеч отвъд отвежда крачката към другия, колкото по-голяма дистанция преодолява разбирането. С оглед на това символната география на един български учен, изследващ немски филолози романисти, ми се струва богатство, надхвърлящо хоризонта на изследваните. Но символната география на книгата е необичайно богата също и поради това, че за разлика от европейското у Ерих Ауербах, Лео Шпитцер или Стефан Цвайг, тя няма характера на хоризонт, който се разгръща пред погледа на филолога като конкретна безкрайност. Напротив, символната територия на Европа в изследването на Ангел Ангелов е пресечена от граници, оградена от стени, очертана от изключвания: Ауербах и Шпитцер я ограничават до германските и романските култури; Цвайг и Хофманстал я разширяват с Австро-Унгария, представена като въображаема територия на хармонично съжителство на различни народи, но дори разширяването в плана на въображаемото вече включва изключване, защото за тях унгарците са екзотични, а обитателите на южните предели на империята изглеждат дотолкова далечни, че могат да бъдат описани обобщено като "южни балканци". Нещо повече, символното пространство на Европа е белязано от малки насилия, каквито могат да бъдат разпознати например в предразбирането на Карл Фослер, че славяните говорят на славянски или в стереотипното изобразяване на южните балканци като природна стихия, дори като субектност на ръба на животинското, на която може да бъде приписана отговорността за фашизма, макар последният да се е зародил в сърцето на Европа (както в "Шахматна новела" на Стефан Цвайг).

Ангел Ангелов не се опитва да оправдава или обяснява нито изключването, нито символното насилие, той ги регистрира, внимателно и систематично. В резултат на това те са интегрирани в неговата символна география по начин, който може да бъде представен накратко с една психоаналитична формула, изработена от Октав Манони, за да опише как е възможно магическото в един разوماгьосан свят: 'много добре знам, но все пак'. Ако приложим тази формула към изследването на Ангел Ангелов, тя би придобила формата: 'много добре знам, че символната география на Европа е очертана от изключвания, че тя включва насилие, но все пак'.

За да разберем в какво се състои изключението, маркирано от 'все пак', трябва да си дадем сметка, че времето, върху чиито геологически пластове стъпва разбирането на филолога, не е празно. То е богатство и макар това богатство да е създадено от други, в друго време, другаде, макар да не ни принадлежи, то е формирало културата, към която принадлежим самите ние. Ние живеем от богатството на времето, утаено в езика и мисленето ни, и ако бихме били лишени от него, животът ни би станал твърде беден, за да можем да оставаме себе си. В този смисъл времето, съхранявано от филолозите, е наследство и поради това крачката, която правим отвъд себе си към другия, ни връща към самите нас, превръщайки ни в наследници, в субекти на дълг и грижа. При това, както показва анализът на функцията на Париж като наследство в мисленето на Стефан Цвайг, дългът, пораждан от разбирането, е толкова по-могъщ, колкото по-свободно от принадлежност или притежание е наследството. Затова този дълг изглежда особено обвързващ там, където то изключва собствената ни гледна точка (на "южни балканци"). Ако го впишем във формулата на филологическото разбиране, последното би могло да бъде описано така: 'много добре знам, че моето наследство е чуждо, че то е заразено с насилие, но все пак аз съм длъжен да се грижа за него като за свое'. Струва ми се, че тази етическа формула, формулата на филологията като етическа практика, е от особено значение днес, когато изглежда твърде лесно да заемем морална позиция, когато изглежда, че за да бъдем морални, е достатъчно да бъдем красиви души, да съчувстваме на жертвите, да негодуваме срещу жестокостта на света. Красивите души често са слепи за съучастието си в света, срещу чиято жестокост негодуват. Аз никога не съм бил уверен, че виждам, че не съм сляп, че ще видя, ако съм сляп и затова изпитвам остра, жизнена нужда от морал, който допуска собствената ми слепота, от етическа практика, която не ме затваря в себе си. Книгата на Ангел Ангелов предлага такава, защото ни учи да се грижим за чуждото наследство като за свое, за другия като за свой, защото ни припомня, че филологията е преди всичко разбираща грижа.



