

Colloquia Comparativa Litterarum 2022

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:

**TRANSLATION AND TRANSFIGURATION
IN LITERATURE AND ART**

***Colloquia Comparativa Litterarum* / 2022**

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 CEEOL
(Central and Eastern European Online Library)

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

LEADING THEME OF THE NEXT, 2023 ISSUE:

Forms and Modes of Empathy:

Heroes and Anti-Heroes in a Comparative Perspective

Hero-making, personalisation, depersonalisation. Psychological and ethical probing through literature and the arts. Studies ranging from the realistic to the symbolic and the fantastic. Thematisation of experiences of empathy and ethical implications in the processes of writing and reading. (De)humanisation, loss or gain of individuation.

Papers and book-reviews for the journal's upcoming issue will be accepted **until 31 January 2023**. Please send your submissions in English, French or Bulgarian by e-mail to ColloquiaCL@gmail.com

THÈME PRINCIPAL DU PROCHAIN NUMÉRO – 2023 :

Formes et mécanismes de l'empathie :

héros et anti-héros dans une perspective comparative

Héroïsation, personnalisation, dépersonnalisation. Le sondage psychologique et éthique à travers la littérature et les arts. Des études allant du réaliste au symbolique et au fantastique. Thématisation d'expériences empathiques et implications éthiques dans les processus d'écriture et de lecture. (Dés)humanisation, perte ou gain de l'individuation.

Les articles, ainsi que les comptes-rendus pour le prochain numéro de la revue seront acceptés **jusqu'au 31 janvier 2023**. 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 – 2023:

Форми и механизми на емпатията:

герои и антигерои в сравнителна перспектива

Героизиране, персонализиране, деперсонализиране. Психологически и етични проблеми, открити в литературата и изкуствата. Проучвания: от реалистичното до символичното и фантастичното. Тематизация на емпатични преживявания и етически импликации в процеса на писане и четене. (Де)хуманизация, добавена или изгубена индивидуалност.

Статиите за следващия брой на списанието, както и рецензии за нови книги се приемат **до 31 януари 2023 г.** Текстовете за публикуване на български, френски или английски език се изпращат по имейл на следния адрес: ColloquiaCL@gmail.com

To get acquainted with the [Editorial Policies](https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/about) 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](https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/about/submissions), Copyright Notice, and Privacy Statement, please visit:

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



Throughout the preparation of the current 2022 issue of
Colloquia Comparativa Litterarum

- **Dr. Borislava Ivanova / Борислава Иванова**, Institute for Literature at BAS
- **Dr. Bozhana Filipova / Божана Филипова**, Institute for Literature at BAS
- **Slaveya Nedelcheva / Славей Неделчева**, Doctoral Student, Institute of Balkan Studies & Center of Thracology at BAS
- **Maria Ruseva / Мария Русева**, student from the Balkan Studies Master's Degree Programme at Sofia University "St. Kliment Ohridski"

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



The 2022 issue of *Colloquia Comparativa Litterarum* has been published with the [financial support](#) of a scientific research project No 80-10-136 / 20.05.2022 of the Faculty of Slavic Studies of Sofia University "St. Kliment Ohridski"

TABLE OF CONTENTS

Articles

I. TRANSLATION, CONTEXT, IMAGES

Иван Й. ТЕНЕВ / Ivan Y. TENEV

Тàлер или дàлер? Национален колорит и наименования на парични единици в преводите на норвежките народни приказки на български език / Tàлер [thaler] or dàлер [daler]? / National Overtones and Names of Currency Units in the Translations of the Norwegian Folktales into Bulgarian / **9**

Людмила МИНДОВА / Liudmila MINDOVA

Безличие и безразличие. (Опит върху феномена на следенето по прозата на Габриела Адамещяну, Блага Димитрова и Цветан Марангозов) / Face, Grace and Disgrace. (An Essay on the Phenomenon of Spying through the Prose of Gabriela Adameşteanu, Blaga Dimitrova, and Tzvetan Marangozov) / **28**

Maria KALINOWSKA, Ewa A. ŁUKASZYK

Juliusz Słowacki's Notebook from His Travels to Greece and the East as a Romantic Open and Syncretic Work. Translating a Journey into Poetry / **41**

Свидна МИХАЙЛОВА / Svidna MIHAYLOVA

Пословиците в *Дон Кихот* – преводачески ребуси / Proverbs in *Don Quixote* – Translation Puzzles / **59**

Мария ПИЛЕВА / Maria PILEVA

Преобразените класици: Дефо и Дикенс в първите им появи на българската литературна сцена / The Transformed Classic Authors: Defoe and Dickens with Their First Appearances on the Bulgarian Literary Scene / **70**

Франческа ЗЕМЯРСКА / Francheska ZEMYARSKA

Пътуване и превод: Маргьорит Юрсенар като преводачка на Вирджиния Улф / Travel and Translation: Marguerite Yourcenar as Virginia Woolf's Translator / **85**

II. TRANSFIGURATIONS OF LITERATURE INTO CINEMA

Antoaneta ROBOVA / Антоанета РОБОВА

Stratégies d'adaptation de *La vie devant soi* : fonctions éthiques et transformations filmiques / Adaptation Strategies of *The Life Before Us*: Ethical Functions and Screen Transformations / **95**

Ioana PANKOVA / Йоана ПАНКОВА

Breakfast at Tiffany's. From Page to Screen. The Making of a Classic. Transformation of Gender Relations / Закуска в „Тифани“. От страницата към екрана. Създаването на една класика. Преобразуване на междуполовите отношения / **105**

Рени ЙОТОВА / Rennie YOTOVA

Места на празнота в романа *Спящият човек* на Жорж Перек и неговата екранизация / *Places of Emptiness in the Novel The Man Who Sleeps by Georges Perec and Its Film Adaptation* / **118**

III. IVAN VAZOV AS WORLD WRITER

Юлиан ЖИЛИЕВ / Julian ZHILIEV

Ема – това съм аз (Вазов и Флобер) / *Emma – That's Me! (Vazov and Flaubert)* / **128**

Бойка ИЛИЕВА / Boyka ILIEVA

Ivan Vazov and the Western Literary Tradition: Modes of Communication / Иван Вазов и западната литературна традиция: модуси на общуването / **139**

IV. NEW STUDIES ON JULIA KRISTEVA

Миглена НИКОЛЧИНА / Miglena NIKOLCHINA

Знакотворение и претворение: изначалният превод по Юлия Кръстева / *Signifiance and Transubstantiation: Julia Kristeva and Originary Translation* / **155**

Карин РУКЕ-БРЮТЕН / Karine ROUQUET-BRUTIN

Епифании на четенето: майцеубийството на родния език у Юлия Кръстева / *Epiphanies of Reading: Julia Kristeva's Matricide of the Native Language* **177**

V. ACADEMIC ESSAY

Margarita SERAFIMOVA / Маргарита СЕРАФИМОВА

L'oreille littéraire. Aspects artistiques de l'écoute / The Literary Ear. Artistic Aspects of Listening / **190**

Book reviews

Roumiana L. STANTCHEVA / Румяна Л. СТАНЧЕВА

Compte-rendu : *Bulgarian Literature as World Literature*. Edited by Mihaela P. Harper and Dimitar Kambourov. / **207**

Людмила МИНДОВА / Liudmila MINDOVA

За книгата: Гергана Дончева. *Солунският кинофестивал. История, предизвикателства и метаморфози*. [Doncheva, Gergana, *The Thessaloniki Film Festival. History, Challenges, and Metamorphoses*]. / **214**

Borislava IVANOVA / Борислава ИВАНОВА

Book review: Евгения Панчева, Амелия Личева, Миряна Янакиева. *Теория на литературата. Новият век.* [Evgenia Pancheva, Amelia Licheva, Miryana Yanakieva. *Theory of Literature. The New Century*] / [222](#)

Slaveya NEDELICHEVA / Славя НЕДЕЛЧЕВА

Book review: *Cities in the Balkans: Spaces, Faces, Memories.* Edited by Roumiana Il. Preshlenova. / [226](#)

Margarita GAROVA / Маргарита ГАРОВА, Raia ZAIMOVA / Рая ЗАИМОВА

Book review: *Translation and Transfer of Knowledge in Encyclopedic Compilations, 1680-1830,* Edited by Clorinda Donato and Hans-Jürgen Lüsebrink. [Превод и трансфер на знания от енциклопедични издания, 1680-1830.] / [230](#)

Евдокия БОРИСОВА / Evdokiya BORISOVA

За книгата: Магдалена Костова-Панайотова. *По шевовите на литературата (между Изтока и Запада – граници и идентичности).* [Magdalena Kostova-Panayotova. *Along Literature's Sutures (between East and West – Borders and Identities)*] / [236](#)

Бойка ИЛИЕВА / Boyka ILIEVA

За книгата: *Книгите като събития в Европа и Османската империя (XVII–XIX век).* Редакция и съставителство: Надежда Александрова, Рая Заимова, Анна Алексиева. [Books as Events in Europe and the Ottoman Empire (17th c. -19th c.). Editors: Nadezhda Alexandrova, Raya Zaimova, Anna Aleksieva.] / [251](#)

Невяна ДОНЧЕВА-ПАНАЙОТОВА / Nevjana DONCHEVA-PANAYOTOVA

За книгата: *Изкуството е любов. Избрани страници от домашния архив на Йордан Заимов.* Предговор и съставителство Рая Заимова. [Art Is Love. Selected Pages from Jordan Zaimov's Personal Archives. Foreword and compilation by Raia Zaimova.] / 261



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

Published with the kind permission of the author



Ventzislav Dikov

Leap into the Unknown

40 x 50, oil on canvas, 2021

VENTZISLAV DIKOV was born in 1979 in Sofia, Bulgaria, in a family of musicians. He began drawing and painting at an early age. Striving to preserve his unique style and approach towards art, he chose to study music and graduated from the National Academy of Music “Pancho Vladiguerov” in Sofia and later the Hochschule für Musik in Münster, Germany, as a classical guitar player.



Since 2003, VENTZISLAV DIKOV has been equally active in both the worlds of fine art and music. He has held over thirty solo exhibitions in Bulgaria and abroad – Tokyo, Paris, Berlin, Cologne, Barcelona, Luxembourg, Brussels, and other cities.

<https://ventzislavdikov.com>

<https://www.instagram.com/ventzislavdikovartist>

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**

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”

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

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

Иван Й. ТЕНЕВ¹

***Тàлер* или *дàлер*? Национален колорит и наименования на парични единици в преводите на норвежките народни приказки на български език**

Резюме

Съхраняването на националния, културния и историческия колорит е основно предизвикателство при превода на фолклорни наративи. В статията се разглеждат подходите към норвежките реалии (културноспецифична лексика), обозначаващи парични единици (норв. *daler*, *skilling* и *mark*), възприети от преводачите на български език на събраните от Петер Кристен Асбьорнсен и Йорген Му Норвежки народни приказки. Стратегиите на преводачите се анализират на фона на ключовата роля на Приказките за подхранване на норвежката национална идентичност през периода на Националния романтизъм. В статията се представят и някои теоретични обобщения, свързани с многобройните фактори, които обуславят възможните преводачески решения – напр. жанровата специфика на изходния текст, целевата група на превода, интензивността на националния колорит и естеството на денотата на реалиите.

Ключови думи: норвежки народни приказки; преводимост; реалии

Abstract

***Tàler* [thaler] or *dàler* [daler]? National Overtones and Names of Currency Units in the Translations of the Norwegian Folktales into Bulgarian**

Rendering national, cultural and historical references into the target language is one of the major challenges in translating folklore narratives. The paper examines the approaches to Norwegian realia (i.e. words for culture-specific items) denoting currency units (*daler*, *skilling* and *mark*), adopted by the Bulgarian translators of the Norwegian Folktales collected by Peter Christen Asbjørnsen and Jørgen Moe. The translation strategies are discussed against the backdrop of the major role of the Folktales in fostering Norwegian national identity during the National Romanticism period. The paper provides some theoretical considerations relating to the multitude of factors which underlie the possible translation strategies, e.g. the genre specifics of the source text, the target group of the translation, the degree of the national overtones' intensity and the nature of the realia's denotata.

Keywords: Norwegian Folktales; translatability; words for culture-specific items

Преводът на фолклорни приказки изисква познаване на най-важните особености на превода на фолклорни наративи изобщо. В сбит вид те са представени от етнолога Клаус Рот, според когото:

Думите и техните значения, мотивите и темите, както и поетичната форма, стилът и начинът на представяне на фолклорния текст са културноспецифични. Дори и мотивите и темите да са познати

¹ **Ivan Y. TENEV** [Иван Й. ТЕНЕВ] holds a PhD degree in Scandinavian Studies from Sofia University St. Kliment Ohridski and has been teaching at the Scandinavian Studies Section of the Department for German and Scandinavian Studies at Sofia University since 2004 taking on a full-time position in 2016. Ivan Y. Tenev teaches courses in practical Norwegian language, Norwegian grammar and lexicology. His research focuses on applied linguistics, lexicology and word-formation, as well as the translational reception of Norwegian literature in Bulgaria.

и в други страни, културноспецифичното може да се открие в начина, по който те са съчетани, в разработването на подробностите и характерните им особености или в значението, което носят. (Roth 1998: 250)².

Пълноценното предаване със средствата на целевия език на културноспецифичните елементи в оригинала определя и успеха на превода на изходния фолклорен текст. При подобна, макар и неизбежно субективна, оценка трябва да се отчитат и някои фактори, които ще отбележа дотолкова, доколкото имат отношение към основната тема на тази статия – подходите към някои видове реалии в преводите на норвежките народни приказки³ на български език. Тук имам предвид преводите, публикувани през 1983 г., 2005 г. и 2006 г. (Асбьорнсен, Му 1983; Асбьорнсен, Му 2005; Асбьорнсен, Му 2006). На фона на разгърналата се през пролетта на 2017 г. полемика за несполуките при превода на „Детски и домашни приказки“ от Братя Грим (Братя Грим: 2016)⁴ ще разгледам и някои особености на издателския и преводаческия подход към норвежките народни приказки в България.

Норвежките народни приказки – исторически контекст и национален колорит

Вдъхновени от делото на Братя Грим и водени от стремеж към възстановяване и укрепване на норвежката национална, културна и езикова идентичност след постигнатата в 1814 г. частична независимост на норвежката държава, Петер Кристен Асбьорнсен (1812 – 1885) и Йорген Му (1813 – 1882) пътуват из Южна Норвегия и записват систематично наративи в проза (англ. *prose narratives*) – по термина на фолклориста Уилям Баскъм (Bascom 1965: 3). Според установената традиция те се наричат норвежки народни *приказки*, макар че съгласно основополагащата класификация на Баскъм (Bascom 1965: 5) жанрово Приказките могат да бъдат отнесени към няколко категории – приказки, легенди, митове, спомени и анекдоти, вицове и шеги⁵. В последната категория се включват част от наративите, записани от Асбьорнсен и Му и публикувани за пръв път в сборника „Еротични народни приказки“ (Høgset 1977).

² The words and their meanings, the motifs and themes as well as the poetic form, the style, and the performance of a folklore text are culture-specific. Even if the motifs and themes are international, the culture-specific may reside in their combination and in the elaboration of the details and traits or in the meaning they convey. (Мой превод – И.Т.).

³ По-нататък и само „Приказките“

⁴ Вж. напр. Преводът на диалекти 2017

⁵ За преглед на възприетата в българската фолклористика таксономия на неписаната народна проза и съответната терминология вж. напр. Георгиева 2001.

Въпросът за жанровата определеност на записаното от Асбьорнсен и Му и съответните сюжетно-тематични особености е свързан и с проблема за целевата група на Приказките. Като продукт на устното народно творчество адресатът им е бил различен в зависимост от тематичното им съдържание и погрешно се смята, че са били предназначени предимно за деца. Едва след като са записани, подбрани, редактирани и издадени, Приказките получават и свой определен „читател“. При подготовката на Приказките за публикуване Асбьорнсен и Му дефинират целевата група на съответния сборник, която обикновено личи и от заглавието му (напр. Asbjørnsen, Moe 1883 – 1887; Asbjørnsen, Moe 1909; Nøgset 1977).

За пръв път записаните от Асбьорнсен и Му наративи са издадени в няколко свитъка в периода 1843 – 1844 г. (Asbjørnsen, Moe 1843 – 1844), но първото им пълно издание е публикувано през 1852 г. под наслов „Норвежки народни приказки, събрани и разказани от П. Кр. Асбьорнсен и Й. Му“ (Asbjørnsen, Moe 1852). Този сборник, посветен неслучайно на „създателите на германската приказна литература“ Якоб и Вилхелм Грим (Asbjørnsen, Moe 1852: 7), се определя и като „академичното“ издание на Приказките заради обема си и подробния научен предговор от Му.

През 1845 г. и 1848 г. Асбьорнсен издава самостоятелно сборника „Норвежки приказки за тайнствени същества и народни предания“ в две части (Asbjørnsen 1845; Asbjørnsen 1848). Сборниците от 1852 г., 1845 г. и 1848 г. с някои добавки служат за основа на всички по-късни издания на Приказките.

Поради специфичния исторически развой на писмения норвежки език Асбьорнсен и Му записват Приказките на датски език, който обаче обогатяват с диалектни норвежки думи и изрази и синтактични конструкции, заимствани от речта на разказвачите, и така запазват автентичността на устния разказ. Норвежкият фолклорист Йорнютф Худне условно разделя норвежките лексикални елементи в Приказките на три категории – думи, означаващи специфични за норвежката действителност явления; названия на животни, растения, природни обекти и явления; думи от ежедневната реч (Hodne 1998: 138). Класификацията на Худне всъщност се покрива от дефиницията за реалия на Сергей Влахов и Сидер Флорин:

РЕАЛИИТЕ са думи (и словосъчетания), назоваващи обекти, характерни за живота (бита, културата, социалното и историческото развитие) на един народ и относително чужди за друг; като носители на НАЦИОНАЛЕН и/или ИСТОРИЧЕСКИ колорит, те поначало нямат точни съответствия (еквиваленти) в други езици и следователно не се поддават на превеждане „на общо основание“, а изискват особен подход. (Влахов, Флорин 1990: 33)

Така, на фона на датската езикова норма от средата на XIX в. и при условие че работи и с първите издания на Приказките, преводачът може относително лесно да разпознае норвежките реалии и да избере най-подходящия им еквивалент на български език в зависимост от целта, която си е поставил с превода, и читателската аудитория, за която той е предназначен.

Веднъж записани в суров вид, впоследствие преди издаването си Приказките са частично авторизирани – обработени са така, че да бъдат „подсилени и подчертани специфичните норвежки черти“ при запазване на оригиналната сюжетна линия и мотиви (Hodne 1998: 136). Можем да определим жанра на публикуваните норвежки народни приказки като хибриден – с присъщите особености на записаното устно фолклорно творчество, но и с елементи на авторова интерпретация, подчинена на идеите на националния романтизъм, с частична научна обработка, туширане на лексикални елементи, схващани като непристойни и др.

Фолклорът и народната култура във всичките ѝ форми са от изключително значение не само за укрепването на норвежката национална идентичност през XIX в., но и в наши дни. В известното си есе „Нашите приказки“ норвежкият писател Сигюр Хул определя значението на Приказките така:

Те са онова норвежко литературно произведение от последните сто години, което има най-многогранното и най-голямо *съвкупно* значение – за норвежкото творчество и наука, за норвежкото национално чувство и себеусещане, дори и за норвежкото ежедневие. (Hoel 1948: 98 – 99)⁶

Статутът на своеобразен национален епос изисква от подходящия към Приказките преводач особено внимание към съдържащия се в тях национален колорит.

Преводи и издания на норвежките народни приказки на български език⁷

Подходът към предаването на националния и исторически колорит при превода на норвежките народни приказки зависи от поне три фактора: изборът на изходния текст и изданието на Приказките, от което ще се превежда; подборът на приказките, които ще бъдат включени в българското издание; целевата група, за която е предназначен българският превод.

⁶ Dette er *det* norske litterære verk fra de siste hundre år som har hatt den mangfoldigste og den største *samlede* betydning – for norsk diktning og forskning, for norsk nasjonal følelse og selverkjennelse, ja, til og med for norsk praktisk dagligliv. (Мой превод – И.Т.).

⁷ От прегледа са изключени изданията на приказките, преразказани за деца от Ран Босилек (Ран Босилек 1941), както и планираното за 2022 г. издание на Приказките в превод на български от Стела Джелепова.

В изданието на Приказките на български език от 1983 г. с преводач Антония Бучуковска (Асбьорнсен, Му 1983) е посочен източникът, от които са подбрани преведените приказки – Asbjørnsen, Moe 1977. Адресатът са децата – книгата е част от поредицата „Вълшебници“ на издателство „Отечество“, с малък обем е (96 стр.), полиграфски и типографски е оформена по подходящ начин. Съставителството е на преводачката, която в кратък послеслов представя историческия и литературния контекст на записването на Приказките и тяхното значение за развитието на норвежката култура. В послеслова Бучуковска обръща внимание и на някои реалии, като обяснява съдържанието им от гледна точка на норвежката им специфика – *крал, трол, дворец* (напр. „дворецът не е нищо друго освен голяма красива дървена къща, около която са разположени различни постройки“ (Асбьорнсен, Му 1983: 90)). Най-общо, стилът на превода е съобразен с целевата аудитория и оригиналният текст е частично адаптиран в стилистично и лексикално отношение.

С общ обем от около 740 страници, изданията на приказките от 2005 г. с преводач Анята Качева и от 2007 г. с преводач Веселка Попадийна (Асбьорнсен, Му 2005; Асбьорнсен, Му 2006) вероятно са замислени като двутомник, представляващ относително пълно издание на Приказките на български език, въпреки различаващото се полиграфско оформление, различния формат и тематично разнородния дизайн на корицата на двете книги.

Ползваното издание на изходния норвежки текст не е посочено по начин, който да позволи то да бъде идентифицирано еднозначно. В тома от 2005 г. фигурират единствено имената на Асбьорнсен и Му и заглавието „Norske folkeeventyr“ (‘Норвежки народни приказки’). В тома от 2007 г. заглавието на изходния текст е обозначено като „FOLKEEVENTYR-2“ (‘Народни приказки – 2’). Особеностите на подбора сочат, че преводачките вероятно са използвали някое от съвременните сборни издания, в които наборът от приказки е относително установен – напр. Asbjørnsen, Moe 1996. На това издание се позовавам и аз в разсъжденията си по-долу.

Специално внимание заслужава приказката „*Skarvene fra Utrøst*“, чието заглавие е преведено погрешно на български като „Чайките от Ютрøст“ (вж. Асбьорсен, Му 2005: 135) вместо „Кормораните от Ютрøст“. За първи път тя е включена във второто разширено издание на „Норвежки приказки за тайнствени същества и народни предания“ (Asbjørnsen 1859), а впоследствие и в сборните издания. Приказката представя характерен за Северна Норвегия и областта Нурлан фолклорен наратив, който в периода на националния романтизъм се превръща в един от епитомите на норвежкия национален дух. При това изображението на трите корморана се

приема за емблема на областта Нурлан, която е и ключов топос в норвежкия литературен канон изобщо. За този специфичен статут на приказката допринася и уводът към нея, написан от Асбьорнсен, който обаче е спестен в българския ѝ превод.

Несполучливото представяне на „Кормораните от Ютрьост“ се дължи и на неизяснената целева група на преводите на Приказките от 2005 г. и 2007 г. В едно академично или представително издание би трябвало да намерят място не само уводът на Асбьорнсен, но и подходящи коментари за мястото на приказката в норвежката национална култура.

Реалии парични единици в българските преводи на норвежките народни приказки

Въпреки неопределения адресат на изданията на Приказките от 2005 г. и 2007 г., тук ще се опитам да анализирам приложените от преводачите стратегии за предаване на някои реалии, назоваващи парични единици – норв. *daler*, *skilling*, *mark*. Тях можем да отнесем към „остарелите и старинни парични названия“ по класификацията на Влахов и Флорин (Влахов, Флорин 1990: 149).

Корпусът на изследването включва случаите на употреба на лексемите *daler*, *skilling*, *mark* в едно от съвременните сборни издания на Приказките на норвежки език (Asbjørnsen, Мое 1996) и съответствията им в българските преводи.

На първо място е необходимо да се изясни статутът на разглежданите названия на парични единици в изходния текст (вж. Влахов, Флорин 1990: 144) и доколко те функционират като същински реалии или са реалии, които са загубили своя национален и исторически колорит. Смятам, че с оглед на ролята им в текста на норвежките народни приказки (а не изобщо!) можем да разглеждаме *daler*, *skilling* и *mark* като същински реалии. Те функционират в жанрово специфичен изходен текст и „съжителстват“ с много други видове реалии – битови, географски и др. Всички те са съществен елемент от целенасочено подсилвания от Асбьорнсен и Му национален колорит на приказките.

При реалиите парични единици е важно да се прецени и доколко разглежданата реалия означава парична единица с определена стойност – „валутна парична единица“ по класификацията на Влахов и Флорин, или е използвана метафорично, при което все пак запазва „отблясъци от националната си принадлежност“ – т.е. можем да я определим като „безвалутна парична единица“ (вж. Влахов, Флорин 1990: 148).

В голяма част от случаите разглежданите реалии са използвани метафорично в корпуса, но същевременно запазват и „националните си багри“. Това определя и възможните подходи към тяхното предаване – чрез транскрипция, чрез родово-видова замяна и др. (вж. по-долу). По-скоро метафорично, в значение ‘голямо количество пари’, е употребена лексемата *daler* в следния пример:

Men da han var gift før, så fikk han to hundre daler og hester og vogn, og så mye gull og sølv som han kunne få med seg. – Синът на воденичаря обаче вече бил женен, затова кралят му дал двеста талера, коне и каляска, и толкова злато и сребро, колкото можел да вземе със себе си. („*Rike Per Kremmer*“/„Пер Богаташа“, превод – В. Попадийна)⁸.

Именно този вид употреби на реалиите са най-проблемни, доколкото допускат и различни подходи при предаването им в зависимост от фактори като целевата група на превода, стремежа към запазване на макар и остатъчния национален колорит и др.

При оценката на стратегиите за предаване на реалии парични единици трябва да се има предвид и тяхната покупателна способност, особено когато става въпрос за относително непознати за българската действителност денотати.

Тук възниква въпросът кой исторически момент да бъде приет за отправна точка на анализ на характеристиките на денотата на думите реалии във фолклорните приказки и особено във вълшебните приказки. В тях действието е ситуирано извън конкретна историческа епоха, времето е „емпирично“ и се измерва единствено с „действията на персонажите“, отвъд които категория време всъщност не съществува (Propp 1997: 25).

Норвежките народни приказки обаче се отличават с висока степен на авторизация както от страна както на разказвачите, така и на Асбьорнсен и Му. Концепцията на записвачите, според която Приказките са средство за укрепване на националния дух, е отразена и в техния език и стил. За Асбьорнсен и Му е било важно приказките да бъдат разбираеми за читателите в цяла Норвегия и „да представят страната, а не отделна нейна област“ (Asbjørnsen, Мое 1852: 9). В такъв случай е логично, с голяма доза условност, за отправна точка на осмислянето на значението на реалиите в изходния текст да бъде прието времето, предхождащо записването на приказките, т.е. от началото на XIX в. докъм 30-те и 40-те години на XIX в.

⁸ В скоби са посочени заглавието на приказката, от която е ексерпиран примерът, на норвежки и на български език, както и името на преводача. Оригиналният правопис е запазен.

За покупателната способност на паричните единици в исторически план обикновено се съди по косвени белези като цената на труда, стоките и услугите. Еднозначното им установяване, при това в рамките на поначало условния фолклорен хронотоп на норвежките народни приказки, не е възможно. Известна ориентация все пак дават някои данни, които се откриват в характерните за норвежката историографска и етнографска традиция краеведски съчинения – т.нар. селищни книги (норв. *bygdebøker*). В една от тях, посветена на историята на община Леша в областта Опланд в югоизточна Норвегия (Kjelland 1987: 7), откриваме индекс на цените на юниците в периода 1658 г. – 1845 г. в далери. От 1660 до 1790 г. цената се движи в границите 2 – 3 далера, а от 1800 г. до 1820 г., по време на Наполеоновите войни, закономерно се повишава до 8 – 11 далера. За сравнение, през XVIII в. годишният доход на миньорите варира от 45 до 60 далера, на учителите от 15 до 40 далера, на епископите от 1000 до 2000 далера (Dyrvik 1978: 320).

Далерът е основната парична единица в Скандинавия в периода от първата половина на XVI в. докъм 1872 – 74 г. Първоначално 1 далер се е равнявал на 3 марки или на 48 шилинга, а след 1625 г. на 4 урта⁹, на 6 марки или на 96 шилинга (Skaare 2021).

Названието на паричната единица *daler* е възприето в скандинавските езици от срдолнем. *dāler*, чийто облик е оформен чрез субституция на *t* с *d* от нововиснем. *Thaler* – съкратено название на монетата *Joachimsthaler* (*Gulden*), което възпроизвежда чешкото селищно име *Jáchymov*, на немски *Sankt Joachimsthal*, т.е. ‘долината на св. Йоаким’, където през 1519 г. започват да се сечат тези сребърни монети. Среднодолнонемският облик лежи и в основата на англ. *dollar*, название на паричната единица на САЩ. Лабиализувано австрийско произношение на нем. *Taler* е отразено в името на националната парична единица на Словения от 1991 до 2007 г. *tolar*. В този смисъл названията *талер*, *далер*, *долар* и *толар* са етимологични дублети в българския език (вж. Парашкевов 2007: 149; Парашкевов 2008: 390; Falk, Torp 1903 – 1906: 98; Hoad 1996: 132; NAOB под *daler*).

Норвежката форма *skilling* възхожда към стнорв. *skillingr*, вероятно заемка от срдолнем. *schilling* или стангл. *scilling*, на свой ред унаследено в англ. *shilling* (бълг. (*британски*) *шилинг*), название на излязла от обращение парична единица, използвана в страните – бивши територии на Британската империя (срв. Hoad 1996: 435; NAOB под *skilling*). Нововисоконемският облик

⁹ Ед. ч. урт (норв. *ort*). Тази парична единица не се среща в норвежките народни приказки, вкл. и в академичното им издание от 1852 г.

Schilling е название на националната парична единица на Австрия до 2002 г. (бълг. *австрийски шилинг*).

Mark е название на парична единица, разпространена в цяла Северна Европа. В началото на XVIII в. броят на отсечените в Норвегия марки намалява (Risvaag 2020). Вероятно това е причината тази парична единица да се споменава рядко в Приказките. Източник на норвежкия облик *mark* е стнорв. *mørk* (‘поле, покрайнина, погранична гора’), застъпник на герм. **mark(ō)* (‘погранична област’) с когнати в другите германски езици (срв. нем. *Mark*, нидерл. *mark*). По метафоричен път с *mark* започват да се назовават знаците, поставяни на теглилките на везната и указващи теглото им. Впоследствие *mark* започва да се използва и за обозначаване на мярка за тегло, равняваща се на около четвърт килограм, както и за назоваване на разглежданата парична единица (Kluge 2002 под *Mark*²; Falk, Torp 1903-1906: 500; NAOB под *mark*).

Изложеното дотук онагледява част от многопосочния предварителен анализ, необходим за избора на подходящ похват за предаване на реалиите при превод, като открие фактори като жанровите особености на изходния текст, яркостта на колорита на реалитета, характера на самата реалитет (езикова и литературна традиция, характер на денотата, „отнесеност към една или друга категория по предмет, време, място“), прагматиката на превода (целевата група на превода) (вж. по-подробно Влахов, Флорин 1990: 73 – 83).

Подходите на българските преводачи на норвежките народни приказки към предаването на паричната единица *daler*, която се среща и най-често в корпуса, са следните:

- замяна на норвежката реалитет с реалитет от друг чужд език** (Влахов, Флорин 1990: 69)

«*Det er det samme, jeg gir deg hundre dalers,» sa kongen.* – Не ме интересува, ще ти дам сто талера. („*Peik*“/„*Пайк*“, превод – А. Качева)

Når det kommer en som vil kjøpe meg, skal du si du vil ha hundre dalers for meg. – Когато някой поиска да ме купи, ще му кажеш, че струвам сто талера. („*Bonde Værskjegg*“/„*Селянина Ветробрад*“, превод – В. Попадийна)

[...] *men tre hundre dalers måtte han gi for den, og så skulle den andre få ha den til slåttonna.* – Той трябвало да плати триста талера за нея, но щял да я получи чак когато започне коситбата. („*Kvernene som står og maler på havsens bunn*“/„*Мелничката на дъното на морето*“, превод – А. Бучуковска)
- родово-видова замяна**, при която се предава „(приблизително) съдържанието на реалитета с единица с по-широко значение“ (Влахов, Флорин 1990: 70)

Det ville lensmannen gjerne, om det skulle være, sette hest og gård og hundre daler på at han ikke var god for. – Наместникът се съгласил и заложил всичките пари, които имал в себе си, че момчето няма да улучи свраката от такова голямо разстояние. („*Veslefrikk med fela*“/„Малкия Фрик с гъдулката“, превод – В. Попадийна)

[...] *og den dagen ga han Per enda mange, mange flere drikkepenger; det var visst hundre daler.* – Той дал на най-малкия син още повече пари [...] („*Herreper*“/„Господаря Пер“, превод – В. Попадийна)

- **контекстуален превод**, при който съдържанието на реалията „се предава чрез трансформирания по съответен начин контекст“ (Влахов, Флорин 1990: 72):

Kongen ga da de seks de gildeste klær noen hadde sett, så det lyste lang vei av dem, og hver sin hest, som kostet mange, mange hundre daler, og så reiste de. – Кралят облякъл шестимата си сина с най-знатните дрехи, които блестели отдалеко, дал им по един скъп кон и те потеглили. („*Risen som ikke hadde noe hjerte på seg*“/„Тролът, който нямал сърце“, превод – А. Качева).

Най-често срещаният в изследвания корпус подход е замяната на реалията *daler* с немската форма *талер* – етимологичен дублет на транскрибирания облик *далер*.

В съвременни български източници *далер* се среща като термин в някои нумизматични и историографски съчинения (напр. Харитонов 1998: 48 и др. от същия автор; Топоров 1997: 35 – 37 в главата озаглавена красноречиво „Далерът – скандинавският талер“), както и в една статия (Ескенази 1992), посветена на т.нар. национална адаптация на преводните творби, в която се коментира и предаването на някои реалии в българския превод на комедията „Йеппе от планината“ (Холберг 1900) от датско-норвежкия драматург Лудвиг Холберг. В статията имплицитно се препоръчват транскрибираните от датски форми *далер*, *скилинг*, *ригсдалер* вместо използваните от преводача български реалии *лев* и *стотинки* (Ескенази 1992: 64 – 65).

В българския превод на приказките на Х. К. Андерсен (Андерсен 1983), дело на Светослав Минков, последователно се използва формата *далер*. Тя е предпочетена и в превода на приказките на Андерсен от Петър Петров (Андерсен 1996 – 1998), където в бележка под линия се пояснява, че далерът е „датска парична единица, равна на 2 крони, излязла от обръщение през 1873 г.“. За отбелязване, в превода на Андерсеновите приказки от Владимир Старирадев (Андерсен 2005) е използвана формата *талер*.

В мемоарите на финансиста Михаил Тенев е регистриран и още един облик със звучна началословна съгласна, възникнал вероятно в резултат на преосмисляне на *er* като окончание за мн.ч. – *дал*, мн.ч. *дали* („шведски, датски и холандски риксдали“) (Тенев 1940: 292). В не само

правописно осъвремененото, но и очевидно редактирано второ издание на спомените цитатът вече звучи „датски, шведски и холандски риксдалери“ (Тенев 2014: 359).

Хр. Г. Данов в своя обзор на чуждестранните парични единици и мерки в „Теоретическа и практическа числителница“ (Данов 1868: 360) означава паричните единици на Дания и Швеция като *талиръ*, но при шведската парична единица е намерил за необходимо да приведе в скоби и облика със звучна начална съгласна (*специсъ-риксдалер*).