За книгата:

Надежда Стоянова. *Украши и гримаси. Мода и модерност в българската литература от 20-те и 30-те години на XX век*. София, Изд. „Парадигма“, 2022, 378 с. [Nadezhda Stoyanova. *Adornments and Grimaces. Fashion and Modernity in 1920s and 1930s Bulgarian Literature*. Sofia, Paradigma Press, 2022]

Александър Христов / Aleksandar Hristov
Софийски университет „Св. Климент Охридски“ / Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Украши и гримаси. Мода и модерност в българската литература от 20-те и 30-те години на XX век е второто голямо изследване на Надежда Стоянова, побрано в самостоятелно книжно тяло през 2022 г. Предхожда го *Възходът на слънчогледите. Българската литература от 20-те и 30-те години на XX век: опити с времето* (2015). Между двете книги лесно могат да бъдат открити паралели – в изследвания период и в избора на големи, трудно обозрими теми, в методичния подход към тях, в изграждането на изчерпателен и функционален теоретичен и понятиен апарат. Няма как да бъде пропуснат и фактът, че модата, модерността и времето са тясно свързани и на художествено, и на феноменологично равнище явления.

Обектът на изследване на *Украси и гримаси. Мода и модерност в българската литература от 20-те и 30-те години на XX век* е заложен още в заглавието на книгата, но като че ли текстът надхвърля задачата, която задочно сам си е поставил. Модата и модерността не са разгледани само в техните художествени проявления. Възприети са като житейски практики, които обуславят определен стил на живот и по този начин преодоляват границите на изящната словесност и се насочват към културата изобщо (пък била тя и масова). Ясно е положена представа за амбивалентността на модата, за поливалентността на модерността. Така изследването се фокусира както върху словото, така и върху образа, който то поражда и от който се поражда.

Изследователският подход към проблема има своята стройна теоретична рамка, положена върху текстове на Шарл Бодлер, Елизабет Уилсън, Валтер Бенямин, Теодор Адорно, Георг Зимел, Ролан Барт, Бойко Пенчев, Кирил Кръстев, Чавдар Мутафов и още редица наши и чужди изследователи и автори в хуманитарното поле. Чрез своя теоретичен апарат изследването припознава модата като „феномен на градската култура“, но и като „неистова воля за себенаправа“. Тази воля обаче е свързана с представата, че модерността е всъщност стремежът върху човека и неговия образ да бъде положена идеята за флуидност, за стремеж към променливост. Така човешкото по принцип може да бъде, твърди авторката, „съзряно в широко, страшно и смело отворените му към себе си очи като към онова, което скоро няма да е“ (с. 29). Модата може да бъде осмислена като стремеж към приобщаване и оразличаване, като революция и като възможен начин за преформатиране на настоящето.

Модата не е само естетически воал, който се спуска върху реалността, тя се превръща в ключов, но и необходим фактор при изграждането на модерните (а и на съвременните) обществени структури. Така изследването се опитва да провери дали модата и пораждащата я модерност могат да обитават едновременно света на красивото и грозното, движещото се и отмиращото, реалното и фантастичното, трагичното и смешното. Тези и много други теоретични идеи и допускания се опитва да проиграе изследването на полето на българската литература, заключена в кризисния и като светоусещане, и като битие междувоенен период.

Първо, фокусът на същинското изследване попада, ако не встрани от литературата, то поне в нейната периферия – попада в популярната култура и в модните журналы. Така изследването се заема с очертаването на контурите на модния силует от периода, но изгражда и плътен контекст, върху който да се положат по-нататъшните разработки. Чрез отварянето на „високата“ култура към популярната е поставен въпросът „Нужна ли е модата?“, атрибут на „елита“ ли е или естествена потребност на човека по принцип. Тук изследователската бленда

се отваря широко и в нея попадат голям брой наши периодични издания: от първото списание, насочено към женската аудитория – *Ружица*, списвано от Петко Р. Славейков, през *Мода и домакинство*, *Домакинство и мода*, *Жената и модата*, та до утвърдения *Вестник за жената*. Именно на страниците на последното издание се тематизира в най-голяма степен нуждата от модата и нейното естество. В следването ѝ се привива ту израз на „леконравственост“, ту обезличаващо човека „иго“, но и космополитност и историческа актуалност. Прегледът на периодичните издания очертава и някои актуални тогава тенденции като естетизиране на младостта, „тънката талия“, „египтоманията“ (с. 121) и обръщането към „родните“ мотиви в модата.