С други думи, транскрибираният вариант *далер* не е чужд за българската книжнина и е запазен за назоваване на съответните скандинавски парични единици.

Нумизматичният термин *талер* е познат на българските специалисти историци като название на западноевропейска монета, като обикновено в специализираните справочници се уточнява националната ѝ принадлежност – напр. *австрийски талер*, *холандски талер*, *белгийски талер*, *полски талер*, *испански талер* и др. (вж. Харитонов 1998). От XVI в. нататък монетата прониква и в България, благодарение на търговските връзки със съответните страни, за което свидетелстват и регистрираните фонетични варианти на облика *талер* в някои български диалекти – напр. *талир*, *талыр* (срв. Парашкевов 2007: 149; БЕР 2010: 780).

Замяната на *daler* с *талер* при превод на български език, вместо с транскрибираната форма *далер*, би била допустима само при условие че реалитета *талер* е „по-близка на читателя“, националният ѝ колорит е „избледнял“ и е изгубила „тясната си връзка с определена страна или народ“ (Влахов, Флорин 1990: 69, 92).

Извън нумизматичните, историографски и етнографски съчинения, където функционира не като реалитет, а като термин (за разликите вж. Влахов, Флорин 1990: 29–30), лексикалната единица *талер* се среща основно в литературно-биографични текстове и в преводи на немскоезична художествена и фолклорна проза. Именно в техния контекст следва да се прецени дали и в каква степен е избледняла националната ѝ обаятелност. Подобна оценка би била малко или много субективна, но според мен (а вероятно и според езиковото чувство на четящата българска публика), лексемата *талер* като название на парична единица се свързва преимуществено с Германия. Свидетелство за това е и дефиницията на съответната лема в средните по обем тълковни речници и речници на чуждите думи в българския език (срв. БТР 2005 (‘стара немска сребърна монета’); РЧДБЕ 2007 (‘стара немска сребърна монета, равна на 3 марки’); Радева 2012: 636 (‘стара немска сребърна монета’)).

Тази устойчива връзка вероятно се дължи на употребата на лексемата *талер* в извънредно популярните и четени преводи на български език на приказките на Братя Грим, дело на известния ни преводач от немски език Димитър Стоевски. Те са публикувани за пръв път в два тома съответно през 1962 г. и 1963 г. (Братя Грим 1962–1963) и впоследствие са преиздавани многократно дори и без да се посочва преводачът им. За утвърждаването на националния колорит на лексемата *талер* вероятно е повлиял и преводът на авторските приказки на Вилхелм Хауф (Хауф 1968). Така, според мен в българското езиково съзнание *талер* се свързва трайно с историческата и културна действителност на Германия, при това в определен контекст – преводи на фолклорни и авторски приказки и рецепцията на немскоезичната литература в България изобщо. Предположената тук изразена национална обаятелност на лексемата *талер* вероятно не е съвсем безспорна и би могла да бъде доказана еднозначно единствено чрез подходящ социолингвистичен експеримент.

В крайна сметка замяната на скандинавската реалия *daler* с *талер* в българските преводи на норвежките народни приказки не е оправдана и внася в превода елементи на чужда за оригинала социокултурна и историческа реалност. Доколкото *daler* е най-често срещаното наименование на парична единица в приказките (*daler* се среща 47 пъти в академичното издание на приказките от 1852 г., вкл. и в текста на коментарите към тях; *skilling* 8 пъти, а *mark* 7 пъти), „относителното тегло“ на реалитета (за термина вж. Влахов, Флорин 1990: 74) е сравнително високо и най-подходящият начин за предаването ѝ би бил чрез транскрипция, т.е. с формата *далер*.

Макар и породено от обективни причини, привнасянето на немски колорит в превода на текстове от скандинавски езици е част от един по-общ проблем на рецепцията на скандинавската култура в България – все още не съвсем ясното осъзнаване и отграничаване на културната, историческата и езиковата специфика на страните от Скандинавския север в съзнанието на българите. То се проявява да речем във все още разпространеното сред неспециалистите погрешно мнение, че „скандинавските езици са произлезли от немски“ или в транскрибирането по немски образец на скандинавски собствени имена (Хенрих или дори Хайнрих Ибсен вместо Хенрик Ибсен, Розенборг (име на норвежки футболен отбор) вместо Русенборг и др.).

Все пак, подходът при предаването на реалитета *daler* и на паричните единици изобщо в българския превод неизменно ще зависи от адресата на превода, който, както отбелязах, е установен само за едното от трите издания на приказките. Допустимо е в превод адаптация, предназначен за читатели деца, реалиите – парични единици, особено когато са употребени метафорично като „безвалутна парична единица“, да се предадат чрез родово-видова замяна, чрез

контекстуален превод или евентуално чрез поясняване в рамките на самия текст, за да не се затруднява възприемането. Например вместо „Много странна свирка – казала прислужницата. – Ще ти дам сто талера за нея.“ („*Gjete kongens harer*“/ „Да пасеш зайците на краля“, превод – А. Качева) могат да се използват вариантите „Много странна свирка – казала прислужницата. – Ще ти дам сто пари за нея“ или „Ще ти дам цяла кесия пари за нея“, „Ще ти платя (пре)скъпо за нея“ и др.

В представително издание на приказките като паметник на норвежката национална идентичност, което ще се използва и за научни цели, например за сравнителни етнографски или фолклористични изследвания, реалиите би трябвало да се предадат чрез транскрипция, с подходящо пояснение в коментарния апарат към текста, включително и когато става дума за метафоричната им употреба като безвалутна парична единица.

Когато обаче думата *daler* е използвана в преносно значение в сравнение или като част от фразеологично съчетание, то тя „губи своя статус на реалия“ (Влахов, Флорин 1990: 93 – 94). В такъв случай, в зависимост отново от целевата група, на български ще се търси функционален еквивалент на цялото фразеологично съчетание, по възможност лишен от ярък местен колорит. В изследвания корпус лексемата *daler* не се среща използвана по този начин, но като пример за случаи, в които би била целесъобразна замяната с „обезцветен“ функционален еквивалент при превод, могат да се приведат следните фразеологизми: норв. *spare på skillingen og la daleren gå* – букв. ‘пестя шилингите, а далерите харча’ (българският фразеологичен аналог би бил ‘на триците скъп, на брашното евтин’) и норв. *den som er slått til skilling, blir aldri en daler* – букв. ‘отсеченият като шилинг никога няма да се превърне в далер’ (с български фразеологичен аналог ‘родил се за мотика, направили го владика’¹⁰).

Казаното дотук за преводаческия подход към реалията *daler* важи и за другите две реалии парични единици, срещани в Приказките – *skilling* и *mark*. При предаването им на български език еднократно се среща още един подход – замяната им с реалия (?) от езика цел (в случая *петаке*), например:

«*Du skjønner ikke ditt eget beste, så gammel du er,*» sa smeden; «*nå skal du bli en ung jomfru igjen på et øyeblikk, og enda skal jeg ikke ta så mye som en skilling for smiinga.*» – Толкова си стара, че не разбираш собственото си добро – казал ковачът. – Всеки момент ще се превърнеш в млада

¹⁰ Разбира се, заради яркия си местен колорит посочените български фразеологични аналози в редки случаи биха били подходящи *функционални* еквиваленти на норвежките фразеологизми.

девица и дори няма да ти взема и петаче за това („*Smeden som de ikke torde slippe inn i helvete*“/, „Ковачът, когато не искали да пуснат в ада“, превод – А. Качева).

Спорно е доколко *нетак*, *нетаче*, *грош* и *гологан* и пр. могат да се смятат за нереалии от синхронна гледна точка, т.е. доколко са изгубили от националния си български колорит и доколко могат да се приемат за немаркирано средство за предаване на реалии от оригинала, включително и в случаите, когато са част от фразеологично съчетание (напр. „не давам и пукнат грош“). Действително Влахов и Флорин (Влахов, Флорин 1990: 147) причисляват *нетак*, *нетаче*, *грош* и *гологан* към групата на реалиите, загубили „ярквата си национална обаятелност“, но с уговорката, че запазват „отблясъци от колорит“. От публикуването на основополагащия труд на Влахов и Флорин „Непреводимото в превода“ са изминали повече от 25 години (първото му издание на руски език излиза преди почти 40 години (Влахов, Флорин 1980)). Някои от приведените от Влахов и Флорин примери се нуждаят от осъвременяване с оглед на езиковата употреба днес. Без да се ангажирам с категорично мнение, допускам, че дори и импровизирана социологическа анкета ще покаже, че за днешния български читател *нетак*, *грош* и *гологан* се отличават с по-висока степен на стилистична маркираност в сравнение с преди три десетилетия, частично заради все по-рядкото им използване и неизбежната им вторична архаизация, т.е. упадък на неутралната им, разширена употреба в значение ‘пари изобщо, определена сума’ (по израза на Влахов, Флорин 1990: 147). В този смисъл днес те не биха могли да бъдат използвани безпроблемно за предаване на чужди реалии или поне не без внимателна преценка от страна на преводача и съобразяване с целевата група на превода.

Другите подходи към реалиите *skilling* и *mark* в българските преводи на приказките очаквано са транскрибиране и родово-видова замяна:

Langt om lenge kom de til en riking, som hadde ordet på seg at han snudde skillingen syv ganger før han slapp den. – Най-накрая те стигнали при един богаташ, за когото се говорело, че седем пъти обръщал шилинга, преди да го даде. („*Gutten som skulle tjene tre år uten lønn*“/, „Момъкът, които трябвало да работи три години без заплата“, превод – А. Бучуковска)

Ja, de gjorde så, og da han kom hjem, hadde han ikke en skilling igjen. – Рекли и го сторили, и като се прибрал вкъщи, не му бил останал дори шилинг. („*Kullbrenneren*“/, „Въглищарят“, превод – А. Качева)

En dag traff han to som var uvenner, og den ene ville piske den andre opp, for det han var skyldig ham halvannen mark. – Един ден срещнал двама мъже, които се били скарали и единият искал да набие другия с камшика си, защото му дължал марка и половина. („*Krambugutten med*

gammelostlasten“/„Норвежецът, който превозвал отлежало сирене до Турция“, превод – В. Попадийна)

Men da gutten hadde kostet gravølet hadde han ikke mange skillingene i lommen. – Като платило за погребението, не му останали почти никакви пари. („*Følgesvennen*“/„Спътникът“, превод – А. Качева)

Jo, så torde hun ikke annet, og fant i hop så mange skillinger som han trodde seg til å bære i storskreppen. – Като видяла колко е силен човекът, който е дошъл при нея, старицата грабнала торбата му и я напълнила с монети. („*Mumle Gåsegg*“/„Мърморко Гъшето яйце“, превод – В. Попадийна)

Запазването на националния и историческия колорит при превода на частично авторизирани фолклорни наративи като норвежките народни приказки изисква от преводача добра практическа подготовка, както и отлично познаване на норвежката традиционна култура. При всички положения обаче е наложително и изработването на предварителна концепция с необходимата теоретична обосновка и отчитане на редица фактори, свързани както с оригиналния текст, така и с успешното функциониране на преводния текст в приемащата литература. Без претенции за изчерпателност, изложеното тук е част от такава концепция и набелязва някои проблеми, с които се сблъскват преводачите на норвежките народни приказки, както и някои от възможните им решения.

Използвани съкращения

англ. – английски
 герм. – германски
 нем. – немски
 нидерл. – нидерландски
 нововиснем. – нововисоконемски
 срдолнем. – среднодолнонемски
 стангл. – староанглийски
 стнорв. – старонорвежки

Библиография

Андерсен, Ханс Кристиан. *Малката русалка*. Превод от датски – Светослав Минков. София, Отечество, 1983. [Andersen, Hans Christian. *Malkata rusalka*. Translation from Danish – Svetoslav Minkov. Sofia, Otechestvo, 1983].

Андерсен, Ханс Кристиан. *Приказки*. Превод от датски – Владимир Старирадев. София, Труд, 2005. [Andersen, Hans Christian. *Prikazki*. Translation from Danish – Vladimir Stariradev. Sofia, Trud, 2005].

Андерсен, Ханс Кристиан. *Събрани приказки и разкази*. Том 1 – 3. Превод от датски – Петър Петров. София, Български художник, 1996 – 1998. [Andersen, Hans Christian. *Sabrani prikazki i razkazi*. Tom 1 – 3. Translation from Danish – Petar Petrov. Sofia, Balgarski hudozhnik, 1996 – 1998].

Асбьорнсен, Петер Кристен, Йорген Му. *Замъкът Сория Мория. Норвежки народни приказки*. Превод от норвежки – Аняута Качева. София, Делапорт, 2005. [Asbjørnsen, Peter Christen, Jørgen Moe. *Zamakat Soriya Moriya. Norvezhki narodni prikazki*. Translation from Norwegian – Anyuta Kacheva. Sofia, Delakort, 2005].

Асбьорнсен, Петер Кристен, Йорген Му. *Коледа по старому. Норвежки народни приказки*. Превод от норвежки – Веселка Попадийна. София, Делапорт, 2006. [Asbjørnsen, Peter Christen, Jørgen Moe. *Koleda po staromu. Norvezhki narodni prikazki*. Translation from Norwegian – Veselka Popadiina. Sofia, Delakort, 2006].

Асбьорнсен, Петер Кристен, Йорген Му. *Норвежки народни приказки*. Превод от норвежки – Антония Бучуковска. София, Отечество, 1983. [Asbjørnsen, Peter Christen, Jørgen Moe. *Norvezhki narodni prikazki*. Translation from Norwegian – Antonia Boutchoukovska. Sofia, Otechestvo, 1983].

БЕР = Тодоров, Тодор Ат. и др. *Български етимологичен речник*. Т. VII (СЛОВО –ТЕРЯСВАМ). София, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2010. [Todorov, Todor At. et al. *Balgarski etimologichen rechnik*. T. VII (SLÖVO –TERYASVAM). Sofia, Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov“, 2010].

Братя Грим. *Детски и домашни приказки*. София, Deja Book, 2016. [Brothers Grimm. *Detski i domashni prikazki*. Sofia, Deja Book, 2016].

Братя Грим. *Приказки в два тома*. Т. 1 – 2. Превод от немски – Димитър Стоевски. София, Народна младеж, 1962 – 1963. [Brothers Grimm. *Prikazki v dva toma*. T. 1 – 2. Translation from German – Dimitar Stoevski. Sofia, Narodna mladezh, 1962 – 1963].

БТР = Андрейчин, Любомир и др. *Български тълковен речник*. Четвърто издание. Допълнено и преработено от Димитър Попов. София, Наука и изкуство, 2005. [Andreychin, Lyubomir et al. *Balgarski talkoven rechnik*. Chetvarto izdanie. Dopolneno i preraboteno ot Dimitar Popov. Sofia, Nauka i izkustvo, 2005].

Влахов, Сергей, Сидер Флорин. *Непереводимое в переводе*. Москва, Международные отношения, 1980. [Vlahov, Sergey, Sider Florin. *Neperevodimoye v perevode*. Moskva, Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1980].

Влахов, Сергей, Сидер Флорин. *Непереводимото в превода*. София, Наука и изкуство, 1990. [Vlahov, Sergey, Sider Florin. *Neprevodimoto v prevoda*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1990].

Георгиева, Албена. Граници и специфика на разказите от неприказната проза. – *Електронно списание LiterNet*, 28.10.2001, № 10 (23). <https://litenet.bg/publish3/ageorgieva/neprikazna.htm> 2001 (03.01.2022) [Georgieva, Albena. Granitsi i spetsifika na razkazite ot neprikaznata proza. – *Elektronno spisanie LiterNet*, 28.10.2001, № 10 (23). <https://litenet.bg/publish3/ageorgieva/neprikazna.htm> 2001 (03.01.2022)]

Данов, Хр. Г. *Теоретическа и практическа числителница*. Съставил Хр. Г. Дановъ. Второ издание, съвсѣм прѣработено и допълнено. Книжарница на Хр. Г. Дановъ и С-іе въ Пловдивъ, Русчюкъ и Велесъ, 1868. [Danov, Hr. G. *Teoreticheska i prakticheska chislitelnitsa*. Sastavil Hr. G. Danov. Vtoro izdanie, savsem preraboteno i dopalнено. Knizhyarnitsa na Hr. G. Danov i S-іe v Plovdiv, Ruschyuk i Veles, 1868].

Ескенази, Жак. Адаптацията в българския превод. – *Език и литература*, кн. 2, 1992, с. 63 – 73. [Eskenazi, Zhak. *Adaptatsiyata v balgarskiya prevod*. – *Ezik i literatura*, kn. 2, 1992, pp. 63 – 73].

Парашкевов, Борис. *Етимологични дублети в българския език. Енциклопедичен речник на думи и имена с единно лексикално първоначало*. София, ЕМАС, 2008. [Parashkevov, Boris. *Etimologichni dubleti v balgarskiya ezik. Entsiklopedichen rechnik na dumi i imena s edinno leksikalno parvonachalo*. Sofia, EMAS, 2008].

Парашкевов, Борис. *Немски елементи в говора на банатските българи*. София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2007. [Parashkevov, Boris. *Nemski elementi v govora na banatskite balgari*. Sofia, Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, 2007].

Преводът на диалекти = Преводът на диалекти в художествената литература. Дискусия от 1 март 2017 г. – *Литературен вестник*, бр. 11, год. 26, 22 – 28.03.2017, с. 9 – 11. [Prevodat na dialekti v hudozhestvenata literatura. Discussion of March 1, 2017. – *Literaturen vestnik*, br. 11, god. 26, 22 – 28.03.2017, pp. 9 – 11.]

Радева, Василка. *Български тълковен речник*. София, Изток-Запад, 2012. [Radeva, Vasilka. *Balgarski talkoven rechnik*. Sofia, Iztok-Zapad, 2012].

Ран Босилек. *Норвежки приказки*. Т. 1 – 2. София, Хемус, 1941. [Ran Bosilek. *Norvezhki prikazki*. Т. 1 – 2. Sofia, Hemus, 1941].

РЧДБЕ = *Речник на чуждите думи в българския език*. Пето издание. Допълнено и основно преработено от Емилия Пернишка. София, Наука и изкуство, 2007. [*Rechnik na chuzhdite dumi v balgarskiya ezik*. Peto izdanie. Dopolneno i osnovno preraboteno ot Emiliya Pernishka. Sofia, Nauka i izkustvo, 2007].

Тенев, Михаил. *Живот и дейност*. София, Печ. Полиграфия, 1940. [Tenev, Mihail. *Zhivot i deynost*. Sofia, Pech. Poligrafiya, 1940].

Тенев, Михаил. *Живот и дейност*. Т. 1. София, Българска народна банка, 2014. [Tenev, Mihail. *Zhivot i deynost*. Т. 1. Sofia, Balgarska narodna banka, 2014].

Топоров, Владимир. *По следите на талера (от талера до долара)*. София, Китира, 1997. [Toporov, Vladimir. *Po sledite na talera (ot talera do dolara)*. Sofia, Kitira, 1997].

Харитонов, Христо. *Енциклопедия нумизматика. Монетите на Европа в България (XV – XVIII век)*. Велико Търново, Абагар, 1998. [Haritonov, Hristo. *Entsiklopediya numizmatika. Monetite na Evropa v Balgaria (XV – XVIII vek)*. Veliko Tarnovo, Abagar, 1998.]

Хауф, Вилхелм. *Малкият Мук. Приказки*. Превод от немски – Димитър Стоевски. София, Народна младеж, 1968. [Hauff, Wilhelm. *Malkiyat Muk. Prikazki*. Translation from German – Dimitar Stoevski. Sofia, Narodna mladezh, 1968.]

Холберг, Людвиг. *Еню Планински или Преобразеният селянин*. Комедия в 5 д. Превод от датски – Ж. Ганчев. Копривщица, Книж. Георги Козинаров, 1900. [Holberg, Ludvig. *Enyu Planinski ili Preobrazeniyat selyanin*. Komediya v 5 d. Translation from Danish – Zh. Ganchev. Koprivshitsa, Knizh. Georgi Kozinarov, 1900].

Asbjørnsen, P. Chr. *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen*. Første Samling. Christiania, Trykt hos W. C. Fabritius, 1845.

Asbjørnsen, P. Chr. *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen*. Anden Samling. Christiania, Forlagt af C. A. Dybwad. Trykt hos Fabritius, 1848.

Asbjørnsen, P. Chr. *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen*. I. Anden forøgede Udgave. Christiania, P. F. Steensballes Forlag, 1859.

- Asbjørnsen, P. Chr., Jørgen Moe. *Barne-Eventyr*. Revideret og utgit av Moltke Moe. Kristiania, H. Aschehoug, 1909.
- Asbjørnsen, P. Chr., Jørgen Moe. *Eventyr for barn*. Oslo, N. W. Damm & Søn, 1977.
- Asbjørnsen, P. Chr., Jørgen Moe. *Eventyrbog for Børn. Norske Folkeeventyr*. I – III. Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1883 – 1887.
- Asbjørnsen, P. Chr., Jørgen Moe. *Norske Folkeeventyr samlede og fortalte af P. Chr. Asbjørnsen og Jørgen Moe*. Anden forøgede Udgave. Christiania, Johan Dahls Forlag, 1852.
- Asbjørnsen, P. Chr., Jørgen Moe. *Norske folkeeventyr*. Oslo, Damms antikvariat, 1994 [фототипно издание на Asbjørnsen, P. Chr., Jørgen Moe. *Norske Folkeeventyr samlede ved Asbjørnsen og Jørgen Moe*. Christiania, Johan Dahl, 1843 – 1844].
- Asbjørnsen, P. Chr., Jørgen Moe. *Norske folkeeventyr*. Oslo, Familievennen forlag, 1996.
- Asbjørnsen, P. Chr., Jørgen Moe. *Norske folkeeventyr*. Oslo, N. W. Damm & Søn, 1977.
- Bascom, William. The Forms of Folklore: Prose Narratives. – *The Journal of American Folklore*, Vol. 78, No. 307, 1965, pp. 3 – 20.
- Dyrvik, Ståle. Den lange fredstiden 1720–1784. In: Mykland, Knut (red.). *Norges historie*. Bind 8. Oslo, J. W. Cappelens Forlag, 1978.
- Falk, Hjalmar, Alf Torp. *Etymologisk ordbog over det norske og det danske sprog*. Kristiania, 1903 – 1906 [faksimileutgave, 5. opptrykk. Oslo, Bjørn Ringstrøms Antikvariat, 2006].
- Hoad, T. F. *The Concise Dictionary of English Etymology*. Oxford/New York, Oxford University Press, 1996.
- Hodne, Ørnulf. Sagn og eventyr som nasjonalkultur. In: Sørensen, Øystein (red.). *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo, Ad notam Gyldendal, 1998, pp. 125 – 140.
- Hoel, Sigurd. Eventyrene våre. In: *Tanker fra mange tider*. Oslo, Gyldendal, 1948, pp. 98 – 114.
- Høgset, Oddbjørg (red.). *Erotiske folkeeventyr (utval og innleiing)*. Oslo, Universitetsforlaget, 1977.
- Kjelland, Arnfinn. *Bygdebok for Lesja. Bind 1. Gards- og slektshistorie for Lesjaskogen*. Lesja, Lesja kommune, 1987.
- Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24., durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin/New York, De Gruyter, 2002 (CD-ROM).
- NAOB = NAOB – *Det Norske Akademis ordbok*, 2022. <https://www.naob.no/> (03.01.2022)
- Propp, Vladimir. Folklore and Reality. In: Propp, Vladimir. *Theory and History of Folklore*. Edited, with an Introduction and Notes, by Anatoly Liberman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, pp. 16 – 38.
- Risvaag, Jon Anders. Mark. In: *Store norske leksikon*, 2020. https://snl.no/mark_-_myntenhet (03.01.2022)

Roth, Klaus. Crossing Boundaries: the Translation and Cultural Adaptation of Folk Narratives. – Bönisch-Brednich, Brigitte, Christine Shojaei Kawan, Simone Stiefbold, Harm-Peer Zimmermann (eds.). *Fabula. Journal of Folktale Studies*. Vol. 39 (3 – 4), 1998, pp. 243 – 255.

Skaare, Kolbjørn. Daler. In: *Store norske leksikon*, 2021. <https://snl.no/daler> (03.01.2022)

Людмила МИНДОВА¹

БЕЗЛИЧИЕ И БЕЗРАЗЛИЧИЕ

(Опит върху феномена на следенето по прозата на Габриела Адамещяну,
Блага Димитрова и Цветан Марангозов)

Резюме

Текстът е съсредоточен върху семантичната мрежа, образувана от семите на лицето и различието, безличието и безразличието, следването и преследването през прочита на няколко произведения, представящи различни версии на тоталитаризма. Сравнението извежда на преден план близостта между художествените произведения в разбирането им за човешкото „битие и време“ и особено за феномена на лицето. Лицето, което тук никъде не означава единствено своето физическо проявление, а е същностен божествен отпечатък като знак за безгранична любов и благодат – е място на върховно изпитание и върховна наслада. Място, което поставя човека пред най-важния избор.

Ключови думи: балкански литератури; тоталитарен опит; мит; идентичност; другост; святост; смисъл

FACE, GRACE AND DISGRACE

(An essay on the phenomenon of spying through the prose of Gabriela Adameşteanu, Blaga Dimitrova, and Tzvetan Marangozov)

Abstract

The text is concentrated on the semantic net of a few main topics: face, difference, and indifference (ataraxia), personality and impersonality, following and spying. Three novels which represent different totalitarian versions are in the focus of the analysis. The parallels point out the propinquity between the novels and their conception of the human “being and time”, and especially the phenomenon of the face. The face never marks only its physical manifestation. It is an essential divine mark of infinite love and grace. It is a place of supreme ordeal and supreme feast. The place where the man has to do the most important choice in his life.

Key words: Balkan literatures; totalitarian experience; myth; personality; otherness; holiness; sense

„Свиквай, ми каза, тук всички са убедени, че тайните служби ги преследват. А най-съмнителните предмети в къщите станаха телефоните, защото се смята, че вътре в тях има

¹ **Liudmila MINDOVA** [Людмила МИНДОВА] graduated in Slavic Philology from Sofia University “St. Kliment Ohridski” and received a Master’s degree in 1998 and a PhD degree in 2006. She is the author of three collections of poems and two monographs on South Slavic literatures: *The Voice of the Baroque. Ivan Gundulić and the Croatian Baroque Norm* (2011) and *The Other Ithaca. On the Literary Home* (2016). In her translation, many books by Yugoslav and Post-Yugoslav writers have been published into Bulgarian. Liudmila Mindova is currently an associated professor at the Institute of Balkan Studies and Center of Thracology at the Bulgarian Academy of Sciences and a part-time lecturer at Sofia University. Her scientific research is in the field of comparative literature, South Slavic literatures, cultural semiotics, and cultural studies.

микрофон за подслушване“² – това е реплика на един от героите в романа „Пресрещане“ (2003) на румънската писателка Габриела Адамещяну. Тази ключова реплика се появява във финалните глави на романа, който иначе от самото си начало демонстрира своята основна тема – тоталитаризма и неговата система на страх и преследване. Онова, което придава особената стойност на романа, е в това, че разказва „историята на страданието“ („защото там да живееш, значи да страдаш, от сутрин до вечер, за най-дребното нещо“³) през три основни типа наративни структури и през гледните точки на лица, преживели различни версии на тоталитаризма. Тази, Бахтиновски казано, романова полифония сродява силно произведението на румънската писателка с романа „Лице“ (1981) на българската ѝ колежка Блага Димитрова.

Свободата на изразяването в техните произведения е ясен контрапункт на забраняваната и преследвана свобода на мисълта и словото в тоталитарните общества. Затова и разказвачите в „Пресрещане“ имат съвсем преднамерено накъсан, ежедневен или празничен, но винаги подчертано интимен и силно лиризиран субективен изказ. Както от своя страна е индивидуализиран често неграмотният и съвсем точно имитиран стил на доносите, които също са включени като основна част в повествованието. Блага Димитрова също дава пределна свобода на героите си и го подчертава специално. В началото на втората част на романа „Лице“ пише следното: „Оттук нататък авторката не отговаря за поведението на своите герои. Те категорично отхвърлят нейната опека, своеволно променят замисъла ѝ. Всичко може да очаква от тях, особено от главната героиня, която изглеждаше толкова ясна и праволинейна.“⁴ Нещо повече, Блага Димитрова, нарича своите герои „терористи“, които „стоят застрашително над главата ѝ, нареждайки ѝ каква височина да набира романът“⁵.

И Габриела Адамещяну, и Блага Димитрова търсят в своите разкази разнообразни гледни точки. Вълнуват се от различието така, както например се вълнува съвременният полски писател и мислител Марек Биенчик в своята „Книга на лицето“ (2011). Както насочва неговата изследователка и преводачка Маргрета Григорова, лицето в неговата книга говори чрез своето различие и обратното. Това е „книга на лицето, за чиято поява са необходими лицата на другите,

² Адамещяну, Габриела. *Пресрещане*. Превод от румънски и послеслов: Румяна Л. Станчева. София, Панорама, 2005, с. 246. [Adameşteanu, Gabriela. *Presreştane*. Translated from Romanian and afterword: Roumiana L. Stantcheva. Sofia, Panorama, 2005. p. 246].

³ Ibidem, p. 154.

⁴ Димитрова, Блага. *Лице*. Събрани творби. Том 11. Фондация „Блага Димитрова“. София, ТИХ-ИВЕЛ, 2011, с. 215. [Dimitrova, Blaga. *Litse*. Sabrani tvorbi. Tom 11. Fondatsia „Blaga Dimitrova“. Sofia, TIH-IVEL, 2011, p. 215].

⁵ Ibidem.

лицата, в които можем да видим нашето собствено“⁶. Очевидно и Биенчик по подобие на Еманюел Левинас се вълнува силно от различието, от „лицето на другия“, ако използваме тази чудесна синтагма на съвременния френски философ. Биенчик пише за „истинския Друг, някой, пред когото не може да се задържи нито собственото постоянство, нито собствената нетрайност“⁷. Левинас има особено ценни наблюдения, които не само четат лицето през неговата неповторимост, но и доближават в мислите въпросът за лицето и въпросът за близостта. „Лицето“ – казва Левинас – „е самото господство и самата беззащитност... Лицето е мястото на Божието слово“⁸. За френския философ истинското признаване на Другия е в неговата уникалност, единственост, абсолютна различност. И оттам, в етичен смисъл, именно с признаването на тази негова първична същност, той вече е признат като ближен. Само така се случва това „приближаване на първия срещнат в неговата непосредствена близост на ближен и единствен“⁹.

На разноликото и богато творчество на Блага Димитрова, от чието рождение тази година се навършват сто години, са посветени много книги и статии у нас и в чужбина¹⁰, но и Габриела Адамещяну, благодарение на актуалната тематика на своята проза и оригиналните повествователни техники на произведенията си, също среща добър прием в българското литературно пространство. Освен послесловът към романа от Румяна Л. Станчева, който предоставя важни наблюдения върху поетиката му, един от текстовете, които предлагат ценен прочит, като го вписват и в българския контекст, е текстът на Вихрен Чернокожев „Да откриеш Габриела Адамещяну“¹¹. В завършителната част на текста си той пише следното: „Пресрещане на Габриела Адамещяну за мен е роман, който чува отвътре гласовете на изчезналите ни животи, опитва се да ги разбере и означаи.“ Искане ми се да подчертая тези, струва ми се, съкровени за техния автор думи, който посвети голяма част от живота си на говоренето и осветляването на темата за

⁶ Биенчик, Марек. *Книга на лицето*. Варшава, 2012. Цитирано по: Григорова, Маргрета. *Очите на словото. Полонистични студии*. Фабер. Велико Търново, 2015. с. 258. [Bieńczyk, Marek. *Kniga na litseto*. Warszawa, 2012. Cited in: Grigorova, Margreta. *Ochite na slovoto. Polonistichni studii*. Faber. Veliko Tarnovo, 2015. p. 258].

⁷ Пак там.

⁸ Левинас, Еманюел. *Другост и трансцендентност*. СОНМ. София, 1999. с. 116. [Levinas, Emmanuel. *Drugost i transtsendentnost*. SONM. Sofia, 1999. p. 116].

⁹ Пак там. с. 147.

¹⁰ Виж например подробната статия за нея в Речника на българската литература след Освобождението (1878) на Института за литература при БАН, в който е цитирана библиография както на нейни произведения, така и на посветени на творчеството ѝ: <http://dictionarylit-bg.eu/Блага-Николова-Димитрова#biblio>

¹¹ Чернокожев, Вихрен. *Да откриеш Габриела Адамещяну*. В: Електронно списание LiterNet, 15.06.2006, № 6 (79). [Chernokozhev, Vihren. *Da otkriesh Gabriela Adamesteanu*. V: Elektronno spisanie LiterNet, 15.06.2006, № 6 (79)] <https://litenet.bg/publish2/vchernokozhev/gadameshtianu.htm>

тоталитарното зло¹². Също като цитираните по-горе съвременни мислители и Вихрен Чернокожев говори за единичния и неповторим човешки опит на различието и, макар в малко по-друг контекст, отново поставя въпросите, които призовават към размисъл.

Въпросите за лицето и различието, за безличието и безразличието се оказват вътрешноприсъщи и като че ли неизбежни при всеки разговор за тоталитарния опит. Дали защото тоталитаризмът посяга на уникалното човешко лице в усилията си да унифицира и обезличи абсолютно всичко?

Основно насилие на тоталитаризма е в опразването на лицето от неговото съдържание, от същността му. От прокуждането на вътрешния свят далеч отвъд живота, в насилственото му изгнаничество в отвъдността, в инобитието. Тоталитаризмът е практика на унифицирането, практика, на която лицето пречи тъкмо със своето многообразие, със своето различие. Затова изненадващо ли е, че в литературата, която художествено интерпретира тези античовешки практики, на безличието на следящия се противопоставя безразличието на следения? И ето, че стигаме до романа „Безразличният“ (1959) на Цветан Марангозов. И той, както и романите на Блага Димитрова и Габриела Адамещяну се пресичат многократно и създават помежду си своеобразна междутекстова дискусия за лицата и маските, преследваните и преследвачите, границите на литературата и границите на реалността.

Романите на Блага Димитрова и Цветан Марангозов имат сходна съдба и в своето инкриминиране. И двата са щателно скрити от погледа на читателя. Веднага при своята поява романът „Лице“ е конфискуван, забранен е и по думите на своята авторка, „престоява в затвор за книги“ цели 9 години. С поетиката и темите си, със своеобразния първоначален контрапункт между двамата основни герои Бора и Кирил, но и с постепенната промяна в мисленето и поведението на „праволинейната“ Бора, а особено с размишленията на същинския герой на романа – фикусът, романът „Лице“ пародира и иронизира с впечатляваща дарба комунистическата реалност. И романът „Безразличният“ на Марангозов притежава същата майсторска дарба на иронията. Тя е прокарана през гледните точки, през речта, през прякорите на героите, около които се задвижва действието. И неслучайно, както и в романа на Адамещяну, темата за страданието навсякъде присъства под една или друга форма. Можем да се запитаме дали тези романи не се

¹² Вж. напр. личната му страница в сайта за българска литература Литернет: <https://liternet.bg/publish2/vchernokozhev/index.html>, както и статията за него в цитирания вече Речник на българската литература след Освобождението (1878) [Rechnik na balgarskata literatura sled Osvobozhdenieto] <http://dictionarylit-bg.eu/Вихрен-Илиев-Чернокожев>

появяват и в опит да провокират размисъл за страданието, да потърсят смисъл в един свят, разрушаван постоянно от безсмислието на злото. „Не си пиан! Лъжеш! Всички лъжем! Лъжем, защото страдаме неистово. Глупавото е, че страдаме без публика. Ето, това е глупаво!“¹³ – казва Гаврата, единият от героите в романа на Марангозов.