Първият литературен топос, към който се насочва фокусът на изследването, е разположен в неговата втора част и това е Париж. Изследователският ракурс към френската столица я конструира в качеството ѝ на основен проводник на модерността, но и на пресечна точка на три от основните характеристики на модата – видяна като социално и културно явление, но и като индустрия. Тук изследването отваря времевата си скоба към годините на Възраждането, за да очертае заложените в тях идентичностни граници по оста свое – чуждо. Това противопоставяне е припознато и от българския модернизъм и е реализирано *в и чрез* художествена представа за модата. Акцент е поставен обаче върху постепенното размиване на тези цивилизационни и естетически граници, за да може Париж, в духа на модернизма, да започне да се появява не просто като място чуждо, а като хетеротопия.

„Парижкият сюжет“ в българската литература, проявил се още в годините преди Първата световна война, е номиниран като фрагментарен, но изследването се заема да придаде неговия единен образ, оглеждайки както теоретичните текстове, като например статията „Градът“ на Иван Радославов, така и художествените му проявления в произведения на автори като Николай Лилиев, Емануил Попдимитров, Лъчезар Станчев и др. Акцентът обаче още тук пада върху стихосбирката *Париж* на Атанас Далчев в качеството ѝ на поетическа книга, в която градът разгръща модерната нагласа към света.

Сред българските автори, обърнали поглед към френската столица и намерили място в текста, се откроява името на Константин Константинов. Текстовете на посетилия Париж още през 1911 г. български писател се обособяват като ключови за тази глава на изследването. Чрез тях могат да бъдат проследени художествените рефлексии върху големия град в период от повече от четири десетилетия, заключени между неговите ранни писма, публикувани в *Демократически преглед* през 1912 г. и мемоарното произведение *Път през годините* от 1956 г. Ключови са и впечатленията от големия град с мотивите за „пренагласяването“, естетическите

възприятия и формирането на модернистичния опит и на последно място с докосването до карнавалната еуфория, чрез която се оказва възможно и декодирането на непознатите досега маски на човека.

В тази трета глава на изследването градът като „съсъд“ на модерността е изследван още и чрез творчеството на Николай Райнов. В сборника *Счупени стъкла*, например, образът на Париж се вдвоява с търсенията не на национална, а на универсалната човешка душа. Те преминават през материалните проявления на света, през ужаса и мъртвото, през мистическия опит в „пролуките“ и невидимостта на „множество времеви и пространствени измерения“.

В следващата си глава книгата продължава да се занимава с атрибутите на градската среда. Тук обаче градът на модата е обект на изследване в качеството му на пространство на играта, а в основен неин атрибут се превръщат маската, модните облекла и карнавалният костюм, чрез които модерният човек се опитва да изобрети алтернатива за нейното осмисляне. Като основен изследователски топос главата номинира кабарето и карнавала в качеството им отново на хетеротопии. Разгледани са произведения на автори, които традиционно свързваме с направлението на българския диаболизъм – Светослав Минков, Владимир Полянов и Георги Райчев, но и Димитър Димов и Николай Райнов. В условията на кабаретен и карнавален режим границите на реалността се размиват, човешката същност е видяна не само като различна от онази, която ежедневието установява, но и като извадена от зоната на определеността.

Темата за прикриваната идентичност, за модната маска като атрибут на модерността и специфичната поза, която тя предполага, е органично продължена в главата „Модни и/или модерни герои“. Тук модата е видяна не като тавтологичен жест, сочещ към ефимерен идеал, а като акт на саморефлексия от страна на модернистичния човек-кукла. Като тематични ядра в нея са обособени три художествени образа: „Денди“, „Танцуващият човек“ и „Скучаещият човек“. Зародилата се в английските, френски и руски аристократични среди и намерила художествено проявление у писатели като Байрон, Уайлд, Бодлер, Лермонтов и др. „стратегия“ за самоосмисляне на модерния човек като модерен, която условно наричаме дендизъм, в изследването на Надежда Стоянова бива разгледана чрез няколко произведения на български автори. Това са *Ева* – луксозното в декадентско-сецесионна стилистика и полярната критическа рецепция от Андрей Протич; *Хайлайф* на Димитър Шишманов и Чавдар Мутафов с бунта на неговия *Дилетант* срещу властта на баналното.

Танцуващият човек е обект на изследване с оглед на виталността, която придава танцът на тялото. Ритъмът на джаза и на музиката изобщо успява да побере в себе както „модния (популярния)“, така и „модерния (сценичния)“ танц. Движението и танцът на „динамичния

човек“ обаче биват разгледани като механизми за преодоляване на травматичните преживявания, което ги сродява и с утопично светоусещане. В края на главата срещу танца е положено сляпото огледало на суката, видяна като потъване в „еднообразието на делника“, но и като модернистичен компенсаторен механизъм за полагане в реалността.

Последните две глави пречупват в известна степен изследователската призма и се насочват към смешното и ироничното, които очертават една възможна траектория на провала на „модерния и модернистичния проект“. Обект на изследване са хумористичните разкази от 30-те години на XX век (на автори като Чудомир, Стефан Л. Костов, Райко Алексиев и др.) и представяните в тях типизирани образи, които чрез пораждане на смешното и вглеждане в него се опитват да предложат алтернативен начин за реконструиране на модерния свят. Такива са мижитурките, тарикатите, клюкарката, преосмислени са и салонните забави, вегетарианството, туризма и сватбите. В края на изследването темата за смешното и ироничното намира своето продължение, от една страна, в пародиите на творчеството на Чавдар Мутафов, Константин Гълъбов, Гео Милев, а от друга в песнопойките, показващи разнобоя между модернистичния художествен светоглед и някои аспекти на масовата рецепция към тях. Тук изследването проследява един малко познат и много ценен ракурс към модернизма, побран почти изцяло на страниците на списание *Българан*. В тях модата и модернизмът са разпознати като опит, при това често несполучлив, формално да се следват определени литературни моди.

Следвайки традицията, вече установена в първата ѝ книга, Надежда Стоянова е снабдила и тази с няколко любопитни текстови и илюстративни приложения, които допълват разглежданите проблеми. По-важното обаче, според мен, е че тази втора книга превръща още нещо от първата в традиция и то се крие във възможността за прочит, която предлага изследването. Текстът безспорно е изграден на мозаечен принцип. Отделните глави и подглави имат тематична самостоятелност и смислова завършеност, които допускат затворен прочит, а това дава на текста нужната лекота при разработването на, смея да твърдя, нелеки за изследване теми. От друга страна обаче тази мозаечност, няма нищо общо с фрагментарността, защото изследването нито за миг не забравя целостта си и върви към нейното окръгляне.

Така получилият се резултат е едно ценно, до голяма степен липсващо до този момент, завършено изследване, което предлага множество прочити на интересните и слабо проучвани досега художествени проявления на модата в контекста на българския модернизъм.



За книгата:

Миглена Николчина. *Бог с машина. Изваждане на човека (от романтизма до трансхуманизма)*. София, „Версус“, 2022.
[Miglena Nikolchina, *God with Machine. Subtracting the Human (From Romanticism to Transhumanism)*. Sofia, Versus Publishing, 2022]

Камелия Спасова / Kamelia Spassova
Софийски университет „Св. Климент Охридски“ /
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

1. Изваждането на човека: отвъд автоматизация и анимализация

„Бог с машина. Изваждане на човека (от романтизма до трансхуманизма)“ от Миглена Николчина си поставя нелеката задача да мисли бъдещето на човека. Оттук и диагностичната и прогностичната функция на книгата да посочва кризите и провалите на хуманистичните, просвещенските и политическите проекти, ведно с усилието да изобрети картини на бъдещето с помощта на литературата и изкуствата. Това, което води до изчезването на човека, е претопяването му или в животно, или в машина. Книгата изработва условията за друг път – *изваждането на човека* като процес по подновено прокарване на минимални разлики в *човешкия квадрат* – концептуална фигура,

изработена от Николчина. Страните на този квадрат са *човек, животно, робот и бог*. Антропологичната прогноза на „Бог с машина“ е, че човекът е сечение на две сили: на *вчовечаване* като усилие по ставане на човек и на *разчовечаване* като умора и инерция, които водят до анимализация и автоматизация. Изваждането на човека идва с неговото историческо и теоретично отграничаване от марионетката, бога и животното.