Действително най-радикалният избор на съпротива срещу безличието на следящите е безразличието на следените. „Най-дръзкото предизвикателство през властта – напомня Йосиф Бродски – е да не се интересуваш от нея“¹⁴. Впрочем в своята нобелова лекция руският поет противопоставя „лицата с необщо изражение“¹⁵ на безличието на насилието: „Струва ми се, че тъкмо в това „необщо изражение“ се крие смисълът на всяко съществуване... Защото на всеки един от нас се полага един живот и всички добре знаем как свършва той. Би било жалко да похабим този единствен шанс, приемайки чужда външност, чужд опит, намалявайки или раздувайки ги в една тавтология... Негодуванието, иронията или безразличието, с които литературата често се отнася към държавата, по същество са реакция на постоянството или, по-добре казано – на безкрайното – срещу временното и крайното“¹⁶.

„Хората без лица“ е честа метафора за хората от тайните служби в белетристиката на Данило Киш¹⁷, но и поначало в литературата, описваща опита от концентрационните лагери и тоталитарните системи. В книгата със спомени на Веселин Бранев „Следеният човек“ те са „хората от сумрака“. Сред тези спомени знакови са разделът „Срещи в сумрака“ и есето „Последни срещи с хората от сумрака“¹⁸. Безличието и разпадът на лицето (душата) е цената, която плащат приелите да служат на държавата-затвор.

Многообразни са реакциите на преследваните срещу машината на страха. Мартин Хайдегер например твърди, че във времето на унищожението на човешкото и „изкореняването на човека“,

¹³ Марангозов, Цветан. *Безразличният*. Издателско ателие Аб. София, 2000, с. 10. [Marangosoff, Tzvetan. *Bezrazlichniyat*. Izdatelsko atelie Ab. Sofia, 2000, p. 10].

¹⁴ Бродски, Йосиф. Най-дръзкото предизвикателство пред властта е да не се интересуваш от нея. В: Бродски, Йосиф. *Отделяне от себе си. Интервюта*. София, Факел експрес, 2006, с. 359-376. [Brodsky, Joseph. *Nay-drazkoto predizvikelstvo pred vlastta e da ne se interesuvash ot neya*. V: Brodsky, Joseph. *Otdelyane ot sebe si. Intervyuta*. Sofia, Fakel ekspres. 2006, p. 359-376].

¹⁵ Бродски, Йосиф. Лица с необщо изражение. Нобелова лекция. В: Бродски, Йосиф. *За скръбта и разума*. София, Факел експрес, 2003, с. 43-54. [Brodsky, Joseph. *Litsa s neobshto izrazhenie*. Nobelova lektzia. V: Brodsky, Joseph. *Za skrabta i razuma*. Sofia, Fakel express, 2003, p. 43-54].

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Вж. напр.: Киш, Данило. *Енциклопедия на мъртвите*. София, Стигмати, 2000. [Kiš, Danilo. *Entsiklopedia na martvite*. Stigmati. Sofia, 2000]. Киш, Данило. *Гробница за Борис Давидович*. Балкани. София, 2006. [Kiš, Danilo. *Grobnitsa za Boris Davidovich*. Sofia, Balkani, 2006].

¹⁸ Бранев, Веселин. *Следеният човек*. Спомени, предизвикани от документи. София, Фама, 2007. [Branev, Veselin. *Sledeniyat chovek*. Spomeni, predizvikani ot dokumenti. Sofia, Fama, 2007].

при тържествуващата всеобща власт на тази „абсолютна техническа държава“ след края на Втората световна война, която той описва във философските си есета, краят е неизбежен, освен „ако мисленето и поезията не се превърнат отново в ненасилствена сила“¹⁹. Тази ненасилственост на пръв поглед звучи парадоксално, но тя всъщност е контрапункт на социално и политически ангажираната мисъл, на „поробения разум“²⁰. В този смисъл ироничното намигане в романа на Блага Димитрова за „тероризма“ на нейните герои е тъкмо реакция срещу „терора“ на реалността. И всъщност в този „терористичен контекст“ най-големият „терорист“ в романа е фикусът. Той същевременно е и героят с най-индивидуализирано и запомнящо се лице. Той е разказвач, мислител, наблюдател. Невинният невидим, който зависи от всички, но и от когото всички зависят. „Фикусът мръдва едното си зелено ухо, замислен за нещо свое, фикусно. Ако му припишем човешко съзнание, понеже засега само с такова боравим, той биотговорил в схематичните наши представи горе-долу така: „Историята познава безброй мъже властелини, разплакали с жестокостта си земята. Но жена тиранин е по-рядко явление. Затова е и по-фрапиращо, тъй като е противоположно – нали от нежния пол се очаква милосърдие, любов и майчина ласка.“²¹

Като се има предвид, че романът „Лице“ се появява в женско художествено съзнание, а самата Блага Димитрова има особено пъргава мисъл, която постоянно взривява читателските очаквания с бликащите езикови игри и асоциации, отварянето на темата за майчинството тук съвсем не е случайна. Оказва се, че женският поглед към тоталитарното зло има важно място в културата, което трудно може да бъде пренебрегнато. Наред с прозата на Александър Солженицин, Варлаам Шаламов и Василий Гросман за сталинисткия терор, както и с безценните наблюдения на Примо Леви, Януш Корчак, Бруно Шулц и Ерих Мария Ремарк например за еврейското страдание през хитлеризма, в световната литература напълно равнопоставено се нареждат имената на писателки като Евгения Гинзбург, Надежда Манделщам, Зинаида Гипиус, Ана Ахматова, Марина Цветаева, Астрид Линдгрен, Ане Франк, благодарение на които днес имаме една много по-цялостна представа за тоталитарния опит. И ако дотук посочваме автори, които са преки участници

¹⁹ Хайдегер, Мартин. Вече само един Бог може да ни спаси. В: Хайдегер, Мартин. *Същности*. София, Гал-Ико, 1999, с. 293. [Heidegger, Martin. *Veche samo edin Bog mozhe da ni spasi*. V: Heidegger, Martin. *Sashtnosti*. Sofia, Gal-Iko, 1999, p. 293].

²⁰ По ярката метафора на Чеслав Милош, дала заглавието на книгата му. Вж.: Милош, Чеслав. *Поробеният разум*. Варна, Галактика, 1992. [Miłosz, Czesław. *Porobeniyat razum*. Varna, Galaktika, 1992].

²¹ Димитрова, Блага. *Лице*. Събрани творби. Том 11. Фондация „Блага Димитрова“. София, ТИХ-ИВЕЛ, 2011, с. 286. [Dimitrova, Blaga. *Litse*. *Sabrani tvorbi*. Tom 11. Fondatsia „Blaga Dimitrova“. Sofia, TIH-IVEL, 2011, p. 286].

и свидетели на описваните събития, то и сред техните по-късни художествени интерпретатори мъжката и женската гледни точки имат еднаква значимост и въздейственост.

За балканския контекст ценни наблюдения и анализи например предоставя дисертационният труд на Веселина Белева „Войната и музеят – структуриране на спомена в съвременния балкански роман (женски гласове от втората половина на XX век до днес)“²². Белева сравнява различни повествователни стратегии и почерци и е наистина ценно, че до опита на съвременните балкански белетристички са поставени дневниците на Ане Франк и Астрид Линдгрен. Срещането и „пресрещането“ на различния опит от войните е особено оригинално в главата „Женската Одисея в съвременния балкански роман“, в която Веселина Белева сравнява романите на Блага Димитрова, Габриела Адамешяну, Дубравка Угрешич и Дидо Сотириу. Оригинален избор на авторката е чрез примери от анализирания произведения да постави един до друг опитът от хитлеризма и сталинизма, от комунизма и посткомунизма. Вероятно един от подтиците за това е и в самия роман на Габриела Адамешяну, който непрестанно препраща към „Одисеята“ чрез многобройни точно подбрани цитати. При прочита на този роман читателят е поставен пред екрана на постоянните сравнения между митичното битие на древногръцките персонажи и травматичния опит на съвременната двойка герои Криста и Траян Ману. Криста с опита ѝ от хитлеризма, окупацията и бомбардировките, в които губи своите най-близки, а Траян Ману – с опита му на професор, невъзвращенец от комунистическа Румъния. Но в действителност невъзвращенци са всички тези модерни „Одисеевци“, без значение от техния пол, възраст, произход. Защото по думите на Криста, „не можеш да се върнеш на едно място и да се надяваш, че всъщност се връщаш във времето“ и защото „носталгията по миналото ни играе номера“²³.

Модерните Одисеевци не се завръщат. Тяхната Итака е разрушена и обезобразена: „Негова страна ли?“ – мисли си Траян Ману – „Тези коремести мъже с изпъкнали челюсти и отпуснати гуши... този език, който не е същият! Развален, изкълчен, вулгарен... До какъв хал са докарали горкия език, също както и горката, подивяла тяхна страна! Тяхна страна, тяхна. Не негова, не...“²⁴

Впрочем между романите на Блага Димитрова и Габриела Адамешяну има много сходства, но една от тях наистина впечатлява. Както пише Блага Димитрова в послеслова към изданието на

²² Белева, Веселина. *Войната и музеят – структуриране на спомена в съвременния Балкански роман (женски гласове от втората половина на XX век до днес)* : дисертационен труд за придобиване на образователна и научна степен „доктор“. София, 2020, с. 219. [Beleva, Veselina. *Voynata i muzeyat – strukturirane na spomena v savremennia Balkanski roman (zhenski glasove ot vtorata polovina na XX vek do dnes)*. Sofia, 2020, p. 219].

²³ Адамешяну, Габриела. *Пресрещане...* с. 29, 32. [Adameşteanu, Gabriela. *Presreshthane...* p. 29, 32].

²⁴ Пак там. с. 31.

романа след промените през 1989 г., когато най-накрая вече е възможно той да стигне до своя читател: „Първоначалното заглавие за заблуда на цензурата бе „Сляпа среща“, насочващо вниманието към любовната линия в романа“²⁵. Романът никога не се появява с това „мистифициращо“ заглавие, но дори самото му обмисляне е ценно заради смисловото обвързване на феномените на лицето и на срещата. Също като в романа на Габриела Адамешяну. С други думи, това заглавие извежда на повърхността именно това, че среща може да се осъществи само там, където има лица. При тяхното отсъствие има разминаване, пресрещане, пропадане. Романът „Лице“ действително умело използва любовната линия не само заради манипулирането на цензурата, но и защото авторката му съвсем точно съзнава и показва, че тъкмо в чудото на любовта човекът става уникален, различен и истински ближен.

А романът на Блага Димитрова е предизвикателство към тоталитарния античовешки идеал включително и с това, че показва до какво схематизиране догматизмът е в състояние да доведе човека, както и до какво заличаване на всички индивидуални белези довежда сляпото следване²⁶ на доктрината. Затова и е толкова интересно присъствието на фикуса във взаимоотношенията на двойката Бора – Кирил. Той – изключеният студент, тя – изпълнителната и праволинейна преподавателка. А после постепенно им доближаване и сближаване. Тяхната среща в различието на лицата им. Нещо, което в книгите на другите трима автори изглежда невъзможно. Тази невъзможност е най-подчертана в романа на Адамешяну, заради споменатите вече многобройни препратки към „Одисеята“. Нещо, което се прави и чрез цитатите от омировия епос, но особено чрез разказите на двамата основни протагонисти в романа: следеният професор-бежанец Траян Ману и съпругата му Криста. Но тази невъзможност е подчертана и в превода на заглавието, което е забелязано и коментирано от Вихрен Чернокожев: „Посрещането на ученият Траян Ману в „родината“ се превръща в пресрещане, хайка от засада. Там, където някога е бил домът му, сега се вихри някакво без-битие, хаос, в края на който е само лист 425 от Досие „Ученият“. Впрочем, ключът към романа е зададен още в заглавието и дори в находчивото му графично оформяне от художничката на българското издание Надежда Олег Ляхова. Невъзможно е да се осъществи тази

²⁵ Димитрова, Блага. *Лице...* с. 477. [Dimitrova, Blaga. *Litse...* p. 477].

²⁶ Заслужава си да се помисли върху асоциативната верига „сляпо следване“, „сляпа среща“, „сляпа неделя“, която при майстор на словото като Блага Димитрова съвсем не е случайна, ако ще дори да е „сляпа“.

дълго отлагана *среща*, приклепена между премазващо-обсебващата представка – *пре* и категорично наставеното – *не* накрая.“²⁷

Действително оригинален и отговарящ на поетиката на романа е преводаческият избор румънското заглавие „Întâlnirea“ да се преведе не с буквалното и най-точно „Среща“, а като „Пресрещане“. При това една от последните глави в романа е „Срещата“, която показва тъкмо разминаването и разрушеното човешко битие на героите в съвременната „Одисея“. В тази глава невъзвращенецът професор разсъждава за моралния си дълг към Кристиан, към своя „румънски Телемах“, но и за пълната безсмисленост на своето почти сюрреалистично пътуване до изгубената отдавна родина: „Какво търся тук? – сам се запитах една сутрин, когато видях лицето си в огледалото на банята. Тежка, влажна миризма в банята, в която са напръскали набързо с евтин дезодорант. Чуждо лице, по чудо подмладено, защото се вижда без очила, замъглено, в долнокачествено огледало“²⁸.

„Пресрещането“ е тъкмо тази невъзможност за диалог не само между безличните и безразличните, но и в границите на собственото безличие и безразличие, в рухването на собственото лице. Тази, да я наречем, основна екзистенциална драма, е подчертавана многократно в прозата на Цв. Марангозов. На нея отделят специално внимание и изследователите, както може да се види например в научния сборник, посветен на творчеството на Цветан Марангозов²⁹. Тук неслучайно въвеждащият текст на Боян Манчев отваря въпроса за „разцепването на самия субект“, поставен в един свят на „липсващото Свещено“, описан ярко в цитираното от Манчев стихотворение „Сплин“ на Марангозов:

Злото изведнъж се просълзи –
сега когато маската с лицето ми е сраснала³⁰

В творчеството на Марангозов, не по-малко силно отколкото при Адамещяну например, се проявява митичното безвремие и повтораемост на феномена на злото. Както румънската авторка

²⁷ Чернокожев, Вихрен. *Да откриеш Габриела Адамещяну*. В: Електронно списание LiterNet, 15.06.2006, № 6 (79). [Chernokozhev, Vihren. *Da otkriesh Gabriela Adameşteanu*. V: Elektronno spisanie LiterNet, 15.06.2006, № 6 (79)] <https://litenet.bg/publish2/vchernokozhev/gadameshtianu.htm>

²⁸ Адамещяну, Габриела. *Пресрещане...* с. 257. [Adameşteanu, Gabriela. *Presreshthane...* p.257].

²⁹ *Битие и идентичност. Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът*. Съст. Елка Константинова, Мариета Иванова-Гиргинова. Изд. Боян Пенев. София, 2002. [Bitie i identichnost. Tzvetan Marangosoff – poetat, pisatelyat, dramaturgat. Ed. Elka Konstantinova, Marieta Ivanova-Girginova. Sofia, Izd. Boyan Penev, 2002].

³⁰ Вж.: Манчев, Боян. „Децата на Русо“: Насилието без Свещеното. В: *Битие и идентичност. Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът...* с. 7-16. [Manchev, Boyan. „Detsata na Ruso“: Nasilieto bez Sveshtenoto. V: Bitie i identichnost. Tzvetan Marangosoff – poetat, pisatelyat, dramaturgat... p. 7-16].

прави препратки към античния епос, а същевременно и загатва за различните психотерапевтични практики, които в немалка степен черпят опит от митологичните сюжети и схеми, така и Марангозов показва „колективната несъзнателност“ на „вечните повторения“. Ако има завръщане в съвременните романи, то е гротесково завръщане на кошмара, но не и на идилията. „Митът за вечното завръщане“ на Мирча Елиаде – както показват романите за тоталитарните системи – се случва като антиутопия. Желанието за повторение на идеала неизбежно води до неговото обезобразяване. Усилието за създаване на съвършено общество и свръхчовек в крайна сметка унищожава едновременно и обществото, и човека.

В деградирания и десакрализиран свят хората не се следват, а се преследват, имат не последователи, а преследвачи. Както пише в едно свое есе Одисеас Елитис, „ако обществото имаше възможност да ни следи в съня, сигурно е, че щяхме твърде често да сме в белезници“³¹.

Изкуството е пространство на въображението, така близко е до съня. Дали с тази своя природна свобода то предизвиква желанието на властта да го ограничи, да го подчини на своите правила, да го усмири по свой аршин? Дали затова най-голямото усилие на властта е да превърне държавната си цензура във вътрешен импулс, в своеобразен инстинкт за оцеляване? Обратно на „инстинкта за неприспособимост“, с който поетът Георги Рупчев назовава сърцевината на поетическия жест – неприспособимостта към света на злото.

Да мислим лицето в тоталитарните системи означава да мислим не само човешкото лице, но и „човекът пред лицето на смъртта“ (по Филип Ариес). Да мислим за изборите, които правим пред това „нечовешко лице“ и цензуриращата му ножица. Да мислим също и лицето на литературата.

Случайно ли е, че романите на Блага Димитрова и Цветан Марангозов имат различни версии? Че вероятно и трите са преминали през цензуриращи и автоцензуриращи процедури? Романът на Адамещяну посочва като дати на своето написване: „април 1985 – юли 1989 и януари 2001 – юни 2003“³². В изданията си след 1990 г. романът „Лице“ на Блага Димитрова винаги е придружаван от хартиена лента, която предупреждава, че това е неговата оригинална версия. За това по-подробно читателят може да се запознае и в следговора от авторката, съпътстващ „свободните“ издания, но и в предупреждението преди първата част на романа: „Всичко в тази

³¹ Елитис, Одисеас. *Открити карти*. Прев. Марин Жечев. София, Народна култура, 1982. [Elytis, Odysseas. *Otkriti karti*. Prev. Marin Zhechev. Sofia, Narodna kultura, 1982].

³² Адамещяну, Габриела. *Пресрещане...* с. 265. [Adameşteanu, Gabriela. *Presreshtane...* p. 265].

книга е измислица, само фикусът е истина. (1977 г.); Фикусът излиза от затвор за книги след 9 години, подстриган зад решетките. (1990 г.)³³. В две версии е и романът „Безразличният“ на Цветан Марангозов, като в изданията след 1989 г., също е подчертано, че става дума за оригинала³⁴. Разбира се, тоталитарната цензура е тъкмо в това – да прекроява и пренаписва версиите на действителността. Да подменя истината с лъжа. Да налага своята официална лъжа. Да праща в нелегалност истината.

Инкриминираните през тоталитаризма произведения са писани и дописвани многократно от своите цензори и автоцензори. За да спасят поне нещо от творбите си, авторите са принудени да отстъпят. Да нагодят техните „неподходящи“ лица към подходящия образ на идеологическата реалност. Та затова и в романа на Марангозов я има задължителната бележка: „София, между 1951-1956 и 1999 г.“³⁵ Но романът на Марангозов има действително сериозна разлика между двете си версии. И тази разлика е освен всичко друг и белег, цензуриращ белег, който да напомня за срещата на „безразличния“ с „безличието“ на системата. Не е случайно, че вместо примирението и подчинението си пред „лицето на злото“ героят избира „лицето на смъртта“ – самоубийството, което се оказва единствен възможен избор срещу духовната капитулация, срещу отказа от лице, от душа. Но самият автор анализира с голяма трезвост и острота собствените си автоцензуриращи стратегии, които са изобщо стратегии за оцеляване на човека в тоталитарното общество. „Безразличният“ се самоубива в оригиналния вариант (тъкмо самоубийството е постигането на „максимално безразличие“³⁶) и както самият автор пояснява, „загивайки в тоя вариант, той побеждава“. В другия вариант обаче, „където отива в Родопите, той отива в една безкрайна агония. За амбивалентността бих казал, че психологията му е фрагментарна, колажирана, той е шизофреник. И това беше предусловие, за да оцелееш – да не си цялостен“³⁷.

Тази липса на цялостност, на вътрешна интеграция е голямата драма на човека в тоталитаризма. Покорството му пред злото го уязвява и руши, обезличава го до степен на несъществуване. Но в тоталитаризма има два типа несъществуване. От едната страна е

³³ Димитрова, Блага. *Лице...* с. 4. [Dimitrova, Blaga. *Litse...* p. 4].

³⁴ Повече за двете версии на романа може да се прочете в записите от дискусията в рамките на Кръглата маса върху романа „Безразличният“ от Цветан Марангозов. Вж: *Битие и идентичност. Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът...* с. 145-163. [Bitie i identichnost. Tzvetan Marangozoff – poetat, pisatelyat, dramaturgat... p. 145-163].

³⁵ Марангозов, Цветан. *Безразличният...* с. 156. [Marangozoff, Tzvetan. *Bezrazlichniyat...* p. 156].

³⁶ Ibidem.

³⁷ *Битие и идентичност. Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът...* с. 149. [Bitie i identichnost. Tzvetan Marangozoff – poetat, pisatelyat, dramaturgat... p. 149].

метафизическото небитие на покорните, на служителите на системата. От другата е физическото несъществуване на „непокорните“³⁸, както вероятно би ги нарекъл Цветан Тодоров. Заличаването им от регистрите. В момента, в който човекът откаже да съдейства на системата, той престава да съществува като гражданин на тоталитарната държава. Няма го. Паметта, човешката памет за него е унищожена. Лицето му е изтрито. Старателно изтрито от „безличието на следящите“, които щедро оставят единствено донесенията срещу него – тази версия на реалността, която може да поражда само страх и смърт, но не и живот. Не и лице.

Но „лицето“ винаги намира начин да напомни за себе си. Както го прави например чрез романите на Блага Димитрова, Габриела Адамешяну и Цветан Марангозов. Защото човекът е сътворен с лице, по образ и подобие на Оня, Който „и вдъхна в лицето му дихание за живот“ (Бит. 2:7). Живот, който няма как да се живее другояче, освен лично.

Библиография:

Адамешяну, Габриела. *Пресрещане*. Превод Румяна Л. Станчева. София, Панорама, 2005. [Adameşteanu, Gabriela. *Presreshtane*. Prevod Roumiana L. Stantcheva. Sofia, Panorama, 2005].

Белева, Веселина. *Войната и музеят – структуриране на спомена в съвременния Балкански роман (женски гласове от втората половина на XX век до днес)* : дисертационен труд за придобиване на образователна и научна степен „доктор“. София, 2020. [Beleva, Veselina. *Voynata i muzeyat – strukturirane na spomena v savremennia Balkanski roman (zhenski glasove ot vtorata polovina na XX vek do dnes)* : disertatsionen trud za pridobivane na obrazovatelna i nauchna stepen „doktor“. Sofia, 2020].

Биенчик, Марек. *Книга на лицето*. Фабер. Велико Търново, 2015. [Bieńczyk, Marek. *Kniga na litseto*. Faber. Veliko Tarnovo, 2015].

Бранев, Веселин. *Следеният човек. Спомени, предизвикани от документи*. Фама. София, 2007. [Braney, Veselin. *Sledeniyat chovek. Spomeni, predizvikani ot dokumenti*. Fama. Sofia, 2007].

Бродски, Йосиф. *За скръбта и разума*. Факел експрес. София, 2003. [Brodsky, Joseph. *Za skrabta i razuma*. Fakel ekspres. Sofia, 2003].

Бродски, Йосиф. *Отделяне от себе си*. Интервюта. Факел експрес. София, 2006. [Brodsky, Joseph. *Otdelyane ot sebe si*. Intervyuta. Fakel ekspres. Sofia, 2006].

Григорова, Маргрета. *Очите на словото*. Полонистични студии. Фабер. Велико Търново, 2015. [Grigorova, Margreta. *Ochite na slovoto*. Polonistichni studii. Faber. Veliko Tarnovo, 2015].

³⁸ „Непокорни“ е заглавието на последната приживе публикувана книга на Цветан Тодоров, в която той се интересува от гражданската доблест и високата нравственост на личности като Ети Хилезум, Жермен Тийон, Александър Солженицин, Нелсън Мандела, които в нечовешки условия успяват да съхранят и дори издигнат на по-високо ниво мярата ни за човечността. – Вж. Тодоров, Цветан. *Непокорни*. Изток-Запад. София, 2017. [Todorov, Tzvetan. *Nepokorni*. Iztok-Zapad. Sofia, 2017].

Димитрова, Блага. *Лице*. Събрани творби. Том 11. Фондация „Блага Димитрова“. ТИХ-ИВЕЛ. София, 2011. [Dimitrova, Blaga. *Litse*. Sabrani tvorbi. Tom 11. Fondatsia „Blaga Dimitrova“. TИH-IVEL. Sofia, 2011].

Елитис, Одисеас. *Открити карти*. Прев. Марин Жечев. Народна култура. София, 1982. [Elytis, Odysseas. *Otkriti karti*. Prev. Marin Zhechev. Narodna kultura. Sofia, 1982].

Константинова, Елка. (съст.). *Битие и идентичност*. Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът. Съст. Елка Константинова, Мариета Иванова-Гиргинова. Изд. Боян Пенев. София, 2002. [Konstantinova, E. (sast.). *Bitie i identichnost*. Tsvetan Marangozov – poetat, pisatelyat, dramaturgat. Sast. Elka Konstantinova, Marieta Ivanova-Girginova. Izd. Boyan Penev. Sofia, 2002].

Киш, Данило. *Енциклопедия на мъртвите*. Стигмати. София, 2000. [Kiš, Danilo. *Entsiklopedia na martvite*. Stigmati. Sofia, 2000].

Киш, Данило. *Гробница за Борис Давидович*. Балкани. София, 2006. [Kiš, Danilo. *Grobnitsa za Boris Davidovich*. Balkani. Sofia, 2006].

Левинас, Еманюел. *Другост и трансцендентност*. СОНМ. София, 1999. [Levinas, Emmanuel. *Drugost i transtsendentnost*. SONM. Sofia, 1999].

Марангозов, Цветан. *Безразличният*. Издателско ателие Аб. София, 2000. [Marangosoff, Tzvetan. *Bezrazlichniyat*. Izdatelsko atelie Ab. Sofia, 2000].

Милош, Чеслав. *Поробеният разум*. Галактика. Варна, 1992. [Miłosz, Czesław. *Porobeniyat razum*. Galaktika. Varna, 1992].

Речник на българската литература след Освобождението (1878). В: Електронна публикация: <http://dictionarylit-bg.eu/> [Rechnik na balgarskata literatura sled Osvobozhdenieto (1878). V: Elektronna publikatsia: <http://dictionarylit-bg.eu/>].

Тодоров, Цветан. *Непокорни*. Изток-Запад. София, 2017. [Todorov, Tzvetan. *Nepokorni*. Iztok-Zapad. Sofia, 2017].

Хайдегер, Мартин. *Същности*. Гал-Ико. София, 1999. [Heidegger, Martin. *Sashtnosti*. Gal-Iko. Sofia, 1999].

Чернокожев, Вихрен. *Да откриеш Габриела Адамешиану*. В: Електронно списание LiterNet, 15.06.2006, № 6 (79) <https://litternet.bg/publish2/vchernokozhev/gadameshtianu.htm> [Chernokozhev, Vihren. *Da otkriesh Gabriela Adameshtyanu*. V: Elektronno spisanie LiterNet, 15.06.2006, № 6 (79) <https://litternet.bg/publish2/vchernokozhev/gadameshtianu.htm>].

Maria KALINOWSKA¹, Ewa A. ŁUKASZYK²

**Juliusz Słowacki's Notebook from His Travels to Greece and the East as a
Romantic Open and Syncretic Work.
Translating a Journey into Poetry³**

Abstract

Juliusz Słowacki (1809-1849), together with Adam Mickiewicz, is one of the most important Polish Romantic poets. After the failure of the November Uprising (1830-1831), he lived in Western Europe as a political émigré. He was politically involved in the cause for Polish independence, while also being a profoundly European Romantic poet. He has been hugely influential on Polish literature, as well as on the national imagination of subsequent generations.

This article, resulting from a research and editing project dedicated to Słowacki's travel notebook (*raptularz*), characterises the complex, syncretic nature of the Romantic oeuvre, unifying travel sketches and poetry writing into a highly personal, open whole. The poetry that comes into being during the poet's travel to Greece and the Orient is derived from a holistic experience of places and events. The scholarly work on the manuscript, its material aspect, and the implications of the encounter with the world of which it testifies opens a series of editing and research questions. The appreciation of the Romantic travel as an experience that finds a multimodal expression requires a transdisciplinary approach. On the other hand, Słowacki stands apart from other Polish writers of his time, who focused on consolidating the support for the cause of national independence; as a representative of a European margin, without an independent homeland, he occupies a distinct position in relation to other Oriental travellers; therefore, his work requires a transcultural approach.

Keywords: Travel writing; Romanticism; Polish poetry; multimodal expression; transcultural dimension

¹ **Maria Kalinowska** is a professor at the Faculty of "Artes Liberales" of the University of Warsaw. She is the author of several books on Romantic literature and the Romantic reception of classical antiquity. These include *Mowa i milczenie – romantyczne antynomie samotności* [*Speech and Silence: Romantic Antinomies of Solitude*, 1989], *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej* [*Greece of the Romantics: Studies on the Perception of Greece in Romantic literature*, 1994], *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwuzestowiecznej recepcji* [*Fate, Love, Sacrum: Studies on Romantic Drama and its Reception in the Twentieth Century*, 2003], and a new edition of the poem *Journey to the Holy Land from Naples* by Juliusz Słowacki (2011). She headed a Philhellenic team to prepare publications on Philhellenism in Poland (2007, 2012) and on Sparta in Polish culture (2014, 2015).

² **Ewa A. Łukaszyk** is a comparatist and innovative theorist. From 1997 to 2018, she was employed at the leading Polish universities, Jagiellonian University in Kraków and the University of Warsaw (Faculty of "Artes Liberales"); currently, she has switched to the identity of itinerant, transnational scholar. She has recently been a Calouste Gulbenkian fellow in Portugal, a Marie Skłodowska-Curie fellow in France, a guest researcher at Leiden University in the Netherlands and, again in France, a fellow-in-residence at CY Advanced Studies. Her work puts in the limelight transcultural aspects, transgressive imagination and religious heterodoxies. She published several books, the most recent *Mgławica Pessoa. Literatura portugalska od romantyzmu do współczesności* [*Nebula Pessoa. Portuguese literature from the Romanticism to the present*, 2019].

³ This work was completed in the framework of a research project financed by the National Science Centre (registration number 2014/15/B/HS2/01360).

Résumé

L'album de Juliusz Słowacki du voyage en Grèce et en l'Orient comme une œuvre ouverte et syncrétique du Romantisme.**La traduction d'un voyage en poésie**

Juliusz Słowacki (1809-1849), à côté d'Adam Mickiewicz, est un des plus importants poètes romantiques polonais. Après la défaite de l'insurrection de novembre (1830-1831), il est devenu un réfugié politique en Europe occidentale. Il était préoccupé par la cause de l'indépendance polonaise, sans perdre le statut d'un poète profondément européen. Il a exercé une influence très profonde sur la littérature polonaise et l'imagination nationale des générations suivantes.

L'article présenté comme le résultat d'un projet de recherche et d'édition, dédié à l'album personnel de voyage (*raptularz*) de Juliusz Słowacki, caractérise la nature complexe et syncrétique de l'œuvre romantique qui unifie les dessins de voyage et la poésie dans une entité ouverte et hautement personnelle. La poésie née pendant le voyage du poète en Grèce et en l'Orient est dérivée de l'expérience holistique des lieux et des événements. Le travail académique sur ce manuscrit, son aspect matériel et les implications de la rencontre avec le monde dont il offre le témoignage ouvre plusieurs questions d'édition et d'interprétation. L'appréciation du voyage romantique comme une expérience qui trouve une expression multimodale exige une approche transdisciplinaire. D'autre part, Słowacki occupe une place particulière en relation aux autres écrivains polonais de son temps, qui accentuaient la nécessité de consolider le support pour l'indépendance nationale ; comme un représentatif d'un marge de l'Europe, dépourvu d'une patrie indépendante, il se différencie par rapport aux autres voyageurs en Orient, ce qui justifie une approche transculturelle.

Mots-clés : Écriture de voyage ; Romantisme ; poésie polonaise ; expression multimodale ; dimension transculturelle

Juliusz Słowacki (1809-1849) – next to Adam Mickiewicz (1798-1855) – was the greatest and the most important Polish Romantic poet, one of the celebrated “bards”, or “soothsayers” (*wieszczowie*), who helped to preserve the national identity after the partitions of Poland. The figure of Słowacki was surrounded with an almost ritualised admiration. No wonder, thus, that over the past several decades, philological and editing work on the texts of both Mickiewicz and Słowacki defined the main trends in Polish textology; and the most important concepts of Polish editing developed during the research on their works. This editing effort focused not only on major, but also minor manuscripts (i.e. private notes, correspondence, etc.) that were recognised both as important national memorabilia and the documents of the epoch, suitable to become the object of academic study. Among those documents, there are several travel diaries and sketchbooks containing both fragments of poetry and drawings. They provide a unique insight into the creation process in which the inspiration rooted in the existential experience of a voyage becomes poetry. The coexistence of the poetic word and images perceived during the travel, captivated through more or less elaborated sketches and drawings, is a fascinating aspect of that process of almost alchemical transformation of the natural and cultural world into a poetic vision.



Card no. 53 v. The page with listed names of the gates of Jerusalem (in ink) and three drafts of the Basilica of the Holy Sepulchre in Jerusalem (in pencil). When the page is upside down, the poet drafted a figure of an unknown man in a long robe (caricature?). On the right, side a note about the sky in Betheshshan (Lebanon). At the top of the page a set of verses (in pencil), unpublished by Słowacki, proving the poet's profound spiritual experience during the night spent at the tomb of Jesus. See commentary: Urszula Makowska, *Rysunki w Raptularzu wschodnim. Komentarze*. – In: *Raptularz wschodni Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze*, vol. 2. Op. cit., p. 449-453.

In the context of the celebration of the great Romantic “soothsayer”, considerable scholarly and public attention has been paid also to travel notes, personal albums, and drawings of Słowacki, and the interest in facsimile editions arouse. In 2009, an important Polish editorial Ossolineum published Słowacki's *Album rysunkowe z podróży na Wschód* [Album of drawings from the journey to the East], reproducing not only the early versions of the poems written by the hand of their author, but also a series of sketches and drawings that Słowacki, just like many travellers of his time, liked to produce all along his peregrinations⁴. Meanwhile, yet another travel notebook of the poet, for a long time (for nearly 80 years!) regarded as irretrievably lost, burned during the Second World War, was unexpectedly found in the Russian State Library in Moscow by professor Henryk Głębocki

⁴ Juliusz Słowacki. Ewa Grzęda (ed.). *Album rysunkowe z podróży na Wschód*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2009.

(Jagiellonian University). This rediscovery was a great sensation in Polish scholarly circles. It gave rise to a research project financed by the National Science Centre, realised at the University of Warsaw. As a result, an facsimile edition of *raptularz* (Romantic travelogue) has been published, accompanied by a carefully prepared critical edition of the texts and two volumes of commentaries, studies and interpretations⁵. Also a dedicated website has been created, facilitating the access of the unspecialised public, including the youth, to the research results⁶. The team included leading researchers and editors of Romantic literature, experts on Słowacki's oeuvre, among other, Jacek Brzozowski and Zbigniew Przychodniak, who are currently working on a new edition of Słowacki's works (the first such broad project of publishing Słowacki's legacy since Juliusz Kleiner's *Dziela wszystkie*, and one compatible with the latest knowledge on the poet's output). The team also included Marek Troszyński, a pioneer in publishing text drafts from the mystical period that the poet did not publish in his lifetime. He was also the publisher of Słowacki's journal from the late period of his oeuvre⁷. Also historians and art historians were invited to join the team. As the travel notebook is full of visual descriptions of the sites Słowacki visited, historians of Middle Eastern culture, Hellenists, and even an Egyptologist played an important role. The team also brought together young researchers from different disciplines, who contributed with fresh ideas and creativity, also in terms of digital concepts. The team's leader was Maria Kalinowska.