Изследването върви в посока противоположна както на *трансхуманизма* с неговото *усилване* на човешкото, така и на *изследванията на животни* (animal studies) с опита им да изравнят човека с животното. Ако биотехнократите искат да приближат човека към машината, то в другия край при антрозоологията човешкото ни е показано, че не е изключение, а е част от една по-обхватна екосистема на общение между човека и животното. По-общият случай на тези две тенденции според Николчина е *биополитиката*, която работи върху заличаването на границите между политическата машина и органичното живо.

Терминът „изваждане“ на човека е възприет от френския философ Ален Бадиу и означава *утвърждаващата страна на отрицанието*. Понятието идва да измести говоренето за изчезването на човека, но и даде утвърждаващ остатък при всяка операция на отрицание чрез диференциация, изваждане и превращения. Затова естетическата категория, която е водеща за „Бог с машина“, е *обезпокоително-странното* (*unheimlich*), въведена от Фройд, за да се покаже, че всяко отрицание крие рисковете на сближаване между живото и мъртвото; човешкото и нечовешкото; органичното и механичното; познатото и непознатото. Николчина ни представя тези опасни сближавания на автомата и човека, но и конструира една *антропологическа митница*, където разликите помежду им са извадени наяве.

2. Техномахия: живото като мисъл и съпротива

По този начин човешкото е концептуализирано динамически, а не статично с фиксирани определения. То е онова, което в исторически план е сменяло своя оператор на отграничение: човекът се доближава, но не е бог, клони към, но не е животно, иска да бъде, но не е машина. Книгата ни въвежда в историята на тези приближавания и несъвпадения като променящи се граници на човешкото.

Въпреки всички трудности граница е поставена. Николчина отстоява несъвпадението, което дава възможност за сработване на *антропогенетичната машина*. Това е колосална битка за устояването на човешкото като място на бунт. Залогът е човекът да бъде поставен на сцената на европейската мисъл като противоречие и процес;

да бъде схващан като множествен, вътрешно раздвоен и разнороден. В този смисъл битката е и срещу съвременните идеологически апарати, които работят със стриктно изработени етикети. Те предпочитат да квалифицират субекта по идентичностни белези като пол, род, среда, за да изработят своя добре подреден хербарий, където човекът няма право да мърда. Силите за съпротива към подобно хербаризиране според авторката трябва да се търсят във философията, литературната теория, политическото и поетическото мислене.

Николчина търси начин да мине отвъд песимистичната реплика на Агамбен, че човекът като проект е свършен. Изследването понякога е обзето от тревогата на Касандра, че най-мрачните (само)предсказания се сбъдват, доколкото не са преработени травмите на близкото минало (източноевропейския интелектуален опит), както и няма визии за мащабен политически проект: човекът от утопия е обзет от апатия, парализирано е усилието за конструиране на проект.

Все пак изследването предлага версии на бъдеще, доколкото показва как субектът не е само научно-технически проект, а е и поетическа творба. В битката за изваждането на човека от биополитическите клопки участват наравно философско-теоретичният и естетическият опит. Човекът като универсален и уникален, както ни го очертава книгата, е ставане и надскачане. Той добива сила за своето следващо видоизменение не само от техническите подобрения, а също и от въображението. Тази в основата си романтическа визия, ретроактивно връща вътрешните сетива на поезията и сънищата, естетическото и семиотичното, когато се стигне до изчерпване, зацикляне, парализиране и лимитирането на човешкото.

Така може да видим, че книгата за „изваждането на човека“ е книга за живата мисъл или за живото като мисъл. Технократите и секторът на корпоративните информационни технологии се опитват да ни демонстрират все по-завидните умения на изкуствения интелект зад паравана на точните науки, като напълно пренебрегват усилията в хуманитарното поле. Изследването на Николчина разкрива, че е невъзможно да напреднем с идеята за изкуствен интелект без едно допълнително хуманистично движение по преосмисляне на човека като жива мисъл. А също и през доброто познаване на традицията по представянето на робота в литературата, киното, визуалните изкуства и видео-игрите. Книгата е колкото за новото разчертаване на границите на човешкото, толкова и за изкуственото същество като най-напред художествен, а едва по-късно технологичен проект.