I. Editorial and literary perspectives

The works of Słowacki are a very special, tough challenge for editors. Born in 1809 in Krzemieniec (today: Kremenets in Ukraine), Juliusz Słowacki lived as an émigré in Western Europe from the 1830s. He died in 1849 in Paris. The scholars organise his oeuvre into several periods, considering the most important dividing ridge in his writing to be the so-called mystical turning point (ca. 1842). After this point, radically changing the way he wrote, the poet stopped publishing his works (although he did not stop writing). On the contrary, his creative activity intensified greatly, but he was no longer concerned about his renown as a writer, believing instead that he was fulfilling an important

⁵ *Raptularz wschodni Juliusza Słowackiego*, 3 vol. Warszawa, Wydział „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego – Wydawnictwo DiG – Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2019. The detailed account of the manuscript's fate and its rediscovery in the library in Moscow is given by Henryk Głębocki. *Zaginiony raptularz Słowackiego odnaleziony po 70 latach w Moskwie*. – In: *Raptularz wschodni Juliusza Słowackiego*, vol. 2. Op. cit., p. 69-75.

⁶ Project's website: <https://slowacki.al.uw.edu.pl/>

⁷ Juliusz Słowacki. Marek Troszyński (ed.). *Raptularz 1843-1849*. Warszawa, Wydawnictwo Topos, 1996.

mission of a spiritual nature.

After the mystical turning point that completely changed the way he wrote, Słowacki produced works which he did not finish or close, creating an unusual open world of recurring characters and motifs that connected Europe's mythical heritage with themes from the history of Poland and Europe. All this effort was aimed at discovering the spiritual truth about humankind and history. Building his mystical system and creating a new type of literary work, Słowacki made use of themes from the theology of both Western and Eastern Christianity. Słowacki published very few of the works that we today refer to as mystical. Most of them remained in manuscript form and were organized by editors in accordance with their own understanding of this difficult and multidimensional output. The most important editor of Słowacki's mystical works, but also of the poet's entire oeuvre, was Juliusz Kleiner, whose edition of the complete works – *Dzieła wszystkie* – of Słowacki is still the primary edition of the poet's works used in research and teaching⁸. Other great Polish philologists and editors also worked on editions of Słowacki's output, and their impressive achievements cannot be overestimated.

However, for several decades the work done has come under criticism from the academic community: it has been shown that eminent editors and textologists publishing Słowacki's mystical works, though having great and unquestionable achievements in this area, at the same time distorted them to some extent. They interpreted this output in the way that was the most familiar to each of them, namely in accordance with their own ideas about the works in question, which was obvious but also meant staying within a given editor's own literary horizon. Meanwhile, Słowacki's mystical works overstepped the boundaries of the literary conventions of the time.

A great deal has been written about editors' inevitable and essentially unintentional interference in Słowacki's mystical works. Today we interpret Słowacki's output differently than Juliusz Kleiner or his predecessors did; or, more precisely, we are inclined to organize these works differently than our predecessors. What makes contemporary trends in the editing of Słowacki's works so different from earlier approaches, especially Kleiner's editing project? With substantial simplification, we can risk formulating the following oppositions reflecting this changing approach to Słowacki's mystical output: Kleiner organized Słowacki's works according to set genre and subgenre patterns (Romantic drama, tragedy, epic poem, lyric poetry, etc.), whereas today we can see that Słowacki went beyond this framework and these patterns, making the works impossible to enclose within clear literary criteria. Kleiner aimed to “close” Słowacki's works and fill in the gaps in texts that he considered to be unfinished; today, we try not to use the “unfinished” category in studies on Słowacki's works,

⁸ Juliusz Słowacki. Juliusz Kleiner (ed.). *Dzieła wszystkie*. vol. 1-11. Lwów, 1924–1933. Second edition: vol. 1-18 (vol. 16-18 with Władysław Florian). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952–1975.

perceiving them as open, multidimensional, sometimes intentionally fragmentary. From the mass of the poet's writing, Kleiner tried to extract the main text and view it in terms of a final text, classifying the other fragments as earlier versions or abandoned variants⁹. Thus, he applied a hierarchy that today's researchers of the mystical output refuse to accept. In 1979, at a session on the mystical Słowacki that brought a breakthrough in contemporary thinking about the poet, an expert on Słowacki and his work, Stefan Treugutt, expressed anxieties that we share also today: "How do we [...] organize this legacy? Imagine a completely passive approach of the researcher, the editor, to Słowacki's late output, the effect of consenting to his attitude, and thus also to his way of writing, and thus a special multi-levelness, an equivalence of every fragment with a whole that is impossible to record [...]"¹⁰. Of course, Treugutt rejected this passivity and contemplated various ways in which this output could be organized in editing; he considered different possibilities, for example organizing "texts with a similar affinity to some aspect of genesian teaching" according to "problem areas"¹¹.

Stefan Treugutt's questions – from 1979 – are also relevant today, as we still face problems related to what he referred to as "genesian philology"¹² (derived from Słowacki's mystical system, called "genesian"), namely the necessity of developing separate, perhaps unique rules for publishing the mystical output, which Treugutt characterizes as follows: "In a series of internal experiments, Słowacki became convinced of the unity of all phenomena, of the spiritual unity of the agentive cause of evolution and the perfection of forms."¹³ It is also worth adding that of course, in 1979, when philologists were debating the special editing challenges faced by publishers of Słowacki's late texts, there were no computers, no digital editions and no internet, whereas the new civilizational situation provides us with new tools which are very useful in this kind of project.

Let us return to the main theme. One could venture to say that the studies that have been produced on Słowacki's mysticism in the research currents emerging in the last years since the conference have influenced the approach toward the editions of his earlier, pre-mystical texts. The emerging editing and textological problems with the special, unique output comprising the works of Słowacki the mystic, as outlined briefly here, have sensitized the researchers to issues related to Słowacki's works that were unfinished, multi-variant, and also to those that were never published and did not function in the social space in the poet's lifetime. Of course, this hypothesis is impossible to prove, but many years of observing the trends in Polish philology lead to the suggestion that there is a

⁹ Cf. Maria Janion, Maria Żmigrodzka (eds.). *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa, 10-11 grudnia 1979*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981, p. 27–40. See also p. 14.

¹⁰ Ibidem, p. 36.

¹¹ Ibidem, p. 37.

¹² Ibidem, p. 27.

¹³ Ibidem, p. 32.

connection between the changing perception of Słowacki's mystical output and new tendencies in the textology of his earlier works. The team's wish was to edit Słowacki's late texts differently today, but we also think differently about his earlier pieces, especially the unfinished or unpublished ones; today we are more interested in the process and the dynamic than in the final, closed text; we are more fascinated with texts seen in the dynamic of creation and transformation than in their static and closed final form. Of course, this kind of perception was also influenced by general tendencies in philology, especially genetic criticism which looks at a work through the aspect of its creation, transformation and possible multiple forms.

In recent years, literary historians as well as editors have attached special importance not only to Słowacki's late, mystical works, but also his earlier, pre-mystical output – works that the poet did not publish and did not finish, e.g. one of the greatest Słowacki's dramas, *Horsztyński*, was never finished. Here, we are speaking of the traditional understanding of a work being “unfinished”, which is different from what we see in the poet's mystical output. Despite the difference between the work of the writer and the work of the mystic, and between the poet's pre-mystical and mystical creative process, one needs to note the quality of the author's decision (not to publish a work), which is significant for a textological study. It is also important to consider how to approach a text that “cannot be closed”. A text that cannot be closed can be a fragmentary, “crumbling” work, a kind of ruin of a work that cannot come to fulfilment. But it can also be a work that is open to a multidimensional wealth of meanings, only suggesting an experienced fulfilment which is impossible to express fully (this is the case of Słowacki's mystical output). However, not closing a work can also mean – as is the case of *Horsztyński* – a special dynamic of aesthetic or world-view forces which prevent the writer from ultimately crystallizing his stance or from making a final choice. And in this situation (which we can see precisely in *Horsztyński*), both a literary historian and a theatre director or an editor will be interested mainly in showing the tension between the forces that made it impossible for the work to be completely closed, fully defined. In *Horsztyński*, this is mainly the world of irony, which questions the stable existential and religious meanings of reality, but the poet still did not find a way to turn the creative force of Romantic irony into the focus of the Romantic world.

All the above factors, only a general outline of them being given here, defined the current situation in research on the works of Słowacki and determined our research team's interest in one particular phenomenon, namely Słowacki's travel notes found in the notebook from his journey to the East – to Greece, Egypt and the Holy Land.

The work on *Raptularz* was based on the team's members' previous experience in editing and textual criticism, namely the experience of preparing the editions of two of Słowacki's texts: a little-

known mystical drama entitled *Agesilaus*¹⁴ and a poem from his Eastern travels entitled *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* [*Journey to the Holy Land from Naples*]. *Agesilaus*, written by Słowacki in his late period, probably ca. 1843, refers to events from the history of ancient Sparta. The protagonist is King Agis who reigned in 244-241 BC and wanted to restore Sparta to its former glory, but his reforms failed, and he was murdered. Working on the new edition of *Agesilaus*, it was necessary to examine several questions similar to those posed by researchers in 1979 during the famous conference on the mystical Słowacki. It was also necessary to move away from what had been proposed by Kleiner, who treated this work as an unfinished tragedy in a form reminiscent of ancient tragedy (with some Shakespearian elements), and who reconstructed the vague, unfinished parts according to the pattern he had identified. Departing from Kleiner's proposal was difficult, given how strongly it had affected our reception of Słowacki's works, but it was necessary to present the drama not merely as one stylized as an ancient tragedy and left unfinished. This move allowed the work's dynamic to become more visible, in particular the way it oscillates between drama, narrative and poetry, between contemporary politics and ancient history, between autobiography and narrative distance...

The team's members' other editing and textological experience directly related to working on an edition of Słowacki's travel notebook was the edition of a poem written under the influence of the journey – and the time of that journey, of which a large part is found in the notebook. The poem, *Journey to the Holy Land from Naples*, almost finished and even written in the diary in such a way that it looks like a fair copy prepared for publication, was never published by Słowacki. Editors published it already in the 19th century, after the death of poet, under this title, together with a piece entitled *Agamemnon's Tomb* that Słowacki had published in 1840. Following the poet's suggestion, they incorporated this piece into the poem as its canto VIII.

The work on editions of Słowacki's travel poem has a long editing and textological tradition. As it has been mentioned earlier, Słowacki did not publish the poem, but he gave it a title and largely finished it during his Greek journey; that was when the canto I and cantos III to VII were written. Canto II is missing – we suspect that this might not be due to its being lost or the poet having not finished it, but that it could be a sign of the Romantic ironist playing with his readers, though we cannot be certain. Almost immediately, practically from the beginning of the poem's publication history, the editors combined the cantos, that only existed in a manuscript form, with *Agamemnon's Tomb*, which the poet had published as an addition to his historiosophical poem *Lilla Weneda*, with a very personal fragment related to *Agamemnon's Tomb* in terms of composition and problem, and with the canto IX,

¹⁴ Concerning this edition, cf. Maria Kalinowska, Waning worlds and budding hopes. Anti-idyllic visions of antiquity in Polish Romanticism. – In: *The Missing Link: Classical Reception the "Younger" Europe*, edited and with an introduction by Zara M. Torlone, *Classical Receptions Journal*. 2013, vol. 5, no. 3, p. 320-335.

also unpublished by Słowacki and – let us add – not found in the poet's travel diary.

What were the intentions of the publishers who “compiled” the poem from such different parts? Is it legitimate to create such an “assemblage” of fragments so diverse in character (especially when they project different communication situations, different relations between the author and the reader)? Editors were guided by recognized artistic qualities shared by all the fragments: a common meter (sestina), the theme in the fragments (Greek travels), and the poet's mentions of writing a travel poem.

Until now, editors and textologists treated Słowacki's travel diary solely as a notebook, a collection of rough drafts without its own communicative and artistic value, and one that does not form a separate whole. Our team presents a different approach to this diary: to us, it is an integral whole, and it is this whole that we are studying and describing. Publishing Słowacki's poem *Journey to the Holy Land from Naples*, we sought a different principle for organizing and integrating the piece than one which could integrate the whole diary: that principle was the theme of Greece (the poem is exclusively concerned with the Greek part of Słowacki's great journey) and the historiosophical reflections on the Poland-Greece parallel. Thus, the edition of this poem is always a compromise between identifying the poet's various decisions (to print or not to print the poem's individual parts) and an editing tradition that brings all the aforementioned fragments together.

Working as a team on the poet's travel diary today, we are looking for a principle for organizing and integrating not the poem nor the individual pieces within it but bringing together the entire travel diary of Słowacki. This is the direction our work is taking. Our approach is, in a way, opposite to that of editors of the individual pieces recorded in the diary. Editors of the individual works extract these texts from the diary as a whole, whereas we are trying to “blend” them into that whole, to see them as a part of the diary as a whole.

The diary is one of the notebooks from Słowacki's Greek and Eastern journey. Apart from the poem *Journey to the Holy Land from Naples*, it contains some very diverse, heterogeneous material: poems at different degrees of completion, drawings and watercolours, different kinds of notes, fragments of prose, plans of future works, remarks about material read and sites visited, but also notes on expenses and a list of Arabic words. However, we are not assuming that this is just an incoherent rough draft, a collection of random jottings and notes. We are concentrating on what integrates the diary; we are trying to see the diary as a whole and to discover the principle that integrates this extremely diverse material.

One of our research hypotheses (and the simplest one, one might add), involves integrating this varied and heterogeneous material around the theme – or rather the experience – of travel, or perhaps

also the poet's playing with the convention of Romantic travel writing¹⁵. However, we also want to see this diary as a fragmentary and open work, as the journal of a Romantic artist travelling around the sites of the greatest importance for European culture (the Holy Land, Egypt, Greece, Italy) and experiencing a deep spiritual transformation. He starts the journey as a Romantic ironist and ends it at the Tomb of Christ, and a night spent in Jerusalem at the Basilica of the Holy Sepulchre changes him, opening the way to a mystical experience.

II. The contribution of transcultural humanities

The travelogues of Juliusz Słowacki, elaborated on the occasion of his journey to the Holy Land in 1836-1837, have been usually seen in a national perspective that privileged the poet's musings on Polish affairs for which the dislocation in space, due to the travel, offered a novel opportunity. At the same time, they have been treated as a document for the study of Słowacki's biography, as well as his mental, intellectual, and spiritual evolution. Nonetheless, a unique travel document that the *raptularz* represents opens many more research perspectives. It can also be interpreted in a larger perspective of the current discussion on “mutual othering” or cross-cultural encounter between the Europeans and the East (the expression has been used by Ahmed Idrissi Alami in the title of his book confronting the Moroccan and European travel writing in a similar chronological framework¹⁶).

The study of Słowacki's travelogue may contribute to the re-evaluation of cross-cultural encounters in their full variety. The specific case of the Polish poet offers a testimony of non-hegemonic construction of the Orient as an image and a concept. Evidently, the foundations of such a research perspective have been laid by Edward Said in his seminal work *Orientalism*, dedicated to the analysis of the hegemonic Western discourse on the East¹⁷. As it is easy to understand, at that initial stage, several decades ago, the main aim was to deconstruct the most influential discourse. Nonetheless, Słowacki as a representative of a European margin, a poet without independent homeland, occupies quite a distinct position.

Słowacki as a European traveller to the East is defined by several overlapping, yet perhaps

¹⁵ Cf. paper presented at the conference within the *East looks West* project, Sofia, 2005: Maria Kalinowska. European Identity and Romantic Irony: Juliusz Słowacki's Journey to Greece. – In: Wendy Bracewell, Alex Drace-Francis (eds.). *Under Eastern Eyes. A Comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe*. Budapest, Central European University Press, p. 223-235.

¹⁶ Ahmed Idrissi Alami, *Mutual Othering. Islam, Modernity and the Politics of Cross-Cultural Encounters in Pre-Colonial Moroccan and European Travel Writing*. New York, SUNY Press, 2013.

¹⁷ Edward W. Said. *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978.

partially contradicting traits. On the one hand, he is undoubtedly a participant of the Western culture, since he had lived in Western Europe for a considerable time; nonetheless, all his attitudes and beliefs present a specific, East-European inflection. The whole idea of travelling to the East is derived from the Byronic paradigm; by the time Słowacki departed for his journey, such a travel had already become a fashionable activity, an element of the new Romantic culture in formation. His itinerary, significantly, is inscribed in the pattern established by his West-European predecessors. But the map of his dislocations also contains a layer derived from his specific, East-European destiny. Having spent his youth in Krzemieniec and Wilno, i.e., in contemporary Ukraine and Lithuania, he travels westwards after the defeat of the November Uprising (1830-1831) and becomes one of the Polish émigrés in France. It is important to see the Parisian metropolis in which Słowacki finds a temporary refuge as a fulcrum on the global map that emerges at that time. It is from Western Europe, through Italy and Greece, that his journey eastwards begins. The premises and motivations of this voyage, such as the Byronian example or the wish of crowning his cultural and spiritual formation with the experience of direct contact with the antiquities and famous locations of the East (the aspiration of completing his Grand Tour), are not only characteristic for the epoch, but also deeply Western.

At the same time, Słowacki's position differs from that of any French or English traveller by his all-pervading awareness of loss and lack of homeland. After the defeat of the Polish uprising, he is politically disinherited. The literary expression of exile, so dear to the Romantic imagination, takes in his case a very palpable, non-fictional turn. Lack of political sovereignty evidently excludes any possibility of imperialistic attitude. The purpose of his travel notes cannot be reduced to Alami's conclusion, stating that European travel writers of the pre-colonial period "helped consolidate public support for high imperialism"¹⁸. Polish writers of the time focus on quite a different aim: that of consolidating public support for the cause of national independence. This is why, in many ways, Słowacki's vision of the East falls short of communitarian inscription; it remains at the level of mere private writing, forming a counter-current in relation to the dominant, nation-centric line, that is by no means absent in Słowacki's way of thinking. Nonetheless, a constant effort of breaking the exclusivity of the national preoccupations may be seen. The nation-centric mentality is epitomized by Słowacki's literary rivals, not only Mickiewicz, but first of all such rivals as those belonging to the group of followers of the Catholic line, associated with "Tygodnik Literacki". Słowacki himself resumed his "problem" in a satirical self-portrait, where he says about himself:

"Ja mu zaś to jedno tylko zarzucę, że nienarodowy. [...] Zamiast naszą staropolską duszę malować – on wyszukuje Bóg wie czego po świecie [...]"¹⁹

¹⁸ Alami. *Mutual Othering*. Op. cit., p. 26.

¹⁹ Juliusz Słowacki. Krytyka krytyki i literatury. A humoristic article in *Orędownik naukowy* (September 1841).

“I can only censure him for one thing: he is not national. [...] Instead of painting our old Polish soul – he searches for God knows what throughout the world”²⁰

During his journey to Greece and then farther to the East (Egypt, the Holy Land, Lebanon), Słowacki could enter into a direct, almost intimate contact with the material and spiritual legacy not only of the nation, but also of the Mediterranean civilisation, transcending his exclusively Polish, localised identity. The *raptularz* testifies of the mystical depth of his Christian experience connected to such events as his nocturnal visit of the Holy Sepulchre that may be seen as a transformative experience, a turning point in his spiritual evolution. He departed for his journey in a state of spiritual depletion, full of doubts and unanswered questions concerning his religious stance. Alienated from the familiar reality by his travel, by his almost total ignorance of the local language and system of writing (although he tries to write down phonetically a few Arabic words and expressions he could gather from his guides), Słowacki is forced to abandon not only the usual modes of behaviour, but also the usual ways of understanding the world. Finally, as a lonely traveller stepping into the Middle Eastern night, he is radically stripped, so to speak, of his cultural integument, encountering the world in a state of a-cultural nakedness. Surely, it could be a transformative experience.

The notes from Słowacki's journey to the East may thus be read as a document of a progressive deculturation. Certainly, the poet was in a constant intellectual contact with the European literary imagination of the Orient; before his journey to the East, he had even created Orientalising poetical romances, such as *Duma o Wacławie Rzewuskim*, contributing to the process of mythification of yet another Polish traveller, Wacław Rzewuski, a (presumable) explorer of the Arabian desert. Yet undoubtedly, the actual journey to the East was for Słowacki an occasion to get rid of many an Orientalising stereotype. On the other hand, the search for mystical depth may have predisposed him to a truly transcultural experience. The term “transcultural” is used here in quite a radical meaning: as a notion permitting to captivate the liminal, alienating experience of expulsion from a culture as a system of meaning construction. This radical immersion into the transcultural could, at the same time, bear the mark of the Christian notion of kenosis. Thus, at least in the culminating moments of this hypothetical transcultural experience, Słowacki might be confronted with an absolute obscurity, unable to construe meanings, out-of-joint with the rest of humanity, facing a radical, transforming loneliness that shapes his evolution towards the mystic or even, much later in his spiritual and poetic evolution, the “genesic” stage, in which his sensibility took quite a universalist turn, transgressing cultural and denominational boundaries. The “genesic” system, created by Słowacki later on in his life, connected various strands of cultural legacy into a single “history of the Spirit” (“historia Ducha”). Nonetheless,

²⁰ Translation by E. Ł.

the journey and the confrontation with alien reality may be seen as a stage of cultural kenosis, preparing that ulterior formulation.

Some further comments concerning the terms “transcultural” and “transculturation”, that have been present in the vocabulary of humanities for more than a decade, may still be useful. “Transcultural” is already a concept with quite a long history and several meanings. It appeared first in the domain of ethnology. The anthropologist and ethnomusicologist Fernando Ortiz coined the term transculturation as early as 1947 to speak of the cultural convergence that he could observe in Afro-Cuban musical expression. The aspect put in the limelight in this early formulation of the notion was not only the passage from one culture to another, but rather the merging of cultural strands. The new term was supposed to go beyond the patterns of acculturation (acquiring a culture) and deculturation (uprooting a previously acquired culture, that was often seen as a target in colonial circumstances). What Ortiz preferred to observe was neoculturation, i.e., the formation of a new cultural paradigm, based on merging cultures. His main work, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, was for a long time a forgotten text; it was published in English as late as 1995; this is why the fortune of the term was made chiefly in the 1990s. A similar understanding is present in *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, where Mary Louise Pratt defines transculturation as the process in which “subordinated or marginal groups select and invent from materials transmitted to them by a dominant or metropolitan culture”²¹. The transculturalist turn goes thus in the direction of abandoning the typically postcolonial, dichotomous models that clearly differentiate and oppose the concepts of “self” and “other”. Finally, a specific understanding of transculturality is associated with Wolfgang Welsch, who in late 1990s noticed that contemporary social and individual identities are formed by more than one culture. More recently, in parallel to the decline of postcolonial school, the keywords of humanities shifted towards the concept of cultural globalization. In the beginning of the 21st century, the main task was to create a conceptual language for the study of globalization, to give a name to different phenomena of “worlding”. The term “transcultural” became quite popular in the domain of literary studies, illustrated by Arianna Dagnino, who systematically studies the “transcultural writing”, understood essentially as the literary texts written by dislocated subjects, moving away from their original culture. She creates her own extensive vocabulary for this new field of global writing, speaking of “transpatriants”, “transspace” etc.²² On the other hand, an interesting definition of the term “transculture” has been proposed by a Russian-American essayist Michail Epstein. His starting point

²¹ Mary Louise Pratt. *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. London – New York, Routledge, 1992, p. 6.

²² Arianna Dagnino. *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*. West Lafayette, Purdue University Press, 2015.

is the appreciation of the Russian culturology²³. In reference to this tradition, he nonetheless traces his own definition of transculture, which is quite radical: the transculture according to his definition consists in “being beyond”, “radical otherness”, “supra-cultural creativity”, “a new sphere of cultural development that transcends the borders of traditional cultures” [...] as “it overcomes the isolation of their symbolic systems”²⁴.

An even more radical understanding of the term “transcultural” may also be proposed. It implies the possibility of transgressing one of the basic limitations of the human condition: the inalienable inscription of the individual in a given culture not only as a static, overwhelming structuration of meanings, but also as a dynamic mechanism of meaning production. It would thus imply not only the possibility of crossing the frontier dividing one culture from another, but also an almost catastrophic collapse of the entire culturally determined structure of human experience (possibly an experience that might approach the Christian notion of kenosis). This radical possibility of “getting out of cultured humanness” may be seen as the universal core of mystical aspirations.

Słowacki was neither an imperial agent nor a colonial explorer comparable to the figures that appear in Edward Said's *Orientalism*, such as Lawrence of Arabia or Gertrude Bell. He was a modest, private traveller, completely exposed to what can be called “radical otherness”, according to the expression used by Michail Epstein. His situation of the encounter with the Orient is non-hegemonic in all its concrete, down-to-earth aspects. There is no imperial homeland, in fact there is no homeland at all. There is no knowledge, neither; nothing to put him in the line of the Oriental experts analysed by Said. Certainly, the paradigmatic figure of the “Oriental expert” who studies Arabic in Oxford before putting his or her feet on the Oriental sand is typical for the later period of fully developed colonial expansion. Nonetheless, Słowacki, with the clumsy list of Arabic words penned on one of the pages of his travelogue, is very far from such epistemological horizons. Contrary to many Europeans who already in the first half of the 19th century were coming to the Orient with a degree of specialised knowledge, the Polish poet did not possess any previously developed expertise. He could have read the available accounts of the Orient and its history, but not beyond the level of the informed general public of his time. In his notebook, one can find an approximative transcription of some basic Arabic expressions, probably copied from any casual conversation guide that was just available for him²⁵. In

²³ Culturology is a specific branch of Russian humanities that found its earliest expression in the works of Nikolai Danilevsky (1822-85) and Pavel Florensky (1882-1937), culminating in the 1960s-1980s with works by Mikhail Bakhtin (1895-1975), Aleksei Losev (1893-1988), Yury Lotman (1922-93), Vladimir Bibler (b. 1918), Georgy Gachev (b. 1929), and Sergei Averintsev (b. 1937). It is characterized by a holistic approach to the diversity of the cultural phenomena.

²⁴ Michail Epstein. Transculture. A broad way between Globalism and Multiculturalism. – In: *American Journal of Economics and Sociology*, 2009, vol. 68, no. 1, p. 330.

²⁵ A detailed analysis of this curious vocabulary list has been provided by the Arabist Magdalena Kubarek, Uwagi o dykcjonarzu arabskim Słowackiego (z perspektywy arabisty). – In: *Raptularz wschodni Juliusza Słowackiego*, vol. 3. Op. cit., p. 413-423.

this aspect, his minimal competence contrasts even with that of another Polish traveller, Wacław Rzewuski, who came to the Orient already with some previous linguistic skills. In fact, skills to which he attributed a great importance, transforming the Arabic script into some sort of personal signature in his own, highly idiosyncratic French-speaking travelogue, *Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales*. Contrary to Słowacki, Rzewuski focused almost exclusively on Arabian horses and illustrated his travelogue not just with landscapes or casual views of ancient ruins, but with detailed, almost anatomical sketches of those animals. On the other hand, while sketching the land and its inhabitants, it was not the picturesque that he was after; his aim was much more descriptive, even if the precision was to subscribe an egotistic and self-mythifying vision²⁶.

Słowacki did not come to the Orient with any determined epistemological project of exploring geographic, artistic, philological or – like in the case of Rzewuski – hippic realities. He was not a colonial scholar on a research mission. He did not even possess an excess of money, the first condition to buy the Orient as did the travellers analysed by Edward Said (it is not by accident that his monograph begins with an interpretation of an experience of the European in an Oriental brothel). In his journey, Słowacki might even rely on the support of his relatively richer companion to finance the expedition. Many notes in his personal notebook reflect this not altogether comfortable feeling of dependence, while the poet puts down, perhaps with a note of sarcasm, that Brzozowski “paid for the camels” (“zapłacił za wielbłądy”). This is a reason why the typical European arrogance in confrontation with the local inhabitants might be very distant from the poet's predominant attitude.

Not an Oriental expert, not an explorer, he is something else. He regarded himself as a pilgrim, i.e., a traveller for whom the spiritual motivation comes to the fore. From the contemporary perspective, one might see in him an early tourist, although the experience of the tourist is by definition a superficial, merely epidermal contact with the Oriental reality. Certainly, the Romantic poet tried to reach deeper, even if the Orient seems to constantly slip out of his grip. Nonetheless, Słowacki builds up an insight in this reality, which is mostly a poetical and spiritual one. It opens up a perspective of a mystical Eremos, i.e., the experience of the spiritually charged Desert as a specific space of transgression, where the cultured system of meaning production must collapse. Through solitary confrontation with radical otherness, Słowacki delves deep into his own human nature, beyond the cultured attitudes, gestures, automatic patterns of behaviour. In his notebook he describes his nocturnal wake at the Holy Sepulchre, in a temple that he can still recognize as Christian and inscribe in the system of coordinates of his own culture. Yet at a given moment there is a couple of strangers that

²⁶ Cf. Tadeusz Majda. *Podróż do Arabii: o koniach kohejlanach, beduinach i przygodach w Arabii (na podstawie rękopisu Wacława Seweryna Rzewuskiego „Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales”)*. Warszawa, Biblioteka Narodowa, 2004.

penetrate into the church, pray for a little while, and before leaving, kiss Słowacki's hand. “Zupełnie nie umiałem się znaleźć” – “I didn't absolutely know how to behave”, how to respond to this gesture, he writes down in his notebook. This is one of the rare moments in which his encounter with the otherness leads him beyond the familiar zone of socializing, of communicating, in a functional and proficient way, with other individuals. He produces some hypothesis related to these strangers, he presumes they might be a married couple that had made a vote of praying each night in the sepulchre, yet his dominating experience is that of the darkness that surrounds him, as well as uncertainty and vagueness of signs, gestures, attitudes. Delving into the tenebrous, a-cultural sphere of mystical experience, he knows nothing for sure. What is more, a similar feeling of insecurity, of fluctuating meanings accompanies him not only during his nocturnal visit to the Holy Sepulchre, but in every single moment and circumstance of his Oriental journey. It pervades the image of the Orient that he builds up in his private notes.

Conclusion

In the context of mystical kenosis, of the poet's stepping out of the usual cultural condition, the act of sketching acquires a particular importance. It cannot be reduced to the thoughtless reproduction of the social paradigm of the Romantic travel in which such sketches might play the same role as the contemporary touristic photography. On the contrary, drawing the places he visited, Słowacki searches to grasp the reality that constantly slips out of his mental grip. On some pages of his travelogue, one may observe a direct connection between the visual exploration of the world and its verbalisation in a poem. Such is the case of Słowacki's contemplation of the so-called Treasury of Atreus in Mycenae, that in the 19th century was known as the “Agamemnon's tomb”. On his sketch of the site, only partially exposed at the time, one can see the drawing of a small tree-like plant that germinated in the triangular opening over the lintel of the entrance²⁷. The same plant is mentioned in the poem *Grób Agamemnona* [*Agamemnon's Tomb*]. Verbalising its presence, Słowacki inscribes it into a category: it becomes a “dąbek” (little oak) and the object of a transgression. The poet confesses of having mutilated the plant, removing one of its leaves; nonetheless, the sacrilege goes unpunished, encountering only the silence of the dead, the absence of revengeful spirits. The emptiness of the tomb utterly leads to the poet's own creative silencing, since the sunbeam transformed into a string is broken without a groan.

²⁷ The drawing on the verso of the page 68; cf. *Raptularz wschodni Juliusza Słowackiego*, op. cit., vol. 1. Cf also the commentary of Maria Kalinowska, *Grecka wędrówka poety – notatki na marginesie „greckich” stron Raptularza*. – In: *Raptularz wschodni Juliusza Słowackiego*, vol. 3. Op. cit., p. 188-193.



Card no 68 v. The drawing of the Tomb of Agamemnon (the Treasury of Atreus) in Mycenae. See commentary: Urszula Makowska, *Rysunki w Raptularzu wschodnim. Komentarze*. – In: *Raptularz wschodni Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze*, t. II. *Edycja – komentarz – objaśnienia*, op. cit., p. 565-574; M. Kalinowska, *Grecka wędrówka poety – notatki na marginesie greckich stron Raptularza*. – In: *Raptularz wschodni Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze*, vol. 3. Op. cit., p. 188-193.

Nonetheless, in spite of everything, Słowacki writes about his experience. Having completed his journey to the East, having descended into the obscurity of the Oriental night (in both a proper and a symbolic sense), he finds his words anew. The interpretative question that arises is to know to what degree the act of drawing, as an intermediary cognitive step between the moment of viewing and the moment of naming the objects of perception, is crucial in the creative process, building a bridge between the experience of the journey and its poetic expression.

Bibliography

Alami, Ahmed Idrissi. *Mutual Othering. Islam, Modernity and the Politics of Cross-Cultural Encounters in Pre-Colonial Moroccan and European Travel Writing*. New York, SUNY Press, 2013.

Dagnino, Arianna. *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*. West Lafayette, Purdue University Press, 2015.

Epstein, Michail. Transculture. A broad way between Globalism and Multiculturalism. – In: *American Journal of Economics and Sociology*, 2009, vol. 68, no. 1, p. 327-352.

Janion, Maria. Żmigrodzka, Maria (eds.). *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa, 10-11 grudnia 1979*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.

Kalinowska Maria, Kiślak, Elżbiera, Przychodniak, Zbigniew (eds.). *Raptularz wschodni Juliusza Słowackiego*. 3 vol. Warszawa, Wydział „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego – Wydawnictwo DiG – Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2019.

Kalinowska, Maria. European Identity and Romantic Irony: Juliusz Słowacki's Journey to Greece. – In: Wendy Bracewell, Alex Drace-Francis (eds.). *Under Eastern Eyes. A Comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe*. Budapest, Central European University Press, p. 223-235.

Kalinowska, Maria, Waning worlds and budding hopes. Anti-idyllic visions of antiquity in Polish Romanticism. – In: *Classical Receptions Journal*, 2013, vol. 5, no. 3, p. 320-335.

Majda, Tadeusz. *Podróż do Arabii: o koniach kohejlanach, beduinach i przygodach w Arabii (na podstawie rękopisu Wacława Seweryna Rzewuskiego „Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales”)*. Warszawa, Biblioteka Narodowa, 2004.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. London – New York, Routledge, 1992.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978.

Słowacki, Juliusz. Ewa Grzęda (ed.). *Album rysunkowe z podróży na Wschód*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2009.

Słowacki, Juliusz. Marek Troszyński (ed.). *Raptularz 1843-1849. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu*. Warszawa, Wydawnictwo Topos, 1996.

Słowacki, Juliusz. Kleiner, Juliusz (ed.) *Dzieła wszystkie*. vol. 1-11. Lwów, 1924–1933. Second edition: vol. 1-18 (vol. 16-18 with Władysław Florian). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952–1975.

Свидна МИХАЙЛОВА¹Пословиците в *Дон Кихот* – преводачески ребуси

Резюме

Настоящата статия представлява част от друго наше, по-обемно компаративно изследване, което разглежда особеностите при пресъздаване на пословици в няколко български и три чуждоезични превода на *Дон Кихот*. С помощта на сравнителния метод и чрез анализ на фрагменти от романа е направен опит да се докаже качеството на преводните текстове от гледна точка на съвременната теория на превода, да се разкрият преводаческите похвати при пресъздаване на трудно преводими елементи и да се установят евентуални връзки и взаимодействия между отделните преводи.

Ключови думи: преводачност; превод на пословици; фразеология; *Дон Кихот*

Abstract

Proverbs in *Don Quixote* – Translation Puzzles

This article is a part of another of our more comprehensive comparative study, which examines the peculiarities of recreation of proverbs in several translations of *Don Quixote* into Bulgarian, English, French and Russian language. With the help of the comparative method and through the analysis of specific fragments an attempt is made to prove the quality of translated texts according to the modern translation theory; to reveal techniques in recreating elements that are difficult to translate, and to establish possible interactions between the individual translations.

Keywords: translation studies; translation of proverbs; phraseology; *Don Quixote*

Настоящата статия изследва особеностите при пресъздаването на пословици в пет български и три чуждоезични превода на *Дон Кихот*: на френски, руски и английски език. За целите на анализа са избрани именно пословиците, тъй като те носят национален колорит и самобитна мъдрост, свързани са с адекватното отразяване в превода на културните специфики на оригинала, характерни са за речта на персонажите от произведението и представляват сериозно предизвикателство за преводача.

Когато анализираме творческото майсторство на преводачите, от съществено значение е да разкрием връзките на работата им с предишни преводни версии на дадено произведение – дали са си помагали с тях и до каква степен². За целта използваме богат емпиричен материал. Три от ранните български версии на романа са преводи от езици-посредници; те са дело на

¹ Svidna Mihaylova holds a PhD in Theory and practice of translation (Spanish language). She is a literary associate at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences and a translator of fiction from Spanish. Her research interests are in the field of translation studies, reception and comparative literature. Her current research is related to the reception of Cervantes in Bulgaria, the work of the translator Todor Neikov, the comparative analysis of Bulgarian translations of *Don Quixote* and their comparison with translations of the novel into other languages (English, French and Russian).

² Левый, Иржи. *Искусство перевода*. Москва, Прогресс, 1973, с. 122. [Levý, Jiří. *Iskusstvo perevoda*. Moskva, Progress, 1973, s. 222].

знакови фигури в културния живот на България в края на XIX в. и първата половина на XX в. През 1893 г. Трайко Китанчев създава първия относително пълен български превод, като използва една френска и една руска версия на романа; през 1928 г. е публикуван сравнително пълен превод на Димитър Подвързачов въз основа на пълния руски превод на Л. А. Мурахина; през 1939 г. излиза преводът на Димитър Симидов, за който са използвани френските преводи на Цезар Уден и Франсоа Росе, и на Луи Виардо (самият преводач посочва източниците в своя послеслов към изданието, като обяснява, че е сравнявал и с пълния руски превод на Мячников, както и със сърбохърватския превод на известния по онова време испанист Джорджевич)³. Двата превода от езика на оригинала са на Петър и Тодор Нейкови (1947-1949) и на Тодор Нейков (1970). Използваните чуждоезични версии, с които ще съпоставим българските, са един от френските преводи – на Л. Виардо от 1863 г. (принадлежащ на същата епоха и предхождащ с две десетилетия разглеждания английски превод и с три десетилетия превода на Т. Китанчев от 1893 г.); един от английските му преводи от 1885 г. – дело на Джон Ормсби – който и днес е актуален, като бива редактиран и преиздаден през 1981 г., и един от руските преводи – на Николай Любимов от 1953-1954, който пък е „съвременник“ на първия български превод на романа от испански език на П. и Т. Нейкови. Изборът на тези чуждоезични преводи е свързан с факта, че българските преводачи до средата на XX в. са превеждали романа основно от френски и руски език. На тази основа ще се опитаме да очертаем връзките между отделните преводи и евентуалните влияния, които те са оказвали един върху друг.

Пословиците отразяват дълбоките психологически нагласи и начина на възприемане на света от определен етнос или народ; те са едни от най-трудно заобиколимите препъникамъчета за преводача. В процеса на превода възможни решения се явяват замените, приблизителният или описателният превод, включването на коментари под линия, чиято цел е да се постигне пресъздаване не на самите езикови единици, а на нещата *отвъд тях*, до разкриване на символа в тях⁴. Формата на фразеологизмите, смисловите и фонетичните им характеристики се променят, за да се достигне до най-точния функционален еквивалент на съответното стилово обогатено авторово решение.

³ Сервантесъ, Мигел де. *Донъ Кихотъ Ламаншки. ч. I-II*. София, Игнатовъ, 1939, с. 1038. [Cervantes, Miguel de. *Don Kihot Lamanshski. ch. I-II*. Sofia, Ignatov, 1939, s. 1038].

⁴ Найденова Йонка. *Унгарските реалии в контекста на културния трансфер*. София, Изток-Запад, 2012, 196-197. [Naydenova Yonka. *Ungarskite realii v konteksta na kulturniya transfer*. Sofia, Iztok-Zapad, 2012, 196-197].

Значението на пословицата е свързано със значенията на компонентите ѝ⁵. Преводът на този тип фразеологизъм не зависи от наличието или липсата на еквивалент в езика на превода, както това се случва при същинската фразеология. Съществуват три основни подхода при превода на пословици: като преразказ, изразяващ философското съдържание (не говорим за превод, тъй като пословицата вече не е пословица); като фразеологизъм или като езикова единица (замяна с еквивалент или аналог, която предполага наличието в езика на превода на равнозначна пословица, лишена от национален колорит, в т. ч. реалии и собствени имена); като жанр – художествена миниатюра (ако липсва съответствие, подходящ еквивалент или аналог, или е необходимо да се запазят колоритът и оригиналният образ). За да постигнат стилистично съответствие с оригинала при превода на пословици, преводачите често прибегват до замяна на оригиналния израз с друг, свойствен за приемащата среда. С други думи, те осъществяват прекодирането на ниво стил, а не на ниво език. Затруднението в случая произтича от уникалността на пословицата⁶.

В *Дон Кихот* са използвани около 280 пословици – те обагрят както речта на Санчо, така и тази на Дон Кихот, а нерядко и авторовата реч. В глава VII от първата част на романа, в разказа за унищожаването на книгите от библиотеката на Дон Кихот откриваме следния фразеологизъм:

Пример 1:

*Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había en el coral y en toda la casa, y tales debieron de arder que merecían guardarse en perpetuos archivos; mas no lo permitió su suerte y la perezza del escrutinador, y así, se cumplió el refrán en ellos de que **pagan a las veces justos por pecadores**.*⁷

Ще разгледаме преводаческите решения в посочените по-горе български версии в хронологичен ред. В превода на Т. Китанчев наблюдаваме интересен случай на съчетаване на два подхода – в тялото на текста са вкарани както българският аналог (съвпадение с превода от 1947 г. и от 1939 г.), така и превода на пословицата (съвпадение с превода от 1970 г.):

*(...) и те оправдаха пословицата, която казва, че **поради сухото гори и суровото, или поради грешният често страда и невинният**.*⁸

⁵ Влахов, С., Флорин, С. *Непреводимото в превода*. София, Наука и изкуство, 1990, с. 199. [Vlahov, S., Florin, S. *Neprevodimoto v prevoda*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1990, s. 199].

⁶ Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Ed. Síntesis, 1991, p. 142.

⁷ Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Ed. Alba, 1998, p. 38. Това издание ще използваме навсякъде в настоящата статия; в следващите примери ще бъдат посочени само авторът и страниците, на които се намират съответните цитати.

⁸ Сервантес, Мигел де. *Донъ Кихотъ Ламаники. ч.I* В превод на Т. Китанчев. София, Янко С. Ковачев, 1893, с. 53. [Cervantes, Miguel de. *Don Kihot Lamanshki. ch.I* V prevod na T. Kitanchev. Sofia, Yanko S. Kovachev, 1893, s. 53] Това издание ще използваме навсякъде в настоящата статия; в следващите примери ще бъдат посочени само преводачът и страниците, на които се намират съответните цитати.

(...) чрез тях се осъществи поговорката, че **покрай сухото гори и суровото**.⁹

(...) та тук важи пословицата, че **покрай сухото гори и суровото**.¹⁰

(...) и стана така, както казва пословицата, че **често праведните плащат за грешните**.¹¹

В превода на Д. Подвързачов поговорката е пропусната (нулев превод). Очевидно е, че Д. Симидов, П. и Т. Нейкови са познавали превода на Т. Китанчев и решенията им в голяма степен съвпадат с неговите, като са актуализирани в езиково отношение. В преводите от 1939 и от 1947 г. преводачите са предпочели замяната на пословицата с неин аналог – българската поговорка е лишена от национален колорит и се вписва безпроблемно в тъканта на текста. Тя може би най-вярно, пълно и неутрално отразява цялата палитра на близки по смисъл български пословици, сред които *Един прави, друг тегли; Нешко крал, Обрешко да плаща; Сгрешили дългерите, а пък бесят шивачите; Един яде киселото, друг бере скомината*¹². Почти всички те са неприложими в този случай, тъй като в тях са налични национален колорит, лични имена и реалии, каквито липсват в оригинала.

В по-късния превод от 1970 г. Т. Нейков е пресъздал дословно пословицата, без да има необходимост от това – нито в оригинала е налице национален колорит, който трябва да се запази, нито липсва български аналог. Пословицата не съществува на български в този си вид, но и при превода не ѝ е придадена стилистична маркираност, т.е. няма шанс тя да се превърне в *изкуствена пословица*¹³. Това е един от случаите, доказващи че невинаги новият превод е по-добър от стария.

Нека да видим какви са взетите решения по отношение на този преводачески казус в посочените чуждоезични преводи:

... ainsi s'accomplit pour eux le proverbe, que souvent **le juste paye pour le pécheur**.¹⁴

⁹ Сервантесъ, Мигел де. *Донъ Кихотъ Ламаншски. ч. I-II*. В превод на Д. Симидов. София, Игнатовъ, 1939, с. 66. [Cervantes, Miguel de. *Don Kihot Lamanshski. ch. I-II*. V prevod na D. Simidov. Sofia, Ignatov, 1939, s. 66] Това издание ще използваме навсякъде в настоящата статия; в следващите примери ще бъдат посочени само преводачът и страниците, на които се намират съответните цитати.

¹⁰ Сервантес, Мигел де. *Знаменитият идалго Дон Кихот де ла Манча. т. I*. В превод на П. и Т. Нейкови. София, Прогрес, 1947, с. 95. [Cervantes, Miguel de. *Znamenitiyat idalgo Don Kihot de la Mancha. t. I*. V prevod na P. i T. Neikovi. Sofia, Progres, 1947, s. 95] Това издание ще използваме навсякъде в настоящата статия; в следващите примери ще бъдат посочени само преводачите и страниците, на които се намират съответните цитати.

¹¹ Сервантес, Мигел де. *Знаменитият идалго дон Кихот де Ла Манча. ч. I-II*. В превод на Т. Нейков. София, Народна култура, 1980, с. 61. [Cervantes, Miguel de. *Znamenitiyat idalgo don Kihot de La Mancha. ch. I-II*. V prevod na T. Neikov. Sofia, Narodna kultura, 1980, s. 61] Това издание ще използваме навсякъде в настоящата статия; в следващите примери ще бъдат посочени само преводачът и страниците, на които се намират съответните цитати.

¹² Омайников, Захари. *Испански пословици*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 82. [Omaynikov, Zahari. *Ispanski poslovitsi*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1993, s. 82].

¹³ Влахов, С., Флорин, С. *Непреводимото в превода*. София, Наука и изкуство, 1990, с. 202. [Vlahov, S., Florin, S. *Neprevodimoto v prevoda*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1990, s. 202].

¹⁴ Cervantès, Miguel de. *Don Quichotte de la Manche*. 2 vol, trad. par [Louis Viardot](#). Lausanne, Éditions Rencontre, 1967, p. 75. Това издание ще използваме навсякъде в настоящата статия; в следващите примери ще бъдат посочени само преводачът и страниците, на които се намират съответните цитати.

...and so in them was verified the proverb that the **innocent suffer for the guilty**.¹⁵
 ... недаром говорят пословица, что **из-за грешников частенько страдают и праведники**.¹⁶

В превода на Ормсби наблюдаваме употреба на английски израз, който е съвсем близък по смисъл до оригиналния, с тази разлика, че в него *грешниците* се превръщат във *виновни*. Подобна е ситуацията във френския и в руския превод, където поговорката е преведена буквално и съответства на българския превод от 1970 г. Оказва се, че сред разглежданите примери най-оригиналното решение е на Т. Китанчев, от когото са се водили следващите български преводачи.

Своеобразното и специфичното като характеристики на текста са доказателство не за неговата непреводимост, а за творческия характер на превода¹⁷. Нека да проследим колко различни могат да бъдат преводаческите находки в друг интересен пример от глава XIX от първа част, в която Санчо казва на дон Кихот:

Пример 2:

El jumento está como conviene; la montaña, cerca; el hambre carga; no hay que hacer sino retiramos con gentil compás de pies, y, como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza.¹⁸

Та за това нека си припомним пословицата, която казва: „**мъртвите да отидат в гробът, а живите на пасбището**“ и да отидем по-нататък.¹⁹

Да си спомним поговорката: „**Мъртвият да върви в гроба, а живият – на ливадата**“ и да продължаваме нататък.²⁰

Да стане, както казва поговорката: „**Мъртвият да иде в гроба, а живият да си яде боба**“.²¹

(...) да се отдалечим набързо и, както се казва, **за мъртвия – гроб, за живия – самун**.²²

(...) да се отдалечим бързо и, както се казва: **за мъртвеца – опело, а за живия – житице вкусно**.²³

Буквалният превод на пословицата би бил *да отива мъртвият в гроба, а живият – при погачата / питата*. Сред трите по-ранни превода най-адекватен според вече разгледаните критерии е този на Д. Симидов, в който наблюдаваме пълно функционално съответствие със

¹⁵ Cervantes, Miguel de. *Don Quixote* (transl. by John Ormsby). <http://www.gutenberg.org/files/996/996-h/996-h.htm#ch41b> (06.03.2022) Този текст ще използваме навсякъде в настоящата статия; в следващите примери ще бъде посочен само преводачът.

¹⁶ Сервантес, Мигел де. *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*. В превод на Н. Любимов. <http://originalbook.ru/don-kihot-migel-de-servantes/> (06.03.2022) [Cervantes, Miguel de. *Hitroumnay idalygo Don Kihot Lamanchskiy*. V prevod na N. Lyubimov. <http://originalbook.ru/don-kihot-migel-de-servantes/> (06.03.2022)] Този текст ще използваме навсякъде в настоящата статия; в следващите примери ще бъде посочен само преводачът.

¹⁷ Лилова, Анна. *Увод в общата теория на превода*. София, Народна култура, 1981, с. 126. [Lilova, Anna. *Uvod v obshtata teoriya na prevoda*. Sofia, Narodna kultura, 1981, s. 126].

¹⁸ Сервантес, с. 99.

¹⁹ Китанчев, с. 150.

²⁰ Подвързачов, с. 149.

²¹ Симидов, с. 160.

²² Нейкови, с. 228.

²³ Нейков, с. 147.

смисъла на оригиналната поговорка и с характеристиките на поговорката изобщо. В преводите на Т. Китанчев и на Д. Подвързачов живите са изпратени на *пасбището* и на *ливадата* – това звучи доста странно и неуместно, ако ги съпоставяме единствено с оригинала, но може да бъде обяснено с открития аналог с *la pâture* в превода на Л. Виардо. Основните значения на френската дума са: *храна, фураж, пасбище*²⁴. Което означава, че в този случай френският преводач е свършил много добре работата си, докато българските са превеждали буквално от него. В тези примери не се открива съвпадение между преводаческите решения с нито един от разглежданите два български превода от оригинала от втората половина на XX век. В първия превод на П. и Т. Нейкови пословицата е предадена буквално, без да се търси неин еквивалент. През 1970 г. е направен опит за създаване на нова пословица, но запомнянето и възпроизвеждането ѝ би било трудно, тъй като не са налице основните евфонични качества на пословиците – рима, асонанс и алитерация (има опит за такава при *живия – житце*). И все пак, съществуват български поговорки, които са напълно уместни в случая: *За мъртвеца – опелото, а за живия – житото; Бог да прости мъртви души, да се пълнят живи гуши; Спомени душа, напълни гуша*. Сборникът с испански пословици на Захари Омайников²⁵ ни дава още по-интересни примери за художествен превод на същата пословица: *Мъртвецът под земята и хайде на софрата* или най-подходящото в този случай: *За мъртвия – копачка, за живия – погачка*.

Що се отнася до трите чуждоезични превода, при Луи Виардо е постигнат функционален еквивалент със сполучлива рима, може би случайна, но придаваща голяма автентичност на превода:

... et, comme on dit, que *le mort aille à la sépulture et le vivant à la pâture*.²⁶
 (...) we have nothing more to do but make good our retreat, and, as the saying is, *the dead to the grave and the living to the loaf*.²⁷
 ... *мертвому, как говорится, место в гробу, а живому подле каравая*.²⁸

При Дж. Ормсби откриваме съвсем буквален превод, а при Н. Любимов също няма особена проява на фантазия.

Фразеологията е важен национален елемент в художествения текст, със свои

²⁴ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.

²⁵ Омайников, Захари. *Испански пословици*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 161. [Omaynikov, Zahari. *Ispanski poslovitsi*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1993, s. 161].

²⁶ Виардо, с. 207.

²⁷ Ормсби.

²⁸ Любимов.

особености, структура и символика, които го правят труден за разбиране при превод. Те отразяват нравствените категории на културната среда, която ги е създала, нейната историческа и национална уникалност. Като стилев компонент, те обагрят речта и ѝ придават специфичен колорит²⁹. Според И. Касабов³⁰ този колорит и дори екзотичност е присъщ на авторовата реч, която описва дадена действителност, а не толкова на екзотиката на самата действителност. Идеален пример за такъв тип колорит дава сравнението между *Дон Кихот* на Сервантес и рицарските романи. Следващият пример от XXXI глава в първата част на романа също предлага многобройни възможности за творчески решения при превода:

Пример 3:

*(...) más vale pájaro en mano que buitre volando, porque quien bien tiene y mal escoge, por bien que se enoja no se venga.*³¹

В оригинала виждаме, че двете испански поговорки, които по смисъл са доста близки, са поставени непосредствено една след друга (което вероятно има за цел да подчертае колко развълнуван и възмутен е Санчо от неблагоприятното на Дон Кихот, както и да подсили ефекта на съвета му). Те се отнасят до хора, които изоставят сигурното, за да търсят нещо по-примамливо, но несигурно. Първата е използвана от Сервантес не само в този случай, но и във втората част на романа (гл. XII). Нека да разгледаме какво се случва в българските преводи:

*(...) по-добре е врабче въ ръце, отъ колкото жеравъ въ небето и когато ти подаватъ пръстенъ, протягай си пръстътъ; който не знае да зема доброто, което щастие му предлага, изгубва правото си да се оплаква.*³²

*(...) Нима ваша милостъ не знае, че е по-добре да държишъ врабче въ ръката си, отколкото да зяпаш соколъ въ небето?*³³

*(...) по-добре да имашъ едно врабче въ торбата, отколкото цялъ жеравъ въ полето. Щомъ ти даватъ пръстенъ, протягай си пръста и толкова...*³⁴

*(...) Врабецъ в ръка е повече отколкото орел в небето. А който много подбира и зле избира, сам си е крив, ако пропусне случая.*³⁵

*(...) По-добре врабче в ръка, отколкото сокол в гора. Но който държи в ръка питомното, а тръгне да гони дивото, нека не се сърди на хората, ако сполучи.*³⁶

Версията на Т. Китанчев очевидно е повлияна от френския превод (въпреки че

²⁹ Найденова Йонка. *Унгарските реалии в контекста на културния трансфер*. София, Изток-Запад, 2012, с. 122. [Naydenova Yonka. *Ungarskite realii v konteksta na kulturniya transfer*. Sofia, Iztok-Zapad, 2012, s. 122].

³⁰ Касабов, Иван. Предаване на колорит при превод на роден език. – В: *Преводът и родният език*. София, СПБ, 1987, 238-239. [Kasabov, Ivan. Predavane na kolorit pri prevod na roden ezik. – V: *Prevodat i rodniyat ezik*. Sofia, SPB, 1987, 238-239].

³¹ Сервантес, с. 187.

³² Китанчев, с. 292.

³³ Подвързачов, с. 290.

³⁴ Симидов, с. 290.

³⁵ Нейкови, с. 417.

³⁶ Нейков, с. 147.

преводачът не използва точно превода на Л. Виардо): оттам се появява *жеравът*, както и *пръстенът*. Т. Китанчев предава съвсем буквално тези образи, без опит да постигне евфоничните характеристики на пословиците; репликата на Санчо е ненужно удължена, като е прибавено и допълнително пояснение (по-близко до смисъла на оригинала). Същото се отнася и до превода на Д. Симидов, съвсем близък до този на Т. Китанчев, но не толкова многословен. Преводът на Д. Подвързачов се отличава с добавени от преводача елементи (*нима ваша милост не знае...*), както и с пропуснати такива (втората част на поговорката). Нещо повече, почти наиздателният изказ на Санчо приема формата на въпрос. В превода от 1947 г. *лешоядът* е заменен с *орел*, но ритмиката и мелодията на поговорката са изгубени. По-успешен е преводът на Т. Нейков от 1970 г., в който *врабче в ръка* се римува със *сокол в гора* и поговорката е съвсем адекватна на оригиналната по смисъл и форма. Същото важи и за втората поговорка от разглеждания пример, която на испански се среща и в следния вариант: *Quien bien tiene y mal escoge, por mal que venga, no se enoja*. Всъщност, както показва и пояснителната бележка на Т. Нейков: *Санчо казва погрешно поговорката. Той изопачава втората ѝ част. Тя гласи: „... нека не се сърди на хората, ако не сполучи“*. Смисълът на тази втора част е същият – който се отказва от благото, за да търси лошото / неясното / несигурното, няма защо да се оплаква от неуспеха си. В превода си Т. Нейков успешно перифразира българския фразеологизъм *Оставил питомното, тръгнал да гони дивото*.

Работата на френския преводач е безупречна що се отнася до адекватното пресъздаване на внушението и до характеристиките на поговорката и в двете ѝ части, макар използваните образи да се различават от тези в оригинала и макар да съществува френска поговорка със същия смисъл, която не е използвана в случая: *Mieux vaut moineau en cage que poule d'eau qui nage* – буквално *По-добре врабче в кафез, отколкото патица, плаваща по водата*:

*(...) car mieux vaut le passereau dans la main que la grue qui vole au loin, et quand on te donne l'anneau, tends le doigt.*³⁷

Що се отнася до английския превод, той се придържа плътно към смисъла и формата на оригинала, а не търси най-близкото английско съответствие (на английски съществува поговорка *A bird in the hand is worth two in the bush*, което означава *по-добре птичка в ръката, отколкото две в храсталака*). Все пак е направен опит за рима между *wing* и *him* или пък римата се е получила случайно, но постига мелодичност:

*(...) for a sparrow in the hand is better than a vulture on the wing, and he who has the good to his hand and chooses the bad, that the good he complains of may not come to him.*³⁸

³⁷ Виардо, с. 395.

³⁸ Ормсби.

В руския превод са намерени съвсем удачни руски варианти на пословиците (макар врабчето да се превръща в синигер, а лешоядът – в жерав), а във втората част е преобразувано руското *От добра добра не ищут*, чийто английски еквивалент би бил *Let well alone* или буквално *Оставете доброто на мира*. В допълнение е перифразирана и руската поговорка *Семь бед — один ответ*:

*(...) лучше синицу в руки, чем журавля в небе, — ведь кто ищет от добра добра, тому долго ль до беды, а за одну беду — как это говорится? — семь ответов бывает.*³⁹

В заключение можем да твърдим, че съществуват скрити или явни връзки между разглежданите преводи — както между българските, така и между тях, от една страна, и френския и руския превод — от друга. Изключение може би прави само английският превод, който е твърде буквален и не е повлиял върху българските, тъй като освен това английският не е сред езиците-посредници, използвани от ранните български преводачи. Версията на Л. Виардо е на високо художествено равнище и преводаческите решения водят до пълнокръвни функционални еквиваленти. Руският превод често клони към буквализъм, макар на места да се откриват находчиви решения. Що се отнася до българските версии, преводът на Т. Китанчев звучи архаично, макар в момента на създаването си да е представлявал сериозна крачка напред в българското преводаческо изкуство; преводът на Д. Подвързачов има висока художествена стойност, въпреки че са налице пропуснати или допълнително прибавени елементи. Той може да се нарече свободен, т.е. не се придържа стриктно към формата и смисъла на оригинала. В превода си Д. Симидов показва находчивост и преводаческо майсторство, макар че в някои случаи паралелите с по-ранните преводи на Т. Китанчев и на Л. Виардо са очевидни.

Що се отнася до двата превода от езика на оригинала — на П. и Т. Нейкови и на Т. Нейков, този от 1947 г. като цяло е по-буквален. Във втория превод са налице по-удачни художествени решения, макар на места те да са свързани с излишна обстоятелственост и несъществуващи в оригинала допълнения. В него изобилстват пояснителните бележки, които дават своя важен принос за опознаване на испанската действителност, но и донякъде затрудняват четенето.

Не твърдим, че изследването е напълно представително, тъй като на фона на обема на творбата разглежданите примери обхващат сравнително малка част от нея; но въз основа на техния анализ могат да се очертаят интересни тенденции и да се постави относително надеждна основа, върху която стъпват извлечените изводи. Целта на изследването в никакъв случай не е

³⁹ Любимов.

да омаловажи или да критикува работата на преводачите на *Дон Кихот*. Делото им заслужава уважение и сериозно внимание. Коментарите и възможните алтернативи, които си позволяваме да предложим, имат за задача единствено да онагледят теорията с ценни примери от практиката, тъй като няма по-добра база за анализ от преводите на едно и също произведение.

Библиография

Влахов, С., Флорин, С. *Непреводимото в превода*. София, Наука и изкуство, 1990. [Vlahov, S., Florin, S. *Neprevodimoto v prevoda*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1990].

Касабов, Иван. Предаване на колорит при превод на роден език. – В: *Преводът и родният език*. София, СПБ, 1987, 238-239. [Kasabov, Ivan. *Predavane na kolorit pri prevod na roden ezik*. V: *Prevodat i rodniyat ezik*. Sofia, SPB, 1987, 238-239].

Левый, Иржи. *Искусство перевода*. Москва, Прогресс, 1973. [Levý, Jiří. *Iskusstvo perevoda*. Moskva, Progress, 1973].

Лилова, Анна. Увод в общата теория на превода. София, Народна култура, 1981. [Lilova, Anna. *Uvod v obshtata teoriya na prevoda*. Sofia, Narodna kultura, 1981].

Найденова Йонка. *Унгарските реалии в контекста на културния трансфер*. София, Изток-Запад, 2012. [Naydenova Yonka. *Ungarskite realii v konteksta na kulturniya transfer*. Sofia, Iztok-Zapad, 2012].

Омайников, Захари. *Испански пословици*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1993. [Omaynikov, Zahari. *Ispanski poslovitsi*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1993].

Сервантесъ, Мигел де. *Донъ Кихотъ Ламанишки. ч. I*. София, Янко С. Ковачев, 1893. [Cervantes, Miguel de. *Don Kihot Lamanshki*. ch. I Sofia, Yanko S. Kovachev, 1893].

Сервантесъ, Мигел де. *Донъ-Кихотъ Ламанишки. ч. I*. София, Радикал, 1928. [Cervantes, Miguel de. *Don-Kihot Lamanshki*. ch. I Sofia, Radikal, 1928].

Сервантесъ, Мигел де. *Донъ Кихотъ Ламанишки. ч. I-II*. София, Игнатовъ, 1939. [Cervantes, Miguel de. *Don Kihot Lamanshski*. ch. I-II. Sofia, Ignatov, 1939].

Сервантес, Мигел де. *Знаменитият идалго Дон Кихот де ла Манча. т. I*. София, Прогрес, 1947. [Cervantes, Miguel de. *Znamenitiyat idalgo Don Kihot de la Mancha*. t. I. Sofia, Progres, 1947].

Сервантес, Мигел де. *Знаменитият идалго дон Кихот де Ла Манча. ч. I-II*. София, Народна култура, 1980. [Cervantes, Miguel de. *Znamenitiyat idalgo don Kihot de La Mancha*. ch. I-II. Sofia, Narodna kultura, 1980].

Сервантес, Мигель де. *Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский*. Перевод: Н. Любимов. <http://originalbook.ru/don-kihot-migel-de-servantes/> (06.03.2022) [Cervantes, Miguel de. *Hitroumnayy idalygo Don Kihot Lamanchskiy*. Perevod: N. Lyubimov. <http://originalbook.ru/don-kihot-migel-de-servantes/> (06.03.2022)].

Фёдоров, Андрей. *Основы общей теории перевода*. Москва, ИД „Филология Три“, 2002. [Fyodorov, Andrey. *Osnovay obshtey teorii perevoda*. Moskva, ID „Filologiya Tri“, 2002].

Cervantès, Miguel de. *Don Quichotte de la Manche*. 2 vol, trad. par Louis Viardot. Lausanne, Éditions Rencontre, 1967.

Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Ed. Alba, 1998.

Cervantes, Miguel de. *Don Quixote* (transl. by John Ormsby). <http://www.gutenberg.org/files/996/996-h/996-h.htm#ch41b> (06.03.2022).

Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Ed. Síntesis, 1991.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.

Мария ПИЛЕВА¹

**Преобразените класици:
Дефо и Дикенс в първите им появи на българската литературна сцена**

Резюме

В статията се разглеждат два от първите преводи на новобългарски език на белетристични творби от английските класици Даниел Дефо и Чарлс Дикенс. Направени от преработки, те не представят авторите им в пълнота, а по-скоро техните съответно понемчена и порусена версии, които изменят значително рецепцията. Обърнато е внимание на проблемите, свързани с превода в средата на XIX в., както и на факта, че *Младият Робинзон* остава в ръкопис, а преводът на Дикенсовата *Коледна песен* поради промяната на заглавието е разпозната като негова преработка едва в началото на настоящия век.

Ключови думи: превод; преработка; рецепция; Даниел Дефо; Чарлс Дикенс

Abstract

The transformed classic authors:

Defoe and Dickens with their first appearances on the Bulgarian literary scene

The article examines two of the first translations in modern Bulgarian language of works of fiction by English classical authors Daniel Defoe and Charles Dickens. Made from adaptations, they do not present their writers in full, but rather their Germanised and Russianised versions, which significantly change their reception. Attention is drawn to the problems of translation in the mid-19th century, as well as the fact that *Young Robinson* remains in manuscript, and the first translation of Dickens' *A Christmas Carol* was recognised as his work only at the beginning of this century due to the change in title.

Keywords: translation; adaptation; reception; Daniel Defoe; Charles Dickens

В средата на XIX век, когато българската литература няма свои белетристични образци, нито утвърдени принципи на превод, но пламенен стремеж към просвещение, започват да се търсят западноевропейски произведения с непреходна стойност, които да бъдат представени на аудиторията. Творби на двама от малкото преведени английски класици в периода на Българското възраждане – Даниел Дефо и Чарлс Дикенс – се появяват в литературния живот, но преведени от

¹ **Maria Pileva**, from the Institute for Literature with the Bulgarian Academy of Sciences, completed the Master's Programme "Translation and Editing" at Sofia University (2012), specialised at Eberhard-Karls Universität, Tübingen (2015), and defended her PhD thesis on "Religious Motifs in Bulgarian Translations of English Fiction during the Nineteenth Century" (2016) within the Department of Bulgarian Literature at Sofia University. Her research interests are in the field of literary studies, religion, translation theory. She is engaged in editing and translation, writing short stories, journalistic materials, articles published in various literary journals. She is the winner of the 2018 SBU award for outstanding achievements in the field of theory, history and criticism of translation with her book *Rebellion, Hope, Redemption. The English Translations from the Bulgarian 19th Century*.

преработки, поради което рецептивният образ не само на героите, а и на авторите е значително изменен.

За времето на своето съществуване романът *Робинзон Крузо* на Дефо и *Коледна песен* на Дикенс са превеждани и препревеждани многократно на стотици езици. Цитирани са активно и оставят дълбок отпечатък върху световната литература, вкл. с техните адаптации, преработки, филмови версии, анимации, драми, стихотворения, комикси. Робинзон заема митологичното място на „културен герой“, а Скрудж става синоним на скъперник, независимо от трансформацията, която преживява в оригинала. Имената и на двамата протагонисти се превръщат в нарицателни и стават част от много европейски езици. Затова е важно да се проследят техните преводи, особено първите им появи в дадена култура.

Най-сполучливата преработката на *Робинзон Крузо* принадлежи на немския писател и лингвист Йоахим Кампе, от която през гръцки е преведено първото англоезично белетристично произведение на български език, а големият брой на преводи до края на XIX век свидетелства за интереса към творбата. Като изтъкнат богослов и педагог Кампе приспособява романа за възпитателни цели на подрастващите, добавя множество библейски цитати и алюзии, включва кратки истории, притчи, практични идеи. Някои реалии в творбата са понемчени – родното място на героя става Хамбург, самият той учи английски, а по-късно научава туземеца на немски и др. Първоличното повествуване на Дефо при Кампе е заменено от рамката на диалог между бащата и неговите деца, в които постъпките на Робинзон се анализират и дискутират в рамките на 30 дни. Диалогът е добре приета от българската просветена аудитория форма, позната още от средновековната книжнина. Чрез такава композиция, въпреки че фабулата често се прекъсва и разказът се разтегля, „се постига реалистична убедителност за тогавашния читател, оживява се изложението“². Към този именно вариант на романа се насочват няколко от първите български преводачи. Затова в критиката се говори за рецепция не на романа Робинзон Крузо, а на „робинзоновската тема“³, за явлението „Робинзон Крузо“⁴, отделило се от автора, със свой самостоятелен живот.

² Ковачева, Н. Робинзон Крузо в България. – *Деца, изкуство, книги*, [Kovacheva, N. Robinson Kruzo v Balgariya. – *Detsa, izkustvo, knigi*], № 1, 1969, p. 19.

³ Минкова, Лиляна. Възрожденска дидактика и Робинзониади. – *Литературна мисъл*, [Minkova, Lilyana. Vazrozhdenska didaktika i Robinzoniadi. – *Literaturna misal*], № 8, 1990, p. 58.

⁴ Аретов, Николай. Даниел Дефо. Daniel Defoe 1660-1731. В: *Преводна рецепция на европейска литература в България. Т. 1: Английска литература*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, [Aretov, Nikolay. Daniel Defoe. Daniel Defoe 1660–1731. In: *Prevodna retseptsiya na evropeyska literatura v Balgariya. T. 1: Angliyska literatura*. Sofiya: AI „Prof. Marin Drinov“], 2000, p. 79.

Първият български превод на тази и изобщо на Робинзонова версия е на Райно Попович (1841), останал обаче в ръкопис⁵ и без възможност за същинско влияние върху рецепцията на романа. Заглавието *Младаго Робинсона случаи сочинени убо на Германски язык преведени же на простогречески от Констандина Димитриева Бела Нине же от гречески на болгарски преведени от Райна Поповича и в ползу юношества на свят издани в две части*⁶ указва коректно от какви езици е превеждано (за разлика от повечето преводи на творбата през XIX в.). Според Л. Минкова понемчената преработка се оказва „подходяща за възраждащите се страни на Балканския полуостров. Начинът, по който Кампе се е съобразил с хоризонта на очакване на своите читатели, е спестил усилията на онези, които биха се заловили да „побългарят”, „посърбчат” или „погърчат” романа на Дефо”⁷. Това е една от причините на базата на тази преработка да са направени преводите и на Иван Богоров (1849), и на Йоаким Груев (1858) – вече отпечатани.

Прецизно изработен и следващ гръцкия източник, преводът на Р. Попович съдържа и някои допълнения, съобразени с потребностите на аудиторията, за която е предназначен⁸. Попович добавя свои бележки и обръщения: „Да не ти ся види странно, читателю[...], в Европа немаат такова обикновение да убиват един друг, Ах! като пцета, каквото по нас, не само Турците, ами и сами ний Християните не то имами за весма голяма работа, да ся предавами един друг на смърт” (т. 2, с. 99–101). Попович използва сравнения с Влашките и Молдовските места, за да засили аналогията с познати за българската аудитория реалии, използва понятия за предмети и дейности, свързани пряко с бита на българина, като например стан, грош, тендзари и др. Употребата на „кандило” (т. 1, с. 329) е повлияна несъмнено от православната обредна практика. Коректно е предаден сюжетният момент с колебанието на Робинсон, когато на острова се оказват „от много вери подданници: защото Параскева бил Лутеранин, Спаниолецо Католик, а Параскевов баща бил един язичник. Що треба сега да правиш ти Робинсоне! (помислил си сам:), немаш ли ти правда сега да ги обарнеш на сила в една вяра, която имаш за най добра” (т. 2, с. 383). Попович не се колебае да използва и непознати или малко познати лексикални единици: „Коккос” (т. 1, с. 131), „садефяни миди” (т. 1, с. 132), но по-често се осланя на типичната за времето практика за въвеждане на

⁵ За перипетиите по търсене на издател и спомоществатели за отпечатване на превода вж. Пилева, Мария. Мястото на превода *Младаго Робинсона случаи* в българската литература. – *Годишник на ФСЛФ на СУ*, [Pileva, Maria. Myastoto na prevoda Mladago Robinsona sluchai v balgarskata literatura. – *Godishnik na FSIF na SU*], № 101, p. 172-179.