3. Архитектоника на книгата: Мьобиусово преминаване между „Човекът-утопия“ и „Квадратурата на човека“

Архитектониката на „Бог с машина“ е сложна, доколкото тя включва в себе си няколко книги, тя ни предлага *n-мерна* вселена. Предисловието и епилогът посочват централния нерв на изследването чрез фразата „бунтувам се, следователно ще бъдем“. Вътре са включени двете книги на Николчина „Човекът-утопия“ и „Квадратурата на човека“ (разделена на три: част първа „Незавършен проект“; част втора „Повеля за свобода“; част трета „Transumanar“). Основната теза, че човекът е вътрешно раздвоен и противоречив, разпнат между стремлението и несъвпадението да стане бог или автомат, намира своето отражение на нивото на композицията на изследването. Има вътрешен разрив между първата и втората книга, те образуват своеобразна лента на Мьобиус, в която визията за човека-утопия (който не иска да бъде човек, а нещо повече) и квадратурата на човека (оставането човек въпреки променящите се граници на човешкото) не са два противоречиви възгледа, а усукването на една и съща плоскост в различни контексти.

„Човекът-утопия“ е книга, която Николчина публикува още 1992 г. Нейната призма към проблематиката на човешкото е мито-поетическа и насочена към жанра на научната фантастика. Тук човешкото повишаване е мислено ведро през антропохронотопите, създадени от фигурите както на учения-конструктор, така и на художника и силата на въображението и творческото експериментирание. То е винаги алхимично минаване отвъд; трансформация на действителното; прозиране на радикално неналичното (други пространства, други времена, срещи с нечовешкото). Човекът е показан като „почти прозрачен понякога, просто една зирка към необятните гледки“ (Николчина 2022: 73). Книгата е писана през 80-те на XX век и носи отпечатъка на възжелаването на свободата като водеща онтологическа и политическа ценност, като жажда за плурализъм като свободно реене във вавилонската библиотека отвъд следването на конкретни авторитети, разширяване на сетивата като промечтаване за един различен свят. Подобно начало освен оптимизма на мисленето проективно в утопии ни дава и поглед към сложната ситуация на желанието за политически преход и промяна и деидеализациите, *труповете на утопиите*, разочарованията, несбъднатите послания, подписани от Николчина с днешна дата.

„Бог с машина“ работи на няколко нива едновременно – поетическо, политическо, философско и теоретично. И ако първата книга „Човекът-утопия“ изважда мито-поетическия потенциал на писането, то втората книга показва какво може да се прави

със силата на теорията и философията. Припомняме си какво може да се прави с добрата континентална философия (Кръстева, Агамбен, Бадиу, Дерида, Делюз, Долар, Зупанчич). Във втората част „Квадратурата на човека“ някои от литературните примери, вече подети в първата част, са отново разгледани, но през призмата на един сложен концептуален ключ. Тук са автоматите на Хофман, но и аутоматоните при Омир, чудовището на Мери Шели от „Франкенщайн“, марионетките на Клайст, ангелите на Рилке, машината от „Маска“ на Лем, роботите на Чапек и Светослав Минков. Тази парадигма от литературни примери съпътства мисълта на Николчина и показва различните флуктуации на теоретичните ѝ хипотези. Репертоарът на свързване между теория и пример е разгърнат обаче не само по отношение на литературата, но и по отношение на киното („Ex Machina: Бог от машината“ и „Devs“ на Алекс Гарланд, „Бойна звезда „Галактика“, „Пришълецът“ на Ридли Скот и др.) и на видеоигрите (Ефектът на масата, Рицари на старата република, Детройт: стани човек). Затова не е чудно, че в края на монографията освен традиционната библиография, има списък от филмография и лудография.

„Бог с машина“ добавя ясно и българската перспектива, като изследва битките за свободната мисъл като събитие и съпротива срещу идеологическата машина през 60-те и 70-те години на XX век с фигурите на Атанас Натев, Цветан Стоянов, Исак Паси, Димитър Аврамов, Цветан Тодоров, Юлия Кръстева. Те са разпознати като интелектуалци, които защитават сложното мислене срещу идеологическите трафарети. В този смисъл Николчина ги разпознава като свои учители, тя свързва техния проект с идеите на поколението на бунта от 80-те и 90-те. Така това, което първата книга предлага като историческа перспектива или „утопиите“ от 80-те, то във втората книга е видяно от критическа дистанция, изведена е генеалогия на една история на българската теория, разгледани са нейните ефекти върху съвременното.