⁶ В НБКМ „Св. св. Кирил и Методий” се съхраняват преписите от 1857 г., Ръкописен отдел, № 388, 389.

⁷ Минкова, Цит. съч., с. 62.

⁸ Още в Предговора Попович добавя няколко абзаца, в които се обръща директно към „дражайший и любезний роде българский”, с надежда да разбере „ползата що произходи от тая книга кам сичките, толко кам младите, колкото и кам старите” (с. VII).

непознати думи – поясняването в скоби: „негли (белкем)”, т. 1, с. 43; „барабой (картофли)”, т. 1, с. 162; „торжището (пазарят)”, т. 1, с. 267.

Перифразирането в превода на Попович е похват, използван и от други преводачи от гръцки. Тази практика се обяснява с несъответствието в развитието на изразните възможности на гръцкия и българския език в средата на XIX век и е определена като положителна черта за състоянието на превода. Афр. Алексиева оценява постигнатата „по-голяма живост в разказа с предаването на думите на автора чрез реплика на някой герой”⁹. Имената на децата: Александър, Елена, Никола, Георгий, Йоан, Константин са добили форми по-близки до гръцките, отколкото до немските (Готлиб, Николас, Йоханес, Лоте, Дитрих), като отново личи внимателна работа по превода и целенасочена (макар и деликатна) намеса. Името на спасения туземец е Параскев (като тук Попович е обяснил значението му: „което ще рече по български Петко”; т. 2, с. 112). За фразеологизмите Попович търси и в повечето случаи намира добри варианти, близки до народно-разговорния изказ: „станал вир вода”, „малко останало да не збарка конците от страх” (т. 2, с. 260). Думата *οὐρανός* (небе) Попович заменя навсякъде с „Бог” или „небесний Бог”. Песните от гръцкия превод (и немския първоизточник) преводачът отделя графически от повествователната част и личи опит за поетичен превод: „Первото ти размишление и первая мисл твоя, / Нека буде всегда у вишнаго Бога / душе моя ” (т. 1, с. 157). Молитвите, които героят отправя ежедневно към Бога, присъстват в почти всяка глава и са в стила на старобългарската книжовна традиция – със сложни гръцки калки като: „светозарно” (т. 2, с. 6), „благоутробнейший” (т. 2, с. 199) и др.

Дефо разказва историята на Робинзон, използвайки библейски типове, с които посветените читатели са наясно: скитащите се евреи; блудният син, Иона, Иов, Илия, Иезекиил и др., като при срещата си с познатите реалии те могат да предвидят случващото се и да се идентифицират с героя в някоя от фазите на пътуването му¹⁰. Кампе развива тези образи и предава основните библейски мотиви, доколкото фигурират в епизодите, които запазва. В българския превод *Младаго Робинсона* се срещат дори повече религиозни мотиви, които спомагат за представяне на отношенията между човека и Бога; чужденеца и другия; родителя и детето; правилата и реда. В романовата тъкан са

⁹ Алексиева, Афродита. Преводните повести и романи от гръцки през първата половина на XIX в. – *Studiabalkanica*, 8. Балкански културни и литературни връзки. София, [Aleksieva, Afrodita. Prevodnite povesti i romani ot gratski prez parvata polovina na XIX v. – *Studiabalkanica*, 8. Balkanski kulturni i literaturni vrazki. Sofia], 1974, 119-151, p. 146.

¹⁰ Hinojosa, Lynne. Reading the Self, Reading the Bible (or is it a Novel?): The Differing Typological Hermeneutics of Augustine's Confessions and Defoe's Robinson Crusoe. – *Christianity & Literature*; Summer 2012, Vol. 61, 4, p. 646-647.

вплетени множество библейски стихове, част от които Попович избира да предаде през черковнославянски.

Блудният син може да се нарече лайтмотив на цялото повествование, тъй като задава темата и служи за основа на сюжета с акцент върху духовното завръщане на разкаялия се грешник преди всичко към Бога, а след това и у дома. Архетипът на случващото се с Робинзон се открива в библейския мотив за *грехопадението*, чийто символен смисъл е познат на реципиента от XIX век. Младежът избира да престъпи родителската воля – „неговият първороден грях” – и това предопределя трудностите, в които му предстои да попадне¹¹. В превода на Райно Попович, както и в останалите, основаващи се на немската преработка на богослова Кампе, има завръщане към компонента на същинския библейски мотив за загубата на всичко – героят там не успява да спаси нищо от кораба, за разлика от английския оригинал. Другото доближаване до същинския библейски мотив в тези преводи, което липсва при Дефо, е приемането от бащата, чийто живот е запазен, вероятно поради детската аудитория, към която са насочени те. Този хепиенд задава различна парадигма от оригиналния замисъл на автора и доближава историята да приказен сюжет.

В романа на Дефо се откриват множество други религиозни мотиви, запазени в преработката на Кампе и отразени в превода на Райно Попович. Такъв е мотивът за *пътя* (през водата), който носи символно значение на пречистването и преминаването към друг нравствен или социален статус. „В християнската символика водата е астралният образ на светлината, която пък е еманация на Бога, към когото ще се стреми по-нататък героят”¹². Корабокрушението присъства в превода на Попович като *лайтмотив* (или *сюжетен мотив* по Аретов) и бележи началото на процеса на страдания, който води през прозрението и покаянието до спасението на душата. Библейското схващане, че всеки човек е роден в грях и изпитва желание да изостави Бога, като живее според страстите и желанията си, намира художествен израз в творбата на Дефо и преработката на Кампе. То присъства в превода на Попович недвусмислено представено като *бунт против Бога* (т. 1, с. 40). В превода на Попович взаимовръзката престъпление – наказание е много ясна. Дългите нравоучителни части, свързани с изпитанията, акцентират върху библейската поука (вж. напр. поучението за силата на душата и тялото – т. 2, с. 58-61; за осъждението – с. 303-305 и др.).

¹¹ Вж. Sutherland, James. *Daniel Defoe, a Critical Study*. Boston, MA: Houghton Mifflin CO, 1971, p. 135.

¹² Георгиева, Гинка. Молитвата на една „забравена” душа (Размисли върху романа „Робинзон Крузо” на Даниел Дефо). – *Български език и литература*, [Georgieva, Ginka. Molitvata na edna „zabravena” dusha (Razmisli varhu romana „Robinson Kruzo” na Daniel Defo). – *Balgarski ezik i literatura*], XLIII, 1, 2003, p. 57.

По различен начин е представено боледуването в превода на Р. Попович – версията на Кампе не използва мотива със съновидението, а го замества с по-дълга молитва. Идването на себе си и *покаянието*¹³ води до пълното предаване на героя на Божия промисъл. За Борхам най-силният момент в *Робинзон Крузо* е именно този и той разглежда статута му първо като обръщенец, след това като философ, благовестител, изгнаник, мистик¹⁴. Робинсон също достига недвусмислено да констатира, че материалното благополучие не е толкова важно, колкото духовното. Г. Стар разглежда етапите, през които се достига до покаяние – сходни в духовните автобиографии: предизвикателство за покаяние; някаква рефлексия или съображение, убеждение или свята скръб, разкаяние и себеобвинение и обръщане¹⁵.

Спасяването на живота на езичника и мисията на Робинсон да го обърне към своята вяра се вписват в модела на колонизаторската и мисионерска политика на европейските народи, което обаче включва убийство на неверници. Дивакът трябва да бъде победен, покорен и християнизиран, за да не представлява заплаха за цивилизационния ред. За значението на християнството в романа от голяма важност е както календарът, издигнат на брега и показващ християнското летоброене, така и първата европейска дума, която Робинсон чува на острова – *Christianus* – от пленения испанец. Мотивът за чудотворното спасение във финалната сцена, изобразено във всички преводи от XIX век с възвръщането на похитения кораб, се приема като знак на опрощението, с което завършва сагата на непокорния, но покаял се герой.

Към превода на романа не се насочват случайни книжовници – още първите преводи са дело на високо образовани, отличаващи се с развито филологическо мислене и важни идеи за усъвършенстването на българския език творци. Приносът на Попович за обогатяване на изразните средства на езика е несъмнен, той е наречен един „от нашите първи художници на словото“¹⁶. След него и Й. Груев, и Ив. Богоров продължават тази тенденция, като не побългаряват и не съкращават безогледно романа, а ползват преработки на Кампе, към преводите на които се придържат и предават съдържанието така, както вече е било ревизирано в тях. Богоров ползва за основа преработена версия на Кампе, в която са отпаднали рамковият разказ и диалозите и има известно

¹³ Това е едно от основните учения на християнската вяра, за което не съществуват доктринални противоречия между отделните конфесии.

¹⁴ Boreham, Frank. *The Gospel of Robinson Crusoe*. London: The Epworth Press, 1955, p. 5, 13.

¹⁵ Starr, George. *Defoe & Spiritual Autobiography*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965, p. 106.

¹⁶ Македонска, Цв. Лексико-фразеологични особености в „Христоитията“ на Р. Попович. – *Български език*, [Makedonska, Tsv. Leksiko-frazeologichni osobenosti v „Hristoitiyata“ na R. Popovich. – *Balgarski ezik*], XV, № I, 1965, p. 38.

приближаване към оригинала на Дефо¹⁷, а Йоаким Груев – максимално съкратена версия от руски, подходяща за най-малките читатели: *Сокращенный Робинзон: Книжка для детей*: Йоахин Генрих Кампе (1843)¹⁸.

Въпреки че не ползва оригинала като източник, целите на Райно Попович, както и на останалите преводачи на Робинзон Крузо до края на XIX век, остават преди всичко поучителни и възпитателни (Петко Р. Славейков също предлага превод за деца на романа *Робинзон на островът си* (1868), в който се разгръща идеята за „благородния колонизатор“, проектиращ своите ценности върху дивото¹⁹). Но за разлика от повечето нравоучителни четива, това е произведение, четено и за забавление дори в този ранен период на развитие на новата българска литература; в него моралистичното е вплетено така умело, че да стане пожелано от масовата публика. В същото време се отдалечава значително от същността на *Робинзон* на Даниел Дефо, написан за възрастни, с философски прозрения, пресъздаващ изминатия път на човешката цивилизация и в който се открива „началото на европейския просвещенски роман – едно от най-големите и въздействащи явления в световната литература“²⁰. Причината толкова преводачи да се насочат към „робинзоновската тема“ през XIX в. може да се търси в интереса към другия, в градивния опит, в космополитичната модерна визия, които предлага романът, независимо от преработките, за да се стигне до идеологическото конструиране на своето, така нужно за българската литература от периода.

От друга страна, още едно произведение на английски класик се появява на българска сцена към средата на XIX в. – преобразено дотолкова, че едва в началото на XXI век бива регистрирано от изследователите като Дикенсово²¹. Променени са заглавието, имената на персонажите, а реалиите и целият фон на сюжетното действие от празника Рождество Христово биват пренесени

¹⁷ Открива се английска версия със сходно съдържание и съвпадение на реалиите: *J. H. Campe's New Robinson Crusoe; an instructive and entertaining history. Altered from French. London 1818*; но дали Богоров е имал достъп до този източник, или е превеждал от френския вариант, все още не може да установи със сигурност.

¹⁸ Вж. Пилева, Мария. *Бунт, надежда, изкупление. Англезичните преводи от българския XIX в.* София: Кралица Маб, [Pileva, Maria. *Bunt, nadezhda, izkuplenie. Angloezichnite prevodi ot balgarskiya XIX v.* Sofiya: Kralitsa Mab], 2018, p. 80-88.

¹⁹ Вж. Дакова, Бисера. *Век и краевековие: Позитивизъм и декаденс в българската литература през XIX век. Аспекти на ориентализма и културната идентичност.* София: Карина М, [Dakova, Bisera. *Vek i kraevakovie: Pozitivizam i dekadens v balgarskata literatura prez XIX vek. Aspekti na orientalizma i kulturnata identichnost.* Sofiya: Karina M], 2007, p. 46.

²⁰ Аретов, Цит. съч., с. 73.

²¹ Вж. Grinberg, Betty. *Bulgarski Knizhitsi and the first translation of Uncle Tom's Cabin.* In: *Essays in American Studies. Cross-cultural Perspectives.* Sofia: Polis, 2001, p. 40. Гринберг прави кратък преглед на контекста на художествените преводи в „Български книжици“ през същата година, затова споменава и „Коледна песен“. По-късно Вл. Трендафилов (2006; 2015: 78) потвърждава факта.

на другия голям християнски празник – Възкресение Христово. Не само Възкресеният мотив от оригинала измества Рождествения заедно с традициите на коледната трапеза с пуйката, а поради изменената идеология на празника се променя и проблематиката на повестта, тъй като „Пасха е повече празник на изкуплението и е по-насочена към морала, отколкото западното Рождество, затова източната трактовка на Възкресение в повестта създава атмосфера, в която по-ярко се разкриват истинските ценности на живота”²². Несъмнено за източноправославното мислене Възкресение се приема за по-големия и светъл християнски празник. Оказва се, че руската преработка, от която е преведен първият „Дикенсов“ текст на български, е на А. Хомяков, придобил солидно богословско образование, пропагандатор на славянофилските идеи и превъзходството на православното християнство²³. Хомяков е привлечен от „духовната Англия”, тази на „мисионерите, на светостта на домашния бит, сърдечната топлина и Дикенс, по-младия брат на нашия Гогол”²⁴.

Дори само повърхностна съпоставка между английския оригинал и превода на Хомяков води към извода, че това съвсем не е превод, въпреки че е съхранен сюжетът в почти всички детайли, както и основните персонажи, а преработка, почти два пъти по-кратка от текста на Дикенс. Като адаптация за деца са съкратени най-вече пейзажите, отделни сцени и всички детайлни описания, напълно са откъснати философските монолози. Действието е пренесено в Русия, а имената на персонажите са порусначени – Боб Крачит става не само Фёдор Иванович Кричев²⁵, но придобива и чертите на типичния руски „малък човек”, който живее в страна с характерни битови очертания – типичните Дикенсови описания Хомяков заменя с Петербургски пейзажи, с черти от характерната руската провинция, дори Балтийско море²⁶. Ебенизър Скрудж става Петр Скруг (от рус. скряга – скъперник). Петър е добре подбран аналог на Ебенизър (от библ. евр. – канара, камък на помощ, монумент на Божията слава), като също означава „камък”, но предизвиква повече асоциации в православното мислене с канарата апостол Петър. Върху някои от елементите на

²² Кошелев, В. А. „Светлое Воскресенье” А. С. Хомякова как вольное переложение „Рождественской песни в прозе” Ч. Диккенса. – Москва, [Koshelev, V. A. „Svetloe Voskreseniye” A. S. Homiyakova kak volynoe perelozhenie „Rozhdestvenskoy pesni v proze” Ch. Dikkensa. – Moskva], 1991, №4, p. 81-84.

²³ Вж. Пилева, Мария. *От Коледна песен до Светло Воскресение. За колебанията на езика при първия български превод на Дикенс*. [Pileva, Maria. *Ot Koledna pesen do Svetloe Voskresenie. Za kolebaniyata na ezika pri parviya balgarski prevod na Dikens*]. – Littera et Lingua, № 1-2, 2015. <http://www.slav.uni-sofia.bg/naum/lilijournal/2015/12/1-2/mpileva> (15.01.2022).

²⁴ Хомяков, Алексей. Мнение иностранцев о России. – *Москвитянин*, [Homiyakov, Aleksey. *Mnenie inostrantsev o Rossii*. – *Moskvityanin*], 1845, p. 28–29.

²⁵ В български вариант Теодор Иванович Крычев.

²⁶ Кошелев, цит. съч.

християнска назидателност в руския текст е акцентирано дори повече, отколкото в английския оригинал. В руската версия са добавени две нравоучения на Духа на настоящето и библейски напътствия. Такъв стил изобщо не е чужд за т. нар. руски „Святочные” (Рождественски) или „Пасхальные” (Възкресенски) разкази.

На страниците на списание „Български книжици” през 1859 г., вдъхновена от тази руска версия, се появява *Повест. Светлоє възкресение или Великден* с името на Р. Филипов като преводач, но без указан автор. В българския вариант са запазени мотивите за „благотворителността”, „явяването на духовете”, „слугата на златото – Мамона”, „благословението”. Мотивът за „младенеца” присъства и в руската преработка, но поради промяната на празника се отдалечава от идейния замисъл, а този за „рождествената песен”, заложен още в заглавието на оригинала, напълно се е изгубил както в руската преработка, така и в българския превод, тъй като няма подобна традиция в източноправославното християнство в навечерието на Възкресение.

При сравнение с руската преработка в българския превод още в началото му се забелязва липсата на по 1–2 описателни изречения във всеки абзац, както и на отделни поясняващи думи. Проблемните места според Трендафилов са свързани преди всичко с липсващите български реалии от професионалната сфера: „контора” (кантора), „маклер” (борсов посредник) и др., които са пренесени буквално, както и с фината реторика и сложната многопластова стилистика²⁷. Но серия от други проблеми, като „незнаенето на дума, колебливата употреба на глаголни времена или неразчитането на синтактична конструкция”, както и „неспособността на преводача да се откъсне от външните параметри на езика на оригинала” и да предаде уверено диалозите в повестта²⁸ са много по-сериозен недостатък на превода. Освен провалите („затворник като жаба” в превод на „oyster” – стрида), Трендафилов отбелязва и сполучливите опити („неумолим като камък, мълчалив като риба”), които сравнения обаче са заслуга изцяло на руския преводач: „неутомим как камень, молчалив как рыба”.

Множество русизми изпълват българския превод: счет, тысячи, наконец, товарище, прикосновение; а руското влияние прозира в думи като „занимаваше”, вм. заемаше (с. 170); „външният” в превод на „вышнего”, вм. небесният (с. 172). Някои думи не са разчетени от руския

²⁷ Трендафилов, Владимир. *Употребите на британския ментор: Рецепцията на Чарлс Дикенс в България*, София: Колибри, [Trendafilov, Vladimir. *Upotrebite na britanskiya mentor: Retseptsiyata na Charls Dickens v Balgariya*, Sofiya: Kolibri], 2015, p. 82

²⁸ Трендафилов, Цит. съч., с. 84

вариант „батюшка” – „баба” (с. 628), „племянник” – „писмянник”. Рублите като парична единица от руски са запазени на някои места и на български (с. 627), „барын” е преведено с „боерин” (с. 625), която реалия се отнася към съвсем друг период от българската история. Поясняването в скоби е използвано активно, напр. „шумно текущите волни” (талази) (с. 626), но тук се прилага дума от гръцко-турски произход за изясняване на българския читател. Нерядко турските думи „се заскобяват като дескриптивна система към всеки вид тогава констатирана лексикална и въобще културна чуждост”²⁹.

В българската версия липсват библейските персонажи, изобразени на камината, съответно липсващи и в руския превод. Изпуснати са и образите на човешките деца Невежество и Нужда, като вместо това е поместен голям пасаж с нравоучението да се зачитат всички хора. За сметка на изпуснатите мотиви в руската повест са добавени други, които да приближат текста до православното светоусещане. Появяват се мотивите за „лукавия”, за „ангела-хранител”, за „послушанието” към родителите, за „праведността”, но този пасаж не е преведен в българската версия. Освен поздравите с „Христос възкресе”, са добавени и в руския, и в българския вариант „трикратно целование по устните” (с. 627). „Образами” в българския вариант са „икони” (с. 661); „святая” – „Божественна Литургия” (с. 167) „похорони” – „опело” (с. 35); добавено е определението „вслюбящото” към небе (с. 659), като от примерите се вижда, че българският превод подсилва на места с още една степен религиозното.

Българският превод *Светлоє Въскресение*, както го определя Трендафилов, е „въплъщение на еkleктиката” и под всякаква критика по всички правила на достоверността и естетиката, което се обяснява с рехавостта на полето, липсата на литературни и езикови правила³⁰. Поради слабото владение на родния и на руския език, от който е превеждано, Трендафилов предполага, че Р. Филипов е бил ученик или студент в Русия. Според изследвача сп. „Български книжици” с подобен вид преводи (на адаптации за деца) изневерява на авторитетността си и претенцията за научност, но в същото време признава, че с това екипът му „демонстрира действие, съвсем синхронно с възможностите и потребностите на културния си контекст. Целта е да се предложи, поне на просветената четяща публика, една съвременна и поучителна история, разказана от жив чужд (и

²⁹ Хранова, Албена. Езикът и неговите речи. София: Фигура, [Hranova, Albena. Ezikat i negovite rechi. Sofiya: Figura], 2000, p. 223.

³⁰ Трендафилов, Цит. съч., с. 79, 80.

следователно извисен) автор”³¹. Въпреки всичките си недостатъци този превод се оказва важен като начална рецепция на най-превежданото Дикенсово произведение в България.

Публикуваните български части от превода спират след книжка 1, год. 3 (1860), когато Скруг е изправен пред лицето на смъртта и възхвалата на благословения човек, чиито добри дела продължават да говорят дълго след смъртта му (с. 40), т.е. не може да бъде проследена промяната, настъпила у героя³². В. Трендафилов се опитва да намери отговор за спирането на публикациите, като предполага или загуба на интерес от преводача, или разпореждане на новия директор на списанието Т. Бурмов да спре превод на такова посредствено ниво³³.

В съзнанието на съвременния читател името на героя е тясно свързано с Коледата и той със сигурност би се замислил, ако го открие в текст, озаглавен Светло Върскресение. Колкото и преживяването на Скрудж да е свързано с възкръсване за нов живот, то е много по-близо до библиейския мотив „раждане свише“, тъй като без Христовото раждане няма как да има Върскресение. Върскресението обаче се свързва с вечния живот и предизвиква други конотации след промяната от Рождество, а Дикенс цели да насочи прожектора към настоящия живот на човека, като го накара да се замисли повече за ближния.

Когато Дикенс пише своята история, той възплачва в нея не само универсалната човешка нужда и духа на времето, но и най-характерното, с което е известен – „Човекът, който изобрети Коледата”³⁴ и „първосвещеник на празника”³⁵. В чест на този християнски празник Дикенс създава традицията на Коледната книга. Коледни истории свързват за дълго името му с празника и са основни за вижданията му или т. нар. „доктрина или философия на Рождество”³⁶ с радостта, доброжелателството, щедростта, моралната идеалистичност, както и със събирането на семейството около трапезата, танците, игрите. Всъщност Дикенс не толкова изобретява традициите, по-скоро ги съживява и популяризира. Най-известната повест за Рождество в западната литература – позната не толкова от текста на Дикенс, колкото от многобройните адаптации за театър, кино, телевизия поддържа живота на фикционалния герой, преоблечен в

³¹ Трендафилов, Цит. съч., с. 81, 85.

³² В продължението на руския вариант на Хомяков, което отсъства в „Български книжици”, се открива обещанието, което дава Скруг, че ще отдава нужната чест на Светлото Христово Върскресение и ще направи всичко по силите си да има такова за всички негови страдащи братя. Обяснена е и по-драматично душевната промяна на героя, всяка сълза, колениченето, тихата душевна молитва – израз на смирение пред Бога.

³³ Трендафилов, Цит. съч., с. 86.

³⁴ Rogers, B. The man who invented Christmas. – *Sunday Telegraph*, Dec. 18, 1988, p. 16.

³⁵ Brereton, D. N. Introduction. In: Dickens, C. Christmas books. London: J. M. Dent & Co, 1907, p. xiii.

³⁶ Cazamian, Louis. *Dickens: Philosophy of Christmas. The Social novel in England 1830-1850*, 1973.

съвременни, актуални одежди. При съществуването на всевъзможни варианти на заглавието обаче никой не си е позволил да пренесе действието в друг сезон, да промени наименованието на празника. Затова чрез посегателството върху Дикенсовата Коледа се изкривява рецепционният образ на автора, колкото и да е мотивиран и да се вписва в контекста на руската (и българската) преводна литература в средата на XIX век. Ще трябва още няколко български превода на творбата, за да се оттласне тя от приказното звучене и доближи до рецепцията на оригиналния образ на героя – обръщенец Скрудж, след като е доведен до положение, в което може да погледне миналото, настоящето и бъдещето от различна гледна точка.

Следващият превод на творбата излиза със заглавие *Нощ срещу Рождество. Повест от Чарлс Дикенс* в сп. „Пътник” (1870), където присъства името на автора, но не и на преводача. Рождественият сезон е запазен и започва да се доближава до английския оригинал. Все още обаче преводът е доста оскъден и тромав, като представя текста в ролята на сензационно четиво, а тъй като духовете са наречени „призраци”, функцията им извиква малко по-различни конотации у читателя. За първия направен със сигурност от оригиналния английски език и цялостен превод на творбата *I-ва коледна приказка. Скрудж* (1884) от Илия Йовчев може да се каже, че е коректен и въпреки някои несъвършенства, идващи от езиковите колебания и несигурност в точната фраза, той остава най-добрият за XIX век, а и дълго след това, като в някои отношения се отличава с по-точни преводни варианти от наложилите се превод на Нели Доспевска (1984). В края на повестта влизането в църквата и звънът на църковните камбани в превода на Йовчев свидетелстват за опрощението на героя, за пълното му религиозно преобразяване и добрите дела, които следват.

Името на един книжовник се свързва с преводите и на *Светлоє възкресение*, и на *Робинзон Крузо* – Т. Шишков с неосъществената от него Библиотека за прочитане и желанието да приобщи българския възприемател към образци на световната литература. Тяхната нулева рецепция не би могла да повлияе на възрожденския читател и той остава само информиран за заглавията на творбите³⁷. Някои изследвачи говорят за нулева рецепция и на превода на Попович, но той бива редактиран и коментиран в писма, анотации, обяви, които идентифицират текста предварително, формират мнение, моделират очакване, предпоставят рецепционни проекции. *Светлоє*

³⁷ Първото обявление на гърба на задната корица на *Малка енциклопедия* (Цариград, 1857) за преведени от Шишков и готови за печатане книги, включва и „С[ъ]кратен Робинзон, на 30 вечера разпореден, прев[од] от руски”. А за преведената повест *Светлоє Воскресение или Великден*, част първа, втора, продължение и край, подготвена за „Библиотека за прочитане”, В. „Цариградски вестник”, г. 4, № 148, 21 ноември 1853. Вж. също: Книга за книгите (съст. Лидия Василева, Л. Янакиева и др.). София, АИ „Марин Дринов”, 2004, 104-105. Това е и най-ранният споменат превод на Дикенс на основата на руската преработка.

въскресение (порусначената версия на *Коледна песен*), от друга страна, има шанса да бъде публикувана в едно от най-авторитетните периодични списания – „Български книжици“, но с аматорския превод и редицата безогледни съкращения предизвиква по-скоро негативни емоции, вместо да представи класическата творба на Дикенс в пълната ѝ светлина.

Двете творби на английските класици са сред най-превежданите на български език. В българските версии на първите преводи на *Робинсон* и *Коледна песен* се наблюдава акцентиране на значението на християнството; засилване на религиозното и нравоучителните пасажии. Техните автори принадлежат към различна от православната християнска традиция и същевременно могат да се открият известни разлики в специфичните практики, но общото между тях е, че се позовават на Библията като на авторитет, на християнския морал и ценности. И двамата главни герои преминават през състояние на катарзис и връщане към себе си. При превода на *Робинсон* това идване на себе си е по-разширено с детайли, въпреки съкращенията в основния текст на Дефо, за да е подходящ за детската аудитория. Отличното владение на българския език от Р. Попович остойносттава текста. Докато в първия преводен Дикенсов вариант, поради недоброто владение на езика и прекъсването на отпечатването, не става ясна промяната при *Скрудж*.

Появата на преводи не от оригинала, а от значителни преработки за деца (дотогава, че да не се познават като авторски текстове) значително забавя рецепцията на автентичните Дефо и Дикенс, възпрепятства осъществяването на диалога с чуждото. Техните преводи сами по себе си като език и стил не са съвършени за времето си, нямат дълго, трайно и дълбоко въздействие. Останалите в ръкопис преводи, липсата на достатъчно паратекстове, които да насочват към оригиналите и преработките, от които се превежда, се оказват причината тези творби да не присъстват активно в литературната критика и да не се говори дълго време за техните истински автори. Особено при Д. Дефо, при когото дори с появата на превода от оригинала на О. Иванова (1989) не се стига до истински критически дебат (след години идеологически прочит).

Библиография

Повест. Светлоє въскресение или Великден. Прев. Р. Филиппова. – *Български книжици*. [Povest. Svetloe vaskresenie ili Velikden. Prev. R. Filippova. – *Balgarski knizhitsi*], II (1859), 5: 166–173, 12: 383–386, 19: 624–629, 20: 658–663, 21: 693–697; III (1860), 1: 33–40.

Младаго Робинсона случаи сочинени убо на Германски язык преведени же на простогречески от Констандина Димитриева Бела Нине же от гречески на болгарски преведени от Райна Поповича и в ползу юношества на свят издани в две части, 1841 Месеца Маия 27. Ръкописен отдел на НБ „Св. св. Кирил и Методий“. [Mladago Robinsona sluchai sochineni ubo na Germanski yazik prevedeni zhe na

prostogrecheski ot Konstandina Dimitrieva Bela Nine zhe ot grecheski na bolgarski prevedeni ot Rayna Popovicha i v polzu yunoshhestva na svyat izdani v dve chasti, 1841 Mesetsa Maiya 27. Rakopisen otdel na NB „Sv. sv. Kiril i Metodiy”, № 388, 389, 1857.

Алексијева, Афродита. Преводните повести и романи от гръцки през първата половина на XIX в. – *Studiabalkanica*, 8. Балкански културни и литературни връзки. София, [Aleksieva, Afrodita. Prevodnite povesti i romani ot gratski prez parvata polovina na XIX v. – *Studiabalkanica*, 8. Balkanski kulturni i literaturni vrazki. Sofia], 1974, 119-151.

Аретов, Николай. Рецепция на „Робинзон крузо” в България през Възраждането. – *Сравнително литературознание*, [Aretov, Nikolay. Retseptsiya na „Robinzon kruzo” v Balgariya prez Vazrazhdaneto. – *Sravnitelno literaturoznanie*], № 6, 1985.

Аретов, Николай. Даниел Дефо. Daniel Defoe 1660-1731. В: *Преводна рецепция на европейска литература в България. Т. 1: Английска литература*. София: АИ „Проф. Марин Дринов”, [Aretov, Nikolay. Daniel Defoe. Daniel Defoe 1660-1731. In: *Prevodna retseptsiya na evropeyska literatura v Balgariya. T. 1: Angliyska literatura*. Sofiya: AI „Prof. Marin Drinov”], 2000, 73-81.

Георгиева, Гинка. Молитвата на една „забравена” душа (Размисли върху романа „Робинзон Крузо” на Даниел Дефо). – *Български език и литература*, [Georgieva, Ginka. Molitvata na edna „zabravena” dusha (Razmisli varhu romana „Robinzon Kruzo” na Daniel Defo). – *Balgarski ezik i literatura*], XLIII, 1, 2003, 54-61.

Дакова, Бисера. Век и краевековие: Позитивизъм и декадент в българската литература през XIX век. *Аспекти на ориентализма и културната идентичност*. София: Карина М, [Dakova, Bisera. Vek i kraevеkovie: Pozitivizam i dekadens v balgarskata literatura prez XIX vek. Aspekti na orientalizma i kulturnata identichnost. Sofiya: Karina M], 2007.

Ковачева, Н. Робинзон Крузо в България. – *Деца, изкуство, книги*, [Kovacheva, N. Robinzon Kruzo v Balgariya. – *Detsa, izkustvo, knigi*], № 1, 1969, 18-22.

Кошелев, В. А. „Светлое Воскресенье” А. С. Хомякова как вольное переложение „Рождественской песни в прозе” Ч. Диккенса. – *Москва*, [Koshelev, V. A. „Svetloe Voskresenye” A. S. Homyakova kak volynoe perelozhenie „Rozhdestvenskoy pesni v proze” Ch. Dikkensa. – *Moskva*], 1991, №4, 81–84.

Македонска, Цв. Лексико-фразеологични особености в „Христоитията” на Р. Попович. – *Български език*, [Makedonska, Tsv. Leksiko-frazeologichni osobenosti v „Hristoitiyata” na R. Popovich. – *Balgarski ezik*], XV, № I, 1965, 32-39.

Минкова, Лиляна. Възрожденска дидактика и Робинзониади. – *Литературна мисъл*, [Minkova, Lilyana. Vazrozhdenska didaktika i Robinzoniadi. – *Literaturna misal*], № 8, 1990, 58-69.

Пилева, Мария. От Коледна песен до Светло Воскресение. За колебанията на езика при първия български превод на Дикенс. [Pileva, Maria. Ot Koledna pesen do Svetloe Voskresenie. Za kolebaniyata na ezika pri parviya balgarski prevod na Dikens]. – *Littera et Lingua*, № 1-2, 2015. <<http://www.slav.uni-sofia.bg/naum/lilijournal/2015/12/1-2/mpileva>>, достъпно на 15.01.2022.

Пилева, Мария. Мястото на превода Младаго Робинсона случаи в българската литература. – *Годишник на ФСЛФ на СУ*, [Pileva, Maria. Myastoto na prevoda Mladago Robinsona sluchai v balgarskata literatura. – *Godishnik na FSIF na SU*], № 101, 2016, 172-198.

Пилева, Мария. *Бунт, надежда, изкупление. Англезичните преводи от българския XIX в.* София, Кралица Маб, [Pileva, Maria. *Bunt, nadezhda, izkuplenie. Angloezichnite prevodi ot balgarskiya XIX v.* Sofia, Kralitsa Mab], 2018.

Трендафилов, Владимир. *Употребите на британския ментор: Реценцията на Чарлс Дикенс в България*, София, Колибри, [Trendafilov, Vladimir. *Upotrebite na britanskiya mentor: Retseptsiyata na Charls Dickens v Bulgariya*, Sofia, Kolibri], 2015.

Филипов, Владимир. *Проникване на английската и американската книжнина в България през Възраждането*. София, УИ „Св. Климент Охридски”, [Filipov, Vladimir. *Pronikvane na angliyskata i amerikanskata knizhnina v Bulgariya prez Vazrazhdaneto*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski”], 2004.
Хомяков, Алексей. Мнение иностранцев о России. – *Москвитянин*, [Homyakov, Aleksey. Mnenie inostrantsev o Rossii. – *Moskvityanin*], 1845, 28-29.

Хранова, Албена. *Езикът и неговите речи*. София, Фигура, [Hranova, Albena. *Ezikat i negovite rechi*. Sofia, Figura], 2000.

Boreham, Frank. *The Gospel of Robinson Crusoe*. London, The Epworth Press, 1955.

Brereton, D. N. Introduction. – In: Dickens, C. *Christmas books*. London, J. M. Dent & Co, 1907.
Cazamian, Louis. *Disckens: Philosophy of Christmas. The Social novel in England 1830-1850*, 1973.
Grinberg, Betty. *Bulgarski Knizhitsi and the first translation of Uncle Tom's Cabin*. – In: *Essays in American Studies. Cross-cultural Perspectives*. Sofia, Polis, 2001, p. 33-56.

Hinojosa, Lynne. Reading the Self, Reading the Bible (or is it a Novel?): The Differing Typological Hermeneutics of Augustine's Confessions and Defoe's Robinson Crusoe. – *Christianity & Literature*, 2012, Vol. 61, 4, p. 641-665.

Rogers, B. The man who invented Christmas. – *Sunday Telegraph*, Dec. 18, 1988, p. 16.

Starr, George. *Defoe & Spiritual Autobiography*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1965.

Sutherland, James. *Daniel Defoe, a Critical Study*. Boston, MA, Houghton Mifflin CO, 1971.

Франческа ЗЕМЯРСКА¹

**Пътуване и превод:
Маргьорит Юрсенар като преводачка на Вирджиния Улф**

Резюме

Централната тема на статията е преводът на френски на романа *Вълните* от Вирджиния Улф, който Маргьорит Юрсенар прави през 1937 г. Спирам се и върху един голям дебат във Франция през 1993 г., когато на френски се появява втори превод на *Вълните*, направен от Сесил Вайсброт. В заключение статията представя рефлексията на М. Юрсенар върху В. Улф. Като очертава генеалогичните линии в почерка на Юрсенар, текстът отива отвъд очевидните предшественици като Марсел Пруст и Томас Ман, за да разкрие Улф като възможна предшественичка.

Ключови думи: превод; Маргьорит Юрсенар; Вирджиния Улф; Сесил Вейсброт; световна литература

Abstract

Travel and Translation:

Marguerite Yourcenar as Virginia Woolf's Translator

The core topic of this paper is Marguerite Yourcenar's translation (1937) of Virginia Woolf's novel *The Waves*. I also trace back the major debate in France in 1993 when a second translation of *The Waves* by Cécile Wajsbrot appeared in French. In conclusion, the paper provides Marguerite Yourcenar's reflection on Virginia Woolf. By outlining the genealogy of Marguerite Yourcenar's writing, it goes beyond the obvious predecessors like Marcel Proust and Thomas Mann, in order to unmask Woolf as a possible precursor.

Keywords: translation; Marguerite Yourcenar; Virginia Woolf; Cécile Wajsbrot; world literature

По света: от В. Улф до М. Юрсенар

По модела на романа на Жул Верн *Пътешествие около света за 80 дни* (1873) и верен на своето понятие за световна литература Дейвид Дамрош замисля проекта *Пътешествие около света в 80 книги* ². В рамките на 16 седмици от май до август американският учен предлага разходка от Лондон до Бар Харбър или от романа на В. Улф *Мисис Далауей* до

¹ **Francheska Zemyarska** is a PhD student of comparative literature at the Department of Theory of Literature, Faculty for Slavic Studies, Sofia University "St. Kliment Ohridski". Her research is focused on the problem of the mask and the voice in M. Yourcenar's work, as the exact title of her PhD project is "Mask and Gender in M. Yourcenar's work: Staging of the Voice".

² Дамрош възнамерява реално да пропътува света и да изнесе серия от лекции, свързани със световната литература, но изолацията на Ковид-19 възпрепятства този план. Той се сеща, че Жул Верн пише романа си, без да напусне Париж и продължава "пътешествието" като проект [през социалните мрежи](#). Дамрош в ситуация на локдаун сравнява пътуването си в романа на французина Ксавие дьо Местр, *Voyage autour de ma chambre* (1794), който след дуел в Торино прекарва повече от месец в домашен арест и описва своето пътуване из географията на собствената стая, парадрайки жанра на пътеписите.

Мемоарите на Адриан на М. Юрсенар³. Топографията на литературата, която предлага Дамрош тръгва от *изобретяването на града* Лондон - това е Лондон на Клариса Далауей, където Улф проследява криволиците на „едно обикновено съзнание в един обикновен ден“⁴ - за да стигне до *светът като остров* или по-конкретно до Бар Харбър - островът, където Юрсенар 36 години пише въвн от родината си и въвн от традицията на френскоезичната среда на континентална Европа.

Дамрош би могъл да бъде заподозрян, че в своя воаяж разчита преди всичко на интертекстуалността и превода. Така за Улф ни се казва, че е в диалог-съперничество с Дж. Конрад, А. Бенет и своите предшественици Ч. Дикенс, Дж. Остин, С. Ричърдсън, Х. Филдинг и Л. Стърн, но също и че чете А. Чехов на руски, М. Пруст на френски и Софокъл на старогръцки. Преводачеството е важен критерий за Дамрош, доколкото той разпознава световната литература преди всичко на английски език. Така той включва автори, самите те преводачи на литература, като посочва, че „Целан превежда Кафка, Хулио Кортасар превежда Юрсенар⁵, Юрсенар⁶ превежда Джеймс Болдуин“⁷. Може да допълним и това, че Юрсенар превежда Вирджиния Улф на френски и то не как да е, а с един продължаващ години наред дебат за стратегиите на превода.

Дамрош ни предлага да поемем с него на пътешествие по страниците на световната литература и да *странстваме* по земното кълбо на един изцяло географски принцип. Визията на Дамрош загърбва литературната история за сметка на картографирането на литературна география, подчинено на чужбинската почуда от разнообразието на света.

Дали М. Юрсенар би се съгласила да поеме по този круиз на Дамрош, в който отсъства Шекспир (но също и Расин, Молиер, въобще драматургичните творби)? Към визията на Дамрош е добре да се добави погледът на Галин Тиханов от статията *Отвъд циркулацията*, в която той критически преосмисля понятието за циркулация, зад което ясно се разпознава либералния англосаксонски дискурс и идеята за една по-обхватна екосистема, в която всички текстове безпрепятствено текат на английски, придвижват се и биват превеждани. Като контрапункт на тази аисторическа и деконтекстуализирана представа за световната литература Тиханов развива идеята за литературни зони и зонален модус, в който българската литература

³ Има известно разминаване между плана за пътешествие, обявен от Дамрош, и книгата, излязла на 16.11.2021. По план Ню Йорк е предпоследната спирка и пътешествието завършва в Бар Харбър, но в книгата местата им са разменени.

⁴ Улф, Вирджиния. Съвременният роман. В: Улф, Вирджиния *Смъртта на еднотневката*. Прев. Жени Божилова, София: Народна култура, 1983, с. 176-177. [Woolf, Virginia. *Savremenniyat roman. V: Smartta na ednodnevkata*. Prev. Zheni Bozhilova, Sofia: Narodna kultura, 1983, s. 176-177].

⁵ Преводът на Кортасар излиза през 1955 скоро след френския оригинал от 1951.

⁶ Юрсенар превежда през 1982 пиесата на Болдуин "The Amen Corner".

⁷ Damrosch, David. *Around the World in 80 Books*. New York, Penguin Press, 2021, p. xviii.

е в диалог с балканската литературна зона, със славянската зона и като такива тези зони вътрешно се застъпват, хибридизират, оспорват и се вливат в световната литература.⁸ В подобен ракурс може да бъде видяно засрещането на две привидно отдалечени писателки като Вирджиния Улф и Маргьорит Юрсенар.

Кой се страхува да преведе Вирджиния Улф?

Безспорно Маргьорит Юрсенар не е запомнена като една от най-прецизните и пунктуални преводачки. Любопитен е фактът, че френско-белгийската писателка не смята превода за занимание различно от писането на художествена литература. В статията си „Предговорът на Маргьорит Юрсенар към превода ѝ на *„Вълните“* от Вирджиния Улф: негово величество преводачът? Майка Санкони обръща внимание на това, че Юрсенар не е само преводачка, а заема позицията авторка-преводач. Санкони подчертава, че Юрсенар не остава в помощното място на медиатор, а извършва акта на превода подобно на акта на творчеството, асимилирайки чуждото като свое. Санкони подкрепя разпознатото и от други критици твърдение, че Юрсенар става съавтор на Вирджиния Улф и междувременно превежда *Вълните* на френски. Тя твърди, че Юрсенар прави това на две нива – веднъж стилово чрез самия превод и втори път създавайки предговор, който да доближи и обясни Улф на френския читател.⁹ Условно може да се съгласим със Санкони, макар позицията ѝ да изглежда силно преувеличена. Трудно ще заподозрем Юрсенар в подобен наивитет, какъвто думите на Санкони (несъзнавано) ѝ приписват. Ролята, която Санкони иронично дава на Юрсенар - *негово величество преводачът* - преекспонира въображаемостта в Юрсенаровия превод на *Вълните*.

Маргьорит Юрсенар обаче е дала и обилен набор от примери за своите не особено добри преводачески решения. Писателката има богато (и славно, ако съдим по именитите автори, с които се е захващала) преводаческо дело. Под нейното перо, освен *Вълните* на Вирджиния Улф през 1937, са преведени някои текстове като романа *Какво знаеше Мейзи* от Хенри Джеймс през 1947, стихове от Константинос Кавафис през 1958, поеми на Хортенз Флекснер през 1964, но също така през същата година сборник с негрски спиричуели, а през 1970 и антология със старогръцки поети.

Виждаме, че Юрсенар не се е страхувала да превежда, дори от езици, които не знае: историята помни примери като този как вследствие на едно от многобройните си пътувания из островите на Гърция, Юрсенар решава да преведе на френски Константинос Кавафис (без да

⁸ Tihanov, Galin. Beyond Circulation. In: *Universal Localities: The Languages of World Literature*. J.B. Metzler, 2022.

⁹ Sanconie, Maïca. Préface de Marguerite Yourcenar à sa traduction, *Les Vagues*, de Virginia Woolf: le traducteur en majesté ? – *Palimpsestes*, 31/2018, pp. 105–115.

знае съвременен гръцки). Самата тя не се глуми и не вижда проблем в това свое начинание. Запитана защо и как е решила да преведе Кавафис, тя отговоря семпло – един приятел „реши, че непременно трябва да [го] разбере (...) две-три години по-късно, се реших да го превода, и ето.“¹⁰

Несъмнено този приятел, Константинос Димарас, е имал големи проблеми с общия им превод. Санкони, макар да се занимава в своята статия основно с *Вълните*, стъпва и върху разказите на Димарас за съвместната му работа с Юрсенар. От неговите думи разбираме, че изглежда проблемът стои не толкова в незнаенето на гръцки, колкото в това, че самият той държи преводът да бъде точен, докато Юрсенар „се интересуваше само от това, което смяташе за добро на френски“¹¹. Не бива обаче да се прекалява с доверието към думите на Димарас и на самата Юрсенар. За разлика от копнежа на Вирджиния Улф по знаенето на старогръцки, Юрсенар е видна познавачка на този древен език. Последната прекарва много време в пътувания по гръцките земи, заобиколена от приятели гърци, така че не изглежда неоснователно предположението, че е разбирала и съвременния гръцки език.

Причините да се захване с *Вълните*, първия превод, който някога е правила, пък са прагматични и Юрсенар не ги крие: на първо място стои припечелването на пари в една трудна за нея година, но не по-малко я блязни възможността да се запознае с вече известната и утвърдена Вирджиния Улф: „Донякъде бе и работа за препитание: бях на трийсет и без пари същата тази година. Предложението за превод ми се видя чудесно, въпреки че никога не е добре заплатен. Но пък имах удоволствието да се срещна с нея.“¹²

Периодът около срещата на двете писателки не е особено продуктивен за Юрсенар. В личен план обаче той е белязан от едно трансформиращо целия ѝ жизнен път запознанство. Няколко дни преди тя да проведе своята среща *tête-à-tête* с голямата английска романистка, Юрсенар се запознава в Париж със своята дългогодишна и единствената оторизирана английска преводачка (и спътница) Грейс Фрик. Самата Фрик е голяма почитателка на работата на Улф и силно се вълнува от това, че Юрсенар се е заела с английската романистка.¹³

Двучасовият разговор между Юрсенар и Улф се случва в Лондон на 23 февруари 1937 г. Тази видна среща не остава некомментирана и от двете авторки. По това време В. Улф вече се е

¹⁰ Юрсенар, Марьорит. Поезията и религията трябва да останат тъмни (интервю на Матийо Гале с Маргьорит Юрсенар от октомври 1979). Прев. Юлиан Жилиев. – *Литературен вестник*, 2020, бр. 39, с. 12. [Yourcenar, Marguerite. Poeziyata i religiyata tryabva da останат tamni (intervyu na Matthieu Galey s Marguerite Yourcenar ot oktomvri 1979). Prev. Yulian Zhiliev. – *Literaturen vestnik*, 2020, br. 39, s. 12].

¹¹ Savigneau, Josiane. *Marguerite Yourcenar: l'invention d'une vie*. Paris, Gallimard, 1990, pp. 118-119.

¹² Юрсенар, Марьорит. Поезията и религията трябва да останат тъмни. Цит. съч., с. 12. [Yourcenar, Marguerite. Poeziyata i religiyata tryabva da останат tamni. Op. cit., s. 12].

¹³ Howard, Joan E. *We Met in Paris. Grace Frick and Her Life with Marguerite Yourcenar*. Columbia, University of Missouri Press, 2018, pp. 51-62.

превърнала в едно от водещите имена на своето време – зад гърба ѝ са голяма част от най-важните ѝ романи като *Мисис Далауей* (1925), *Към фара* (1927), *Орландо* (1928) и *Вълните* (1931), а срещата между двете писателки е в последната седмица преди излизането на *Годините* (1937). От своя страна, Юрсенар има издадени четири книги, но все още не е написала нито един от значимите си романи, макар да е заявила своя почерк още с *Алексий, или трактат за напразната борба* (1929). Може би заради различното социално положение, може би заради разминаващите се темпераменти, срещата е отразена с лека досада от страна на Улф и с жива симпатия и благоразположение от страна на Юрсенар.

Улф записва в дневника си, че няма време дълго да обрисова френската си преводачка, дори не е сигурна за името ѝ и се чуди дали пък не се казва *Mlle Youniac*. Тя е леко отегчена от въпросите, които Юрсенар ѝ задава, заради нуждата да обяснява какво е имала предвид и по този начин да стеснява значенията на своите специфични и богати изрази: “ние минахме през *Вълните*. Какво означава „Вижте тук той идва?“ и т.н.”¹⁴ Юрсенар гледа другояче на тази история и отбелязва, че Улф никак не я насочва: „Като добросъвестна преводачка си казах: „Хайде да я попитам какво иска да направя, как иска да преведа романа (...) В действителност тя не изрази никакво мнение по въпроса. Каза ми: „Направете това, което желаете.”“¹⁵

Дали Юрсенар не е приела твърде буквално тази куртоазна реплика на Улф? Романът *Вълните* няма голям късмет в своите преводи на френски език през XX век. Освен този на Юрсенар от 1937, втори превод е направен през 1993 от Сесил Вайсброт. Сесил Вайсброт подобно на Юрсенар е писателка-преводач¹⁶, но за разлика от нея има съвършено друга стратегия на превод. Докато Юрсенар се стреми да *натурализира* и нормализира текста, Вайсброт го *екзотизира*¹⁷. В защита на тезата на Майка Санкони, че Юрсенар поглъща Улф в

¹⁴ Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 5: 1936-41. Ed. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie. London, Harcourt Brace Jovanovich, 1984, pp. 60-61 (23.02.1937).

¹⁵ Юрсенар, Марьорит. Поезията и религията трябва да останат тъмни (интервю на Матийо Гале с Марьорит Юрсенар от октомври 1979). Прев. Юлиан Жилиев. – *Литературен вестник*, 2020, бр. 39, с. 12. [Yourcenar, Marguerite. Poeziyata i religiyata tryabva da останат tamni (intervyu na Matthieu Galey s Marguerite Yourcenar ot oktomvri 1979). Prev. Yulian Zhiliev. – *Literaturen vestnik*, 2020, br. 39, s. 12].

¹⁶ На български е преведен един от романите на Сесил Вайсброт “Междинна спирка” в превод на Красимир Петров. Вайсброт, Сесил. *Междинна спирка*. Прев. Красимир Петров. София, Алтера, 2009. [Wajsbrot, Cécile. *Mezhdinna spirka*. Prev. Krasimir Petrov. Sofia, Altera, 2009].

¹⁷ Тази теза развива Шарлот Босо, сравнявайки двата превода синтактично и лексикално. Работата на Босо е насочен към употребата на софтуерите за изучаване на текстове *Wordsmith* и *Multiconcord*. Вероятно самата Босо не си дава сметка за един пропуск, който дори добрият софтуер не може да съобрази, както може да го направи един теоретик и практик на превода. Босо посочва като най-неоспорим аргумент в посока на тезата си, че Юрсенар локализира текста на Улф, превода на името на един от персонажите от *Вълните Susan* с френското *Suzanne*. Босо обаче не оценява промените в принципите на превода през годините. През 1930-те адаптирането на имена във всички европейски литератури при превод е изглеждало обичайно. На този детайл ми обърна внимание Румяна Станчева - особено съм благодарна за нейния фин и внимателен редакторски прочит. На нея дължа този коментар и ревизия на тезата на Босо. Вж. Bosseaux, Charlotte. Une Étude Des Différentes Traductions de *The Waves*. In: *Virginia*

опита си да я преведе, можем да вземем примери като това с колко по-дълги синтактични конструкции е френският текст, които са много по-типични за романовото писане на самата Юрсенар или пък поправките и затъмненията относно критиката на империализма във *Вълните*, което отново се доближава до личните Юрсенарови предпочитания¹⁸. В текста си Шарлот Босо дава редица примери за това присвояване на текста. Освен грешките в синтактично отношение, тя посочва особени лексикални решения като например превода на *cottage* с *cabane*, *chaumière* и *maisonnette* или пък превода на *crumpet* като *rôties*. Юрсенар може да бъде оправдана с това, че към момента на нейния превод думата *cottage* не е в активния френски език, а *crumpet* е проблематичен случай и т.н.

Освен критики към превода на Юрсенар, могат да се набавят и редица силни страни на направеното от нея. Актуализирането на дебат върху тези силни страни се случва при излизането на втория превод през 1993 г. Ще си позволя да нарека този френски литературен спор с името на една по-късна статия за него, а именно *Кой се страхува да преведе Вирджиния Улф*¹⁹. В дебата теоретици и критици на превода заклеят, ако не единия превод на романа, то другия. От страниците на *Le Monde* в статията *Кой предаде Вирджиния Улф?*²⁰ Сесил Вайсброт е обвинена, че е направила текста на Улф неразбираем за френскоговорящия читател: слабостите на нейния превод са на противоположната страна на проблема – Улфовите изречения са твърде кратко предадени, местоимения не се коректни, появяват се специфични синтактични конструкции там, където в оригиналния текст няма нищо особено, проблематичните думи са оставени просто в техния английски вариант, но транслитерирани на френски и в курсив, което слага излишен акцент на екзотичност наместо да представи част от сивото изложение, както е в романа на Улф. От страниците на *Le Magazine littéraire* Вайсброт бива защитавана. Като въпросната защита може да се изобрази с една ефектната метафора, с

Woolf. *Le Pur et l'impur*. Edited by Catherine Bernard and Christine Reynier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 275–80.

¹⁸ Женевиер Брасар също изказва тезата, че Юрсенар се опитва максимално да доближи преводния текст до френскоезичната публика, при което модифициране си личат културните пристрастия на преводачката. В текста си Брасар извежда лексикалните и синтактичните решения на Юрсенар, които затъмняват критиката на империализма във *Вълните* и трансформират работата в хибрид между написаното от Улф и интерпретацията на Юрсенар с прибавените лични писателски „поправки“. Интересен детайл в критиките е това, че според Басар част от грешките са вследствие на голямата симпатия и почитание на Юрсенар към Улф. Подобно допускане за прекомерната симпатия към Улф е отправено и към двете ѝ преводачки. Вж.: Brassard, Geneviève. “Woolf in Translation”, *A Companion to Virginia Woolf*. Ed. Jessica Schiff Berman. Hoboken Chichester, Wiley Blackwell, 2016, p. 442, p. 449; по-подробно вж.: Brassard, Geneviève and Marianne Guénot-Hovnanian. *Colonizing an Anti-Imperialist Text: Marguerite Yourcenar's Rendering of The Waves into French. At Home and Abroad in the Empire: British Women Write the 1930s*. Ed. Hackett, Robin, Freda Hauser, and Gay Wachman. Newark, University of Delaware Press, 2009, 137–153.

¹⁹ Shields, Kathleen. Qui a Peur de Traduire Virginia Woolf?: La Querelle Des Vagues. *Babel. Revue Internationale de La Traduction / International Journal of Translation* 44, no. 1/1998, pp. 15–28.

²⁰ Forrester, Viviane. Qui a trahi Virginia Woolf? – *Le Monde*. 23 avril. 30/1993.

която е нападнат преводът на Юрсенар, че той *прави от този английски парк френска градина*²¹.

В блестящата си статия за стойността на двата превода *Кой се страхува да преведе Вирджиния Улф?* Катлийн Шийлдс превежда читателя през дългата традиция, в която можем да причислим Юрсенаровия превод. Тя смята, че са маловажни смените, които Юрсенар предприема, защото белгийско-френската писателка се е справила с най-сложната задача – да проследи с какво е характерен Улфовия стил на писане, синтактично и смислово, и максимално да се опита да предаде това и на френски. Шийлдс твърди, че онова, което липсва при Вайсброт е ясното разбиране за разликата между трудно преводимите, но обикновени, синтактични конструкции във френския и английския език и съответно специфичния идиолект на Улф в сравнение с обичайната конструкция в английския език. Шийлдс не пропуска да спомене, че Вайсброт е една внимателна преводачка, но в случая почитанието ѝ към Улф и нейния брилянтен английски са довели до счупването, натъртване, изкривяването и екзотизирането на Улфовия стил и синтаксис. В усилието си да не пропусне особеностите на стила на Улф, Вайсброт напълно го замъглила зад синтактично неправилни конструкции. На този фон Шийлдс откроява още по-дефинитивно висока ценност на Юрсенаровия превод, в който вижда само един непреодолим проблем - това, че Юрсенар се *изкушава да чете вместо читателя*, да превежда в конкретни образи това, което Улф умишлено е оставила като изпуснато, празно място. Още в картината, която двете са ни оставили от своя среща, можем да видим това разминаване - Юрсенар иска да разбере точно какво се крие в думите на Улф, която от своя страна не е съгласна да даде подобен еднозначен отговор.

Обобщено казано тезата на Майка Санкони е, че Юрсенар поглъща Улф, поюрсенарчва я. Белгийско-френската писателка пренаписва *Вълните* в превода, но също и в предговора към френското издание Юрсенар сякаш преизвайва цялостния портрет на Улф. Дори и да приемем, че Санкони има условни основания що се касае до превода, то тя отива твърде далеч по отношение на ролята на предговора от Юрсенар. Санкони го вижда като поредния момент в заличаването на Улф, докато моят прочит предлага напълно противоположно осмисляне. Юрсенар не просто успява да представи Улф на френския читател, но също и да посочи Улф като една от своите предшественички, тя изважда общото помежду им на нивото на поетологичните техники.

След срещата с Вирджиния Улф в собствения ѝ дом в Лондон, Маргьорит Юрсенар пише два текста, свързани с нея: първият, непосредствено след запознанството през 1937 г., със

²¹ Cortanze, Gérard de. Virginia Woolf, instants de vie.. – *Magazine littéraire*. 309/1993, pp. 95-96.

заглавие името на *Вирджиния Улф*; вторият, *Една лъчезарна и свенлива жена*, е писан над тридесет години по-късно през 1972 г. От собствените думи на Юрсенар знаем, че тя очевидно е очаквала живата среща с Улф. Сетивата на 33-годишната белгийско-френска писателка са обострени, изглежда тя внимава към всеки детайл – попита в каква обстановка работи Улф, опитва се да улови настроението и онова, което се крие зад него, следи към какви теми бива насочен разговорът. Независимо че отделя едва няколко реда за преводачката си, Улф все пак не пропуска да отбележи нейните червени упорити устни. Посочва, че определено младата Юрсенар е жена с минало – чувствена, интелектуалка. Това витално описание контрастира на впечатленията на Юрсенар за Улф, която я описва като блестяща, но студена звезда, сравнява я със *скреж, сребро и ореол*.

Несъмнено Юрсенар има чувство към щрихирането на нечий портрет – тя избира да въведе Улф през нейния биографичен, а след това и литературен произход. Юрсенар мисли отделния индивид като сложна амалгама от родови и писмовни връзки, така и Улф ни е представена не само през семейния ракурс, нито просто през традицията, а тъкмо като особена сплав между реални и въображаеми родства. Юрсенар посочва като въображаем баща на Улф – Шекспир, като закачливо припомня, че *трябва винаги да се обръщаме към Шекспир, когато става дума за англичанките*. Тази алюзия ни открива въображаемата траектория на потеклото на Вирджиния Улф, родена сякаш изпод перото на Шекспир.

Юрсенар си поставя за задача да изведе *хуманното чувство на това изящно творчество*. В този свой първи опит върху Улф, лъкатушеч между импресия и рефлексия, между непосредствена близост и отстранен поглед, Юрсенар накратко коментира цялото творчество на английската романистика до този момент, определя мястото ѝ сред големите модернисти, оразличавайки я от Джеймс Джойс и Марсел Пруст.

Освен с шеговитото намигане към Шекспир, Юрсенар показва как с *бергсоновско усилие* Улф се включва и трансформира различни потекла в английската традиция напълно по модела, който Елиът съставя в „Традиция и индивидуален талант“ (1920). Самата Улф едва ли би се съгласила с подобно твърдение за себе си. Тази бергсониянска линия, която извежда Юрсенар, можем да свържем колкото с рефлексията ѝ върху Улф, толкова със собствения ѝ метод на писане и отношението ѝ към традицията. Улф, по думите на Юрсенар изобретява миналото, *е събрала около люлката си всички орисници на английската литература* – и по-точно *приятелското чувство към всекидневие*то, в което прозират романистите от викторианска Англия; *непринудената ерудиция* на английските есеисти; *усетът за хармония на пропорциите*

и изящна прозорливост, идващи по далечно родство с Франция²² и осемнадесети век. На този солиден фон Юрсенар въвежда собственото творчество на Улф и нейното новаторство, отличавайки в него *Мисис Далауей*, *Орландо*, *Към фара* и *Вълните* като „завършек на велико литературно минало и личен опит за бунт към това малко тежко литературно наследство“²³.

Като отличителна черта на творчеството на Улф тя извежда борбата срещу *тиранията на сюжета*. Още по-обстойно тази линия Юрсенар развива във втория си текст върху Улф, като набляга най-вече на това, че писането на Улф има за опора не сюжета, а метода ѝ на писане. Този метод Юрсенар разпознава като *street haunting* (улично витаене) или непрестанно сноване между вътрешното и външното. В опозиция на Санкони може да се каже, че Юрсенар не поглъща Улф, а посочва собствената си въображаема генеалогия, като с помощта на тези текстове може пряко да се проследи не само очевидните линии на връзка с Марсел Пруст и Томас Ман, но и с традицията на Вирджиния Улф. В самото творчество на Юрсенар *street haunting* напомня за сетивен метод на Адриан по естетизация на външния свят. Това движение отвътре-навън и обратно, при което външните впечатления са само повод за вътрешното размишление, е техника, която Юрсенар ще вземе и ще пренесе в собственото си творчество.

Юрсенар не пропуска да отбележи трудната позиция, през която пише за Улф и въобще за своите съвременници, тъй като *винаги се лъжем, когато става дума за нашите съвременници* било с превъзнасяне или отричане. Но въпреки това Юрсенар не се съмнява, че по отношение на Улф все пак говори в правилна посока. Тя ѝ отрежда място сред първи петима виртуози на английския език и сред съвременни романисти, чието творчество ще живее по-дълго от десетина години. Юрсенар, привързана най-вече към гръцката и римската класическа култура, познаваща изкусно френската литература, встрастено настоява, че и към 2500 г. ще има кой да цени творчеството на Улф. Преводът на *Вълните* и срещата между Улф и Юрсенар не е само любопитен биографичен факт, а е оставил след себе си следи от творчеството на Улф в почерка на Юрсенар. Не без основание можем да срещаме Вирджиния Улф и Маргьорит Юрсенар не на случайния географски принцип на картата на световната литература, а чрез техните биографични истории, писмовни връзки, контекстуални зони на застъпване.

²² Юрсенар не пропуска да отбележи този биографичен детайл, че прабабата на Улф по майчина линия е французйка. За Улф това е особено любим момент от нейната семейна история. Майката на Вирджиния Улф – Джулия Стивън (родена като Джулия Джаксън) е дъщеря на Мария Патъл и Джон Джаксън. Майката на Мария Патъл – Аделин Мари Патъл (родена с фамилия дьо л'Етан [de l'Etang]) е всъщност французйка. Цялото име на Улф – Аделин Вирджиния – идва именно от тази нейна френска прабаба. Вж. Goldman, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 2006, p. 3-11.

²³ Юрсенар, Маргьорит. Една лъчезарна и свенлива жена (1937). В: Юрсенар, Маргьорит. *Като поклонничка и чужденка. Есета*. Прев. Невена Дикриян. Велико Търново: Алфа, 1989, с. 15. [Yourcenar, Marguerite. *Edna lachezarna i svenлива zhena* (1937). V: Yourcenar, Marguerite. *Kato poklonnichka i chuzhdenka. Eseta*. Prev. Nevena Dikrinyan. Veliko Tarnovo: Alfa, 1989, s. 46

Библиография

- Вайсброт, Сесил. *Междинна спирка*. Прев. Красимир Петров. София, Алтера, 2009. [Wajsbrot, Cécile. *Mezhdinna spirka*. Prev. Krasimir Petrov. Sofia, Altera, 2009].
- Улф, Вирджиния. Съвременният роман. В: *Смъртта на едnodневката*. Прев. Жени Божилова, София: Народна култура, 1983. [Woolf, Virginia. *Savremenniyat roman*. V: *Smartta na ednodnevkata*. Prev. Zheni Bozhilova, Sofia: Narodna kultura, 1983].
- Юрсенар, Маргьорит. Поезията и религията трябва да останат тъмни (интервю на Матийо Гале с Маргьорит Юрсенар от октомври 1979). Прев. Юлиан Жилиев. – *Литературен вестник*, 2020, бр. 39, с. 12-13. [Yourcenar, Marguerite. *Poeziyata i religiyata tryabva da останат tamni* (intervyu na Matthieu Galey s Marguerite Yourcenar ot oktomvri 1979). Prev. Yulian Zhiliev. – *Literaturen vestnik*, 2020, br. 39, s. 12-13].
- Юрсенар, Маргьорит. Една лъчезарна и свенлива жена (1937). В: *Като поклонничка и чужденка. Есета*. Прев. Невена Дикриян. Велико Търново: Алфа, 1989. [Yourcenar, Marguerite. *Edna lachezarna i svenлива zhenа* (1937). V: *Kato poklonnichka i chuzhdenka. Eseta*. Prev. Nevena Dikrinyan. Veliko Tarnovo: Alfa, 1989].
- Brassard, Geneviève. “Woolf in Translation”, *A Companion to Virginia Woolf*. Ed. Jessica Schiff Berman. Hoboken Chichester, Wiley Blackwell, 2016.
- Brassard, Geneviève and Marianne Guénot-Hovnanian. Colonizing an Anti-Imperialist Text: Marguerite Yourcenar’s Rendering of *The Waves* into French. *At Home and Abroad in the Empire: British Women Write the 1930s*. Ed. Hackett, Robin, Freda Hauser, and Gay Wachman. Newark, University of Delaware Press, 2009.
- Bosseaux, Charlotte. Une Étude Des Différentes Traductions de *The Waves*. In: *Virginia Woolf. Le Pur et l’impur*. Ed. Catherine Bernard and Christine Reynier. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Cortanze, Gérard de. Virginia Woolf, instants de vie... – *Magazine littéraire*. 309/1993.
- Damrosch, David. *Around the World in 80 Books*. New York, Penguin Press, 2021.
- Sanconie, Maïca. Préface de Marguerite Yourcenar à sa traduction, *Les Vagues*, de Virginia Woolf: le traducteur en majesté ? – *Palimpsestes*, 31/2018, pp. 105–115. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2787>.
- Forrester, Viviane. Qui a trahi Virginia Woolf?. – *Le Monde*. 23 avril. 30/1993.
- Goldman, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 2006.
- Savigneau, Josiane. *Marguerite Yourcenar: l’invention d’une vie*. Paris, Gallimard, 1990.
- Shields, Kathleen. Qui a Peur de Traduire Virginia Woolf?: La Querelle Des *Vagues*. *Babel. Revue Internationale de La Traduction / International Journal of Translation* 44, no. 1/1998, pp. 15–28. <https://doi.org/10.1075/babel.44.1.02shi>.
- Tihanov, Galin. Beyond Circulation. In: *Universal Localities: The Languages of World Literature*. Ed. Galin Tihanov. Heidelberg, J.B. Metzler, 2022

Antoaneta ROBOVA¹

Stratégies d'adaptation de *La vie devant soi* : fonctions éthiques et transformations filmiques

Résumé

L'article étudie deux adaptations filmiques (1977, 2020) du roman de Romain Gary *La vie devant soi* du point de vue des stratégies de transformation du récit lors de son passage de la page à l'écran et des contextualisations du texte (ré)adapté au XXe et au XXIe siècle. L'étude comparée de cas est révélatrice de l'évolution en matière de formes d'adaptation dominantes : de la fidélité au texte-source vers l'intertextualité et l'innovation. Nous montrons l'actualité de l'éthique humaniste de Gary à travers l'amplification filmique des valeurs humaines incarnées dans des personnages empathiques.

Mots-clés : Romain Gary ; adaptation filmique ; intertextualité ; humanisme ; empathie

Abstract

Adaptation Strategies of *The Life Before Us*: Ethical Functions and Screen Transformations

The paper analyses two film adaptations (1977, 2020) of Romain Gary's novel *The Life Before Us* exploring the transformation strategies originating from the transition from page to screen as well as different forms of (re)contextualisation in the 20th and 21st century. The comparative case study examines the evolution of dominant adaptation approaches going from fidelity to the source text to intertextuality and reinvention. We aim to reveal the relevance of the author's humanist views through the strong visual thematisation of universal values and empathic figures' interactions.

Keywords: Romain Gary; film adaptation; intertextuality; humanism; empathy

Publié en 1975 sous le pseudonyme Emile Ajar, *La vie devant soi*² entre dans l'histoire de la littérature française comme le roman qui a apporté à son auteur un deuxième prix Goncourt ainsi qu'un succès critique et populaire inespéré. Le style de l'Emile Ajar, ce « dernier masque de Romain Gary »³, singularise son écriture alors que son éthique humaniste acquiert de nouveaux modes d'expression. Le roman fait l'objet de différentes pratiques intermédiaires, dont deux adaptations cinématographiques, une théâtralisation⁴ et une transposition télévisuelle⁵. Ainsi, *La vie devant soi* représente l'œuvre la

¹ **Antoaneta Robova** [Антоанета Робова] is a Chief Assistant Professor in French Language and French Literature 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) in 2012. She does research in 20th and 21st Century French Literature, Comparative Literature, Literary Stylistics and Myth Criticism. She has published numerous articles on contemporary authors (Milan Kundera, Eric-Emmanuel Schmitt, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Amélie Nothomb, Philippe Djian, etc.). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7468-7675> ; Web of Science Researcher ID: AAK-1394-2021.

² Nous allons utiliser l'abréviation VS pour nous référer à l'édition : Gary, Romain. *La vie devant soi*. Paris, Mercure de France [Folio], 1975.

³ Bona, Dominique. *Romain Gary*. Mercure de France, Paris, 1987, p. 350.

⁴ L'adaptation théâtrale est faite par Xavier Jaillard en 2008 dans une mise en scène de Didier Long.

⁵ Le téléfilm français *La Vie devant soi* est réalisé par Myriam Boyer et diffusé en 2010 sur Arte.

plus adaptée de l'univers romanesque de l'écrivain, ce qui dénote l'actualité de son contenu et son potentiel de réinvention.

Les adaptations filmiques de *La vie devant soi* sont étudiées du point de vue des stratégies de transformation du récit lors de son passage de la page à l'écran et de ses contextualisations au XXe et au XXIe siècle. Les analyses comparées visent d'une part à montrer que le film de 1977⁶ est en accord avec les régimes d'adaptation fidèle au texte littéraire, sans que ce choix nuise à sa qualité cinématographique. D'autre part, l'analyse de la réadaptation libre de 2020⁷ permet d'examiner les enjeux de la modernisation du roman à la lumière du dépassement de l'impératif de fidélité vers des pratiques transformatrices et intertextuelles plus ouvertes à l'innovation. L'étude de cas est révélatrice de l'évolution des formes d'adaptation dominantes et se penche sur l'actualité de l'éthique humaniste de Romain Gary et des valeurs incarnées dans ses personnages empathiques.