4. Хетеротопната омонимия: хуманизъм и антихуманизъм

„Бог с машина. Изваждане на човека“ е мощна и мащабна теоретична проза. Книгата показва човека като възможност, а пулсациите на тази възможност идва от невъзможността за примирие. Изследването е щедро към интелектуалната общност, доколкото сговаря мисълта на източните и западните интелектуалци и писатели – на Мамардашвили и Алтюсер; на Минков и Чапек; на Кафка и Лем, на Юлия Кръстева и Цветан Стоянов. В този опит то отново работи със същото внимание към детайла и средата – търси да открие различията и политическите (д)ефекти там, където с лекота е

била нивелирана идеологията на същото. Понятието „хетеротопна омонимия“ е инструментът, който Николчина развива още в „Изгубените еднорози на революцията“ (2012), за да открие разликите в концептуалния апарат на източните и западните интелектуалци. Чрез него тя разкрива как зад едни и същи имена и понятия стоят напълно различни идеологии. Различието между Мамардашвили и Алтюсер по отношение на разбирането за субект превръщат „човека“ като най-релефния пример за хетеротопната омонимия, белязала десетилетието след края на Студената война“ (Николчина 2022: 232). Но това преобръщане и несъвпадение е разкрито не просто с оглед на понятието „човек“, а и върху сложното философско противоречие на *антихуманизъм* и *хуманизъм*, доколкото на Запад и най-вече във френската теория авангардното мислене минава под знака на антихуманизма през втората половина на XX век, докато източните интелектуалци строят визии за новия човек в един хуманистичен уклон. Така ние може да видим и предложения от Николчина човешки квадрат като задвижен не само през фигурите на човек, бог, автомат и животно, но и като обособен от осите на хуманизъм-и-антихуманизъм; утопия-и-антиутопия.

Общото, или това, което авторката изважда като *differentia specifica* на човека, е неговото *видоизменение*: желанието да се надскочи, протетичното видоизменение за надрастване на всеки чин, познато ни още от Пико де Мирандола в „Реч за достойнството на човека“. Това надскачане идва още от Данте и е залегнало в неговия неологизъм, че човекът е *trasumanar*: този, който може да мине отвъд човешкото както по отношение на пространството и да постигне нечовешките места, така и по отношение на времето – човекът да проектира себе си като бъдеще, като утопия.

Опора за мисълта, че човекът е в минаването отвъд човека, Николчина търси при Есхил, Данте, Мирандола, Ницше, руския космизъм, но преди всичко в литературата на романтизма и научно-фантастичната проза. С това потенциалът на човешкото е видян не просто в техниките по самото надскачане, а през идеята за свободна воля, въображение, избора да се мине отвъд. Този диспозитив е добре известен на хуманитаристите, но забравен от радетелите на трансхуманизма, които усилват човешкото просто технически. Хетеротопната омонимия е инструментът, с който Николчина учленява несъвпаденията, но и през него още по-ясно представя как самата идея за човек предполага същество, което никога не съвпада със себе си. Човешкото е изменение и изместване, утопично и антиутопично разклащане, то може да се проследи само като историко-теоретични наративи. Подобни наративи „Бог с машина“ неуморно ни предлага.

Симптоматично е, че епилогът на книгата е посветен на фигурата на Кръстева през темата за *революция* и *време*. Това прави връзка между емблематичната книга „Смисъл и майцеубийство“ (1997) и едно предстоящо изследване на Николчина върху залозите, които идват през перспективата на Кръстева. Диагнозата на съвременното ни е, че липсва мащабен проект, поради имплозия на политическото и сиване на Запада като интелектуална утопия. Подобен финал на „Бог с машина“ обаче изважда отново „времето на бунта“ като необходимия антидот, като проекция, която да ни даде кураж да преодолеем настоящата все по-голяма *автономизация на автомата* и риска от заличаване на човешкото.

Николчина ни представя, че авангардът на мисълта никога не е просто технологичен, той е теоретико-естетически. В крайна сметка човешкото е видяно в риска и неспокойствието, което описва разнородни интелектуални траектории. Не бива да ни учудва, че изследването понякога се съгласява: да, човекът е свършен. Това е само първа стъпка, която винаги е следвана от несъгласие: и все пак човекът предстои.