Adapter *La vie devant soi* : les enjeux d'une transposition euphémisante mais fidèle

Sous-estimé⁸ par la critique universitaire de son époque et même « considéré comme le représentant d'un traditionalisme moribond »⁹, Romain Gary bénéficie d'un regain d'intérêt au tournant du XXIe siècle. L'auteur était souvent classifié de son vivant comme peu novateur ou trop populaire car réticent aux expérimentations formelles dans l'air du temps et exposé à l'attention médiatique. Mais avec l'orientation vers une littérature plus transitive¹⁰, de facture plus classique après les années 80-90 du XXe siècle, la réception de l'œuvre de Gary s'est améliorée. Un nombre considérable de biographies, de monographies et de dissertations consacrées à sa poétique redécouverte, cohérente et humaniste, attestent de son originalité et « réhabilitent le personnage et l'écrivain »¹¹. Semblant anticiper par la thématisation de valeurs universelles le tournant éthique¹² de la littérature au seuil du XXIe siècle, Gary éveille la curiosité d'écrivains, cinéastes et chercheurs contemporains. Son œuvre alimente d'ailleurs la dynamique du tourbillon des dialogues intertextuels et intermédiaux au XXIe siècle.

⁶ *La vie devant soi*. Réalisé par Moshe Mizrahi. Lira Films, France, 1977.

⁷ *La vie devant soi*. [*La vita davanti a sé*] Réalisé par Edoardo Ponti. Palomar, Italia, 2020.

⁸ Malgré ses succès, Gary avait l'impression que la critique académique ne s'intéressait pas à son œuvre : « Il n'y a qu'une chose qui compte, être ou ne pas être cité ; et j'appartiens, moi, à la vraie race maudite qui est celle des écrivains que l'on ne cite jamais [...] ». » (Levy, Bernard-Henri. *Les Aventures de la liberté*. Paris, Grasset, 1991, p. 54).

⁹ Gelas, Nicolas. *Romain Gary ou l'humanisme en fiction. S'affranchir des limites, se construire dans les marges*. L'Harmattan, Paris, 2012, p. 10.

¹⁰ Dominique Viart dresse un parallèle avec la grammaire des verbes et évoque la transitivité de « la littérature contemporaine [qui] redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée. » (Viart, Dominique et Bruno Vercier. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Éditions Bordas, Paris, 2008, p. 16).

¹¹ Gelas, Nicolas. op. cit., p. 10.

¹² Alexandre Gefen évoque et analyse le « tournant esthétique-éthique » (Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Corti, 2017, 12-15).

La vie devant soi porte l’empreinte des idées humanistes de l’écrivain et de son empathie. Le récit dans la perspective de l’adolescent Momo permet de déployer un dispositif énonciatif, combinant naïveté et critique sociale. Cette stratégie de la narration à la première personne amplifie la teneur humaniste du récit et active des mécanismes d’empathie lors de sa réception. Le style distinctif, reposant sur les énoncés paradoxaux définis comme « ajarismes »¹³, renforce l’effet du récit qui thématise des valeurs humaines comme la solidarité et la tolérance. Le système des personnages est riche mais la configuration de base englobe le musulman Momo et Madame Rosa, la Juive rescapée d’Auschwitz, devenue sa mère adoptive. Sa pension est un espace multiculturel alors que son voisinage dans le quartier de Belleville abonde en représentants de différents groupes ethniques. Le thème de la diversité culturelle et sexuelle¹⁴ est présenté sous le prisme de la solidarité et de l’acceptation de la différence dans un climat de difficultés socio-économiques.

Par ailleurs, le roman intègre des références intertextuelles et intermédiaires explicites : l’évocation des *Misérables* avec la mise en abyme de la vocation d’écrivain du narrateur¹⁵ et la thématisation du cinéma à travers l’épisode dans la salle de doublage « où ils ont des moyens pour faire reculer le monde » (VS, 211) et dans laquelle a lieu la rencontre avec Nadine. Le procédé cinématographique est investi d’une valeur métaphorique et suggère la possibilité de réparer les traumatismes et souffrances par un retour en arrière. L’effet de rembobinage est une représentation métafictionnelle des procédés de la fiction et établit un lien entre magie du cinéma et désir d’un ailleurs à l’abri des blessures de l’existence et de l’exclusion.

La première adaptation au cinéma en 1977 s’inscrit dans la lignée des transpositions fidèles de romans à succès. Le réalisateur israélien Moshé Mizrahi tourne le film *La Vie devant soi* d’après son propre scénario adapté du roman d’Emile Ajar. Le personnage de Madame Rosa est interprété par Simone Signoret qui fait un rôle de composition récompensé par le César de la meilleure actrice. Son jeu brillant confère au film une aura d’authenticité humaine¹⁶ correspondant à l’esprit de l’œuvre adaptée. A l’époque de la sortie du film, le discours dominant quant aux adaptations filmiques était

¹³ Une classification des « ajarismes », distinctifs du style de Gary quand il écrit sous le nom de plume Emile Ajar, est proposée par Jorn Boisen (Voir Jorn Boisen. *Un Picaro métaphysique. Romain Gary et l’art du roman*. Univ. Pr. of Southern Denmark, 1996).

¹⁴ Madame Lola qui aide ses voisins est un ancien boxeur.

¹⁵ M. Hamil, remplissant la fonction de mentor auprès de Momo, est un fervent lecteur de Victor Hugo. A cause de la progression de sa maladie sénile, il appelle Momo « Victor » (VS, 155). L’identification involontaire à l’écrivain fait naître chez l’enfant la volonté d’écrire « un vrai livre » (VS, 156), même d’écrire « *Les Misérables* [lui] aussi » (VS, 156). Le procédé spéculaire fait ressortir les analogies entre le roman de Victor Hugo et le livre de Gary.

¹⁶ Ce rôle ne correspondait pas à l’âge l’actrice, mais par son jeu nuancé, mélangeant différentes tonalités, elle a contribué au succès de l’adaptation ayant obtenu l’Oscar du meilleur film en langue étrangère.

favorable à l'approche fidèle¹⁷ même si les représentants de la Nouvelle vague¹⁸ privilégiaient déjà la vision personnelle et exprimaient des positions à l'encontre des adaptations classiques. Moshé Mizrahi se situe dans la tradition dominante des versions filmiques fidèles et respectueuses du texte adapté sans que cette stratégie de transposition soit contraire aux spécificités de l'art visuel qu'est le cinéma. Il reprend le système des personnages jusqu'aux rôles secondaires et épisodiques et restitue à l'écran le brassage multiculturel des immigrés du quartier de Belleville. Ils ne sont pas toujours bien intégrés et survivent souvent par le biais d'occupations délinquantes. L'histoire de base est recrée par une transposition fidèle condensée des séquences narratives transférables¹⁹ au récit filmique.

Les scènes naturalistes du roman, concernant la déchéance mentale et physique de Madame Rosa, ne sont pourtant pas reprises. Elles sont élaguées ou réinterprétées dans une version atténuée. Cet adoucissement des épisodes trop crus, risquant de choquer les publics sensibles par leur force visuelle, aboutit à une euphémisation de la caractérisation et du destin du personnage. La scène dérangeante qui présente la danse de Madame Rosa, se croyant revenue au temps de sa jeunesse de prostituée, est raccourcie et remodelée. Le segment correspondant présente Madame Rosa, portant une perruque et vêtue d'une robe de chambre violette, en train de chercher sa valise pour être transportée en Allemagne. Deux scènes du roman sont combinées en une seule portant l'accent sur le traumatisme de l'expérience à Auschwitz. L'apparence physique de la femme malade est également transformée : même si Simone Signoret a été vieillie pour le rôle, elle ne montre pas de signes d'obésité, ni de calvitie comme Madame Rosa.

Dans le roman la focalisation interne permet d'insister sur le lien affectif entre Momo et la survivante de l'Holocauste, le regard de l'enfant enregistre les ravages du temps et du vieillissement avec une compassion qui amplifie son attachement à Madame Rosa. Le lecteur découvre ainsi les souffrances et l'affaiblissement progressif de la femme malade à travers le récit subjectif de Momo. Les descriptions réalistes sont réfractées par l'expérience de la souffrance et la narration compatissante à la première personne renforce l'empathie des lecteurs. Dans l'adaptation filmique pourtant, les scènes naturalistes risquent de freiner, au lieu de déclencher, les mécanismes empathiques chez les spectateurs sensibles. Le choix du réalisateur d'euphémiser les images, reflétant la maladie de la figure maternelle,

¹⁷ La prédominance des adaptations fidèles, ainsi que le parti pris de l'infériorité du cinéma par rapport à la littérature, persistent jusqu'aux années 1980. Voir Aragay, Mireia. *Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now*. In: *Books in Motion Adaptation, Intertextuality, Authorship (Contemporary Cinema 2)*. Ed. M. Aragay. Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 11-13.

¹⁸ Truffaut, François. Une certaine tendance du cinéma français. – *Cahiers du cinéma*, janvier 1954, p. 31.

¹⁹ Nous utilisons le terme de McFarlane qui distingue le transfert (« transfer ») de l'adaptation à proprement parler (« adaptation proper ») en les associant respectivement aux notions d'énonciation (« enunciation ») et d'histoire/ *fabula* (« narrative » assimilé à « story »). Les éléments narratifs, selon McFarlane, sont transférables (« transferable ») alors que ceux qui sont reliés au système sémiotique exigent une adaptation et appartiennent à l'énonciation. (McFarlane, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford University Press, Oxford, 1996, p. 20).

traduisent une volonté de favoriser l'adhésion du public en idéalisant l'aspect physique du personnage féminin principal.

Une stratégie narrative non transférable dans le système sémiotique visuel du récit filmique est la focalisation interne avec le monologue commentant et restituant les événements de la vie de Momo à la manière d'un journal intime. Brian McFarlane se penche sur la narration à la première personne et les procédés visuels aptes à traduire ce mode de narration par deux stratégies cinématographiques : le cinéma subjectif (« subjective cinema »)²⁰ et la narration orale ou la voix off (« oral narration, or voice-over »)²¹. Le procédé de narration orale revêt la forme de la voix intérieure dans la scène finale présentant la mort de Madame Rosa. La séquence narrative se déroule essentiellement dans la cave où Momo l'a transportée et dans laquelle il s'est enfermé pour l'accompagner dans son dernier voyage. L'expérience de la perte de sa mère adoptive est placée sous le signe du refus d'admettre leur séparation définitive. Le monologue intérieur (VS, 272-274) du narrateur autodiégétique du roman est repris tel quel, avec de menues suppressions dans les derniers plans du film. C'est l'unique recours à la voix intérieure et le procédé est motivé dans la mesure où il restitue le texte original dans toute sa force stylistique en le combinant aux plans cinématographiques qui remplissent une fonction euphémisante. Les vues naturalistes sont évitées ainsi que toute allusion (verbale²² ou visuelle) à la décomposition. Les derniers plans subjectifs suggèrent l'entrée du garçon dans la maison de campagne de Nadine et contiennent des références à la littérature (par les livres empilés sur la table) et au cinéma (par le magnétophone dont on voit la bande marquer la fin du monologue et du film). Les images, alternant les références visuelles au cinéma et à la littérature, représentent un hommage aux deux arts ainsi qu'une technique de mise en abyme.

Dans le reste du récit filmique pourtant, la stratégie adoptée pour le transfert cinématographique du monologue intérieur consiste à le transformer en dialogues avec Madame Rosa ou d'autres personnages secondaires ou épisodiques. Des séquences dialoguées sont ainsi intégrées à des scènes déjà existantes dans le roman ou bien dans de nouvelles scènes ajoutées. Cette technique scénaristique confère au récit filmique une plus forte théâtralité, même si le réalisateur a tourné des plans-séquences en extérieur : dans des décors réels comme des rues, des cafés ou dans la nature. L'alternance des plans extérieurs et intérieurs permet de briser l'atmosphère d'enfermement et de réduire l'impression d'une cinématographie trop théâtrale ou statique. Les usages plutôt réussis des séquences dialoguées permettent d'atténuer l'artifice d'une voix off généralisée et de garder l'idiolecte de Momo, riche en

²⁰ McFarlane cite l'exemple de la caméra subjective ou des plans subjectifs : « the point-of-view shot or succession of shots » (op. cit., p. 16).

²¹ Le chercheur précise que cette technique est intermittente : « it cannot be more than intermittent » (Ibid.).

²² La phrase dans laquelle Momo évoque le cours irréductible des « lois de la nature » (VS, 273) fait partie des quelques suppressions dans le monologue final.

ajarismes et source d'humour sombre, de jeux de mots et de néologismes maladroits aux connotations satiriques.

Réadapter et innover *La vie devant soi* : l'humanisme de Gary au tournant du XXI^e siècle

Le film d'Edoardo Gatali sort en 2020 avec Sophia Loren dans le rôle de Madame Rosa. Définie comme « un film basé sur le roman de Romain Gary »²³, cette nouvelle version modernisée est une adaptation libre de l'œuvre première. A la différence de l'adaptation fidèle de Mizrahi, le film italien reflète les tendances cinématographiques et critiques plus fortes après le tournant des années 1980-1990 qui insistent sur l'importance du contexte²⁴ et de l'intertextualité²⁵ en contestant ou en relativisant la validité du discours de fidélité à l'œuvre-source.

Ainsi, cette réadaptation se situe dans le sillage du texte littéraire mais opère des transformations à différents niveaux : recontextualisation et modernisation, modification du système des personnages, réinvention de l'histoire de Momo en fonction d'une ligne narrative plus stéréotypée, standardisation stylistique et remaniement syntagmatique du récit. La nouvelle version opère une « translation [...] proximisante »²⁶ sur le triple plan temporel, géographique et social : l'action se déroule à Bari à l'époque contemporaine et le petit Momo est un Sénégalais impliqué dans le monde de la délinquance. La transformation de Momo permet la transposition du personnage dans le nouveau contexte italien, ainsi que la création d'un effet de vraisemblance par la modernisation de sa caractérisation. Le nombre des personnages est sensiblement réduit pour que la dyade Madame Rosa-Momo puisse se développer de manière plus dépouillée et accessible au spectateur moyen. L'idiolecte distinctif de Momo et les ajarismes intégrés à son discours sont élagués ou aplatis suivant la stratégie globale de standardisation stylistique par la suppression des expressions plus dérangeantes, trop crues ou contenant des pointes d'ambiguïté amère.

La démarche euphémisante est encore plus catégorique dans ce film qui opte pour des dialogues assez neutres, dans un italien moderne sans écarts stylistiques saillants. A la différence des dialogues systématiquement empruntés littéralement au roman dans le film de 1977, la version de 2020 ne propose pas de traduction fidèle des propos de Momo mais suit de manière approximative l'histoire de

²³ « un film basato sul romanzo di Romain Gary (Emile Ajar) *La vie devant soi* » (0:00:42).

²⁴ Ellis, John. The Literary Adaptation: An Introduction. — *Screen* 23 (1), 1982, p. 5.

²⁵ Voir, par exemple, Aragay, op. cit., p. 22-23; McFarlane, op. cit., 8; Looock, Kathleen, Constantine Verevis. Introduction: Remake | Remodel. In: *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions Remake Remodel*. Ed. K. Looock, C. Verevis. Palgrave Macmillan UK, London, 2012, p. 3 ; Cléder, Jean et Laurent Jullier. *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*. Paris, Flammarion, 2017, pp. 173-174.

²⁶ D'après l'appareil terminologique de Gérard Genette, la transposition diégétique suppose une translation souvent proximisante car le but est de « rapprocher » la diégèse de l'hypotexte et de « l'actualiser aux yeux de son propre public » (Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982, p. 431).

base. Parmi les personnages secondaires, le lecteur de Gary retrouve Madame Lola et Monsieur Hamil ; le docteur Katz est remplacé par le docteur Coen ; Nadine et Yoûssef Kadir (le père de Momo) ne sont pas repris ; tous les personnages plus épisodiques, formant la galerie bigarrée des voisins, sont transmués en une toile de fond contemporaine et anonyme. Le personnage de Madame Lola pourtant est développé de manière à représenter la solidarité régnant dans l'immeuble et à incarner la diversité sexuelle par sa présence renvoyant à certaines figures hautes en couleur de l'esthétique almodovarienne. La suppression de plusieurs personnages est due à la transformation foncière de l'histoire et de la caractérisation de Momo.

L'orphelin se retrouve dans la pension de Madame Rosa à l'âge de douze ans parce que son tuteur le docteur Coen le confie aux soins de la femme juive pour quelques mois. L'histoire de Momo ne progresse pas vers la révélation de l'identité de son père et l'adoption par Nadine car dans la nouvelle version il n'est pas élevé par Madame Rosa dès son enfance et leur lien affectif est en train de se former. Ce Momo contemporain est un petit Sénégalais futé et turbulent qui excelle dans le trafic de drogue. L'implication du personnage dans le marché de drogue permet de conférer une dimension sociale plus contemporaine au récit. L'ajout de la ligne narrative des occupations délinquantes de Momo détermine l'adjonction de nouveaux personnages comme le dealer de drogue et amplifie le potentiel de développement positif du personnage. Or, le scénario combine un transfert plus fidèle du personnage de Madame Rosa avec une réinvention libre de la figure de Momo dont la complexité psychologique est réduite. Le dramatisme de son destin est allégé et il est placé dans un réseau intertextuel de réminiscences de figures d'orphelins du monde dickensien. Le scénario retravaille l'histoire tragique de Momo dans le sens de l'évolution positive condensée d'un garçon à tendances criminelles grandi par son expérience d'empathie affective.

Le récit filmique tisse une ligne narrative valorisant l'arc²⁷ positif du personnage dont l'apprentissage suppose une prise de conscience de son existence hors-la-loi. L'application de ce procédé scénaristique assez commun réduit l'originalité du récit de base mais valorise la dimension humaniste caractéristique de l'œuvre de Gary. L'histoire de Momo perd de sa singularité poétique et s'adapte aux attentes des spectateurs contemporains habitués à ce type de procédés et de récits filmiques. Par ailleurs, le personnage de Madame Rosa garde sa densité psychologique du fait de l'anachronisme inhérent à son âge avancé et à cause de sa relative autonomie narratologique. Madame Rosa dans l'interprétation de Sophia Loren est valorisée encore plus positivement que celle de Signoret et ne montre pas de signes de maladie ou de démence susceptibles de choquer par leur transposition

²⁷ Dans la terminologie de l'écriture scénaristique le terme « arc du personnage » (« character arc ») s'associe au développement du personnage avec la progression de l'intrigue. Voir Truby, John. *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. Faber & Faber, London, 2008.

visuelle. C'est une Madame Rosa à la vieillesse esthétisée et noble qui garde son aura de féminité forte, rehaussée par l'évolution de la sévérité intransigeante vers une affectivité maternelle très organique. En outre, sa « figure actorielle »²⁸ apporte des allusions intertextuelles à d'autres rôles emblématiques²⁹ de Sophia Loren. Nous retrouvons d'ailleurs les références littéraires présentes dans le livre et le film précédent : les allusions aux *Misérables* sont même amplifiées. Dans le film de 1977 une scène de lecture de l'épisode de la rencontre de Jean Valjean avec Cosette est ajoutée au récit alors que dans la version de 2020 c'est tout l'incipit filmique qui constitue une référence visuelle étendue : Momo vole le sac de Madame Rosa qui contient deux chandeliers. L'allusion à l'épisode du vol des chandeliers de l'évêque par Jean Valjean préfigure l'anoblissement progressif de Momo en résonance intermédiaire avec l'évolution du caractère de l'ancien bagnard du roman de Victor Hugo.

L'innovation prime sur la fidélité au roman en éloignant le film de son précurseur de 1977 et de ce fait il serait impertinent d'utiliser le terme *remake*. Par ailleurs, le film de 2020 se situe entre le *spin off* et une réadaptation fortement remaniée et nous pourrions le désigner comme une *néover*sion reprenant la figure féminine centrale et transformant ou supprimant les autres personnages. Cette *néover*sion réinvente l'histoire du roman et se différencie très nettement du film précédent non seulement par le dépassement de l'approche fidèle mais également par le choix de stratégies de transformation plus accentuées et par l'accent sur l'innovation et la modernisation. Une autre spécificité du nouveau film est la volonté d'en faire un hommage à Sophia Loren³⁰.

La problématique de la focalisation interne est résolue par le procédé de la voix intérieure qui apporte des commentaires dans la perspective du petit Sénégalais. La syntagmatique filmique est remodelée et une nouvelle séquence acquiert une valeur sémantique particulière. Le générique initial est interrompu avant l'affichage du titre pour qu'une séquence *in medias res* soit intercalée : elle contient une scène à la fin de laquelle Momo se cache dans la cave de l'immeuble. Son monologue en voix intérieure initie le spectateur dans la diégèse en insistant sur la fatalité dramatique : « On dit que tout est écrit et rien ne peut être changé »³¹, ce qui en même temps renvoie au roman préexistant. Sont mis en valeur la volonté de transformation, révélatrice de l'évolution éthique du personnage, et les

²⁸ Selon André Gardies, la figure actorielle est complexe car elle est « la résultante d'un ensemble complexe de transactions » et de différents composants de base : « l'actant, le rôle, le personnage et le comédien-interprète » (Gardies, André. *Narratologie et cinéma. Le récit à l'écran*. In : *Comprendre le cinéma et les images*. Ed. R. Gardies, Armand Colin, Paris, 2007, p. 92). Nous pourrions ajouter l'intertextualité de cette figure actorielle découlant de la trajectoire filmographique de l'interprète. L'intertextualité actorielle est plus forte si l'interprète a créé des rôles marquants et reconnaissables ou bien s'il s'est perfectionné dans l'interprétation d'un type particulier.

²⁹ Par exemple à la *Ciociara*.

³⁰ L'actrice retourne vers le cinéma après une pause de six ans pour incarner Madame Rosa. C'est sur la proposition de son fils, le réalisateur Edoardo Ponti, qu'elle décide d'interpréter ce rôle.

³¹ Notre traduction de « Dicono che tutto è scritto et non si puo cambiare niente » (02:05-02:07).

enjeux novateurs de cette version filmique : « Mais je veux tout changer. Je veux retourner au début quand rien n'était écrit »³².

La scène déploie un procédé métanarratif et intermédial d'allusion au film en sa qualité d'œuvre de fiction dérivée d'un texte premier. En plus, le regard hors-champ du garçon pourrait diriger l'attention du spectateur sur une énigme qui sera dévoilée lors de la reprise de cette séquence (1:24:50-1:26:16) vers la fin du récit filmique. L'avant-dernière scène substitue au monologue de Momo un nouveau cadrage plus large incluant un plan donnant sur le lit de mort de Madame Rosa, déjà partie pour l'au-delà. L'effet de cadre est un autre remaniement de la syntagmatique narrative originale visant à valoriser l'évolution éthique du garçon et à mettre l'accent sur l'aboutissement positif de l'arc du personnage. Cette scène compense la suppression de la séquence dans la salle de doublage/montage et la conversation avec Nadine. La métaphore du rembobinage de la pellicule et du retour en arrière est transformée en séquence encadrante récurrente thématissant la volonté de faire reculer le temps pour réparer ses injustices et ravages.

En guise de conclusion

« *C'est vrai. Tout vrai.
Roman pas mort.* »³³

La vie devant soi est le deuxième roman garyen³⁴ qui bénéficie de deux adaptations filmiques dont la première date des années 70 du XXe siècle, alors que la deuxième est faite au XXIe siècle. Le décalage temporel permet de mesurer l'écart esthétique et théorique survenu dans la pratique et l'étude des adaptations filmiques. Le premier film est représentatif de la recherche de fidélité et de l'usage de procédés cinématographiques aptes à traduire habilement le sens, la singularité stylistique et même les spécificités formelles de l'œuvre-source. Par contre, le film italien de 2020 mise sur la différenciation de son précurseur cinématographique et établit avec le roman adapté un dialogue situé dans un réseau d'intertextualité plus large. Les renvois à d'autres œuvres littéraires et cinématographiques s'inscrivent dans une stratégie globale de modernisation euphémisante et d'hommage tant au roman de Gary qu'à l'interprète de la figure féminine incarnant et transmettant des valeurs de solidarité, empathie et résilience face aux vicissitudes de la vie. Même si une simplification des procédés narratifs et des enjeux stylistiques est opérée dans la *néover*sion de 2020, le bon accueil du public et la liste des nominations et prix récoltés suggèrent une adéquation aux codes du cinéma contemporain et aux tendances dominantes dans le domaine des adaptations filmiques. Par ailleurs, la réception plutôt

³² Notre traduction de « Ma io voglio cambiare tutto. Voglio ritornare all'inizio quando niente era scritto » (02:08-02:13).

³³ Huston, Nancy. *Tombeau de Romain Gary*. Actes Sud, Arles, 2002, p. 98.

³⁴ Après *La promesse de l'aube*.

favorable des deux adaptations est un signe de l'universalité atemporelle de l'éthique sous-jacente au roman de Gary.

Bibliographie

Aragay, Mireia. Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now. In: *Books in Motion Adaptation, Intertextuality, Authorship (Contemporary Cinema 2)*. Ed. M. Aragay. Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 11-37.

Boisen, Jorn. *Un Picaro métaphysique. Romain Gary et l'art du roman*. Univ. Pr. of Southern Denmark, 1996.

Bona, Dominique. *Romain Gary*. Mercure de France, Paris, 1987.

Cléder, Jean et Laurent Jullier. *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*. Paris, Flammarion, 2017.

Ellis, John. The Literary Adaptation: An Introduction. – *Screen* 23 (1), 1982, p. 3-5.

Gardies, André. Narratologie et cinéma. Le récit à l'écran. In : *Comprendre le cinéma et les images*. Ed. R. Gardies, Armand Colin, Paris, 2007, p. 85-102.

Gary, Romain. *La vie devant soi*. Paris, Mercure de France [Folio], 1975.

Gefen, Alexandre. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Corti, 2017.

Gelas, Nicolas. *Romain Gary ou l'humanisme en fiction. S'affranchir des limites, se construire dans les marges*. L'Harmattan, Paris, 2012.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982.

Huston, Nancy. *Tombeau de Romain Gary*. Actes Sud, Arles, 2002.

Levy, Bernard-Henri. *Les Aventures de la liberté*. Paris, Grasset, 1991.

Looock, Kathleen, Constantine Verevis. Introduction: Remake | Remodel. In: *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions Remake Remodel*. Ed. K. Looock, C. Verevis. Palgrave Macmillan UK, London, 2012, p. 1-15.

McFarlane, Brian. Novel to Film. *An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford University Press, Oxford, 1996.

Truby, John. *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. Faber & Faber, London, 2008.

Truffaut, François. Une certaine tendance du cinéma français. – *Cahiers du cinéma*, janvier 1954, 31, p. 15-29.

Viart, Dominique, Bruno Vercier. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Éditions Bordas, Paris, 2008.

Films cités :

La vie devant soi. Réalisé par Moshe Mizrahi. Lira Films, France, 1977.

La vie devant soi. [La vita davanti a sé] Réalisé par Edoardo Ponti. Palomar, Italia, 2020.

La vie devant soi. Réalisé par Myriam Boyer, Arte, France, 2010.

Ioana PANKOVA¹

***Breakfast at Tiffany's*. From Page to Screen. The Making of a Classic. Transformation of Gender Relations**

Summary

The aim of this article is to explore how the film adaptation of Truman Capote's novella *Breakfast at Tiffany's* translated the literary original into cinematic language. My claim is that the essential transfigurations ensued in terms of gender relations. The question of what motivated them, and how they impacted the cult status which the movie work acquired, is approached by focusing on the transformations from the perspective of the dramatic structure. Through the use of script development tools: type of narration, thematic premise, central question, controlling idea, mediation, protagonists, setting, and the ways in which casting, style of cinematography and music interact with them, I will attempt to pinpoint and analyse the key differences.

Keywords: screen adaptation; dramatic structure; gender roles; integration into society

Закуска в „Тифани“. От страницата към екрана. Създаването на една класика. Преобразуване на междуполовите отношения

Резюме

Целта на статията е да изследва как в процеса на екранизация киното превежда новелата *Закуска в „Тифани“* от Труман Капоти на своя език, какви преображения се явяват в полето на социалните изследвания на пола в следствие, защо са били необходими и как са допринесли за днешния култов статут на филма. Подходът ми се основава на анализ на трансформациите от драматургична гледна точка – наративна инстанция, тема, централен въпрос, водеща идея, време и място на действието, protagonисти, както и на взаимодействието им с избора на актьори, стилови характеристики на операторската работа и музиката.

Ключови думи: екранизация; драматургична структура; социален пол; интеграция в обществото

Introduction

Since the cinema first approached literary works as plot sources in the Silent era, an ardent debate has been going on among academics, critics and film professionals. The practice quickly acquired staunch opponents like Virginia Woolf who, in her essay *The Cinema*, argued against the abuse of literature, to conclude bitterly, “The alliance [of cinema and literature] is unnatural,”² and even expressed fears that the film medium might bring out the savage in the spectators. Those

¹ **Ioana Pankova** [Йоана Панкова]: Bachelor's degree in Screen Studies, awarded at the University of Paris I Panthéon-Sorbonne, title of thesis: *Evolution of the Relationship between Bulgarian Cinema and Its Audience*. Master of Arts in Arts and Contemporary Culture (20th – 21st c.), Department of Philosophy, University of Sofia “St. Kliment Ohridski”, title of thesis: *American Pop Art and Media Communication*. Visiting lecturer at New Bulgarian University, author of the courses: Screen Language, Writing for Screen and Visual Analysis. Currently a PhD student (unsupervised on an individual plan), title of dissertation: *Order and Anarchy in the Screwball Comedy*. Professional experience in film production (assistant director), film exhibition and distribution, and in festival management (Meetings of Young European Cinema – Sofia and Days of the Bulgarian Cinema – Paris). Academic interests: film language, classical film genres, American cinema, scriptwriting, gender studies, psychoanalysis. Languages: Bulgarian, English, French.

² Woolf, Virginia. *The Cinema*. In: *The Captain's Death Bed and Other Essays*. London, Hogarth Press, 1950, p. 168.

passionate for the ‘motion pictures’ were apprehensive that borrowing from older forms might cause the cinema to compromise the yielding of its own identity. The moderate ones, like André Bazin, saw adaptation not as a threat to the cinema but as one of the many possibilities before the new medium³. The present text privileges the idea that any given film is an independent oeuvre in itself, unbound with fidelity to the literary source, and aims to explore what changes occurred during the translation into cinematic means of expression, for they allow a glimpse into the dynamics of the social structure.

The novella *Breakfast at Tiffany's* by Truman Capote saw the light of day in 1958 under the auspices of Random House, after Harper's Bazaar rejected it on grounds of immorality. Despite the scandalous reputation which foreran the publishing of the book, Paramount Pictures were determined to see the work through to the big screen and launched a development stage with two scriptwriters, one replacing the other, before even acquiring the rights. Merely three years later, in 1961, an eponymous movie premiered, starring Audrey Hepburn and directed by Blake Edwards. A film inevitably introduces changes to the literary original in the process of adaptation. In this particular case, the divide between the two artistic mediums seems less formidable than when classic oeuvres are concerned, as neither time distance, nor cultural status separates them. *Breakfast at Tiffany's*, which was not one of Capote's most popular or critically acclaimed works, became a timeless classic in its screen adaptation, a household name for generations to come, was nominated for the Academy awards in five categories and won in two.

What motivated the executives at Paramount to go after the troublesome novella? Most probably it was the kernel of a heroine worth to be put on screen, not to be analysed but admired for her vitality. It was the new kind of woman whom Holly personified that Hollywood fell in love with, for her ‘warmth, the zest, the humour, the beauty and, more importantly, the basic heart and honesty that is Holly Golightly’⁴.

Dramatic structure

At the beginning, I propose a brief summary of the book and annotation of the movie, to outline the key plot variations. Capote's work is a first-person reminiscence about an irresistibly charming young woman in search of happiness and freedom, who, after a series of unfortunate accidents, leaves the town to pursue her dream around the world. In Blake Edwards' creation, a young writer settles in a New York, where he falls in love with his neighbour Holly, an irresistibly charming young woman

³ Bazin, André. *What is Cinema?*. University of California Press, 2005, pp. 53-76.

⁴ Letter from Richard Sheperd to Y. Frank Freeman, 16 April 1959, Memo from Bernard Feins to Sidney Justin, 8 December 1958, *Breakfast at Tiffany's* file, folder 1, Paramount Production and Budget Records, AMPAS. Cited in: Krämer, Peter. The Many Faces of Holly Golightly: Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's* and Hollywood. – In: *Film Studies*, Issue 5, Winter 2004, p. 62.

pursuing her dream of happiness and freedom. The two fall in love but she is unwilling to compromise her dream. After a series of unfortunate accidents, she decides to leave town and continue her quest. The male protagonist convinces her to stay for the sake of their love.

Narrative voice

The novella renders the story through first-person narration. The cinematic version, on the other hand, relies on omniscient narration. Nevertheless, the information delivered doubles the viewpoint of the hero – from the moment when the two protagonists meet, early on in the plot, we only know what he knows. This is, in fact, a form of restricted narration, and a key tool for generating empathy, as viewers unavoidably react to events at the same time as the character. The film lets us share the view of a man in love, which is partly how the infatuation of the film audience with the character of Holly is constructed. In the literary source, the point of view is not only personified, but in addition – voyeuristic. The integrated narrator is watching Holly without being seen, learns about her “from observing the trash-basket outside her door”⁵ (20), even picking up shreds from the love letters she receives, studying them carefully enough to inform readers which the most frequently used words are, and using the pieces as bookmarks, in this way appropriating pieces of her relationship with her lovers. He approaches his narration in a similar, evasive manner, beginning with a description of the neighbourhood where he met Holly Golightly – the real object of his writing. In the film, the young man makes her acquaintance face to face. Subsequently, he gets involved with the heroine romantically.

Despite his initial claim to have forgotten all about the story, the novella’s narrator is obsessively specific about dates, and gives many clues to the audience as to when the events took place⁶. In this manner, Capote introduces an unreliable narrator, while the film maintains the integrity of the omniscient narrator.

The attitude of the novella’s storyteller towards the heroine perceivably oscillates between fascination and deprecation. At the outset, he demonstrates dismissiveness: “It never occurred to me in those days to write about Holly Golightly, and probably it would not now...” (9). By contrast, in the cinematic version, he is so intrigued by her that when they meet for the first time, he forgets his immediate engagements. What is more, she inspires him creatively. The very first sentence in his new piece of writing, in a long time, is about her.

⁵ All quotations from the novella are taken from the edition by Penguin Modern Classics (2000) with the numbers in brackets indicating the respective pages.

⁶ We know that the action begins in October, and in the following summer she sings songs from the musical *Oklahoma!* (20), which opened in March 1943. Therefore, the action starts in 1942 and continues through 1943.

The narrator-protagonist of the novella admits to his obsession with Holly: “[S]he no longer rang my bell. I missed that... I began to feel toward her certain far-fetched resentments, as if I were being neglected by my closest friend... I couldn’t work.” (30-31) Then, he begins to look for flaws in her. On more than one occasion he points out her short-sightedness, as in: “It was obvious now that they were prescription lenses, for without them her eyes had an assessing squint, like a jeweller’s.” (22) Further, the narrator revenges on her by depriving her of her glasses: “I stepped on Holly’s dark glasses; they were lying on the floor, the lenses already shattered, the frames cracked in half. Perhaps that is why Holly, a rigid figure on the bed, stared at Jose so blindly, seemed not to see the doctor...” (72) The narrator takes delight in describing how the first signs of age crawl onto her face: “a tough tiny smile that advanced her age immeasurably” (90). At times, he is conscious of his malice: “The notion of introducing Mrs Golightly to her husband had its satisfying aspects...” (66), “I wanted to be unkind.” (79) First, he is jealous of her upcoming wedding, then his mood changes: “I loved her enough to forget myself, my self-pitying despairs, and be content that something she thought happy was going to happen.” (80) When she is arrested, the narrator finds pleasure in giving a detailed account of her being smeared in newspapers, which amounts to two entire pages of the book (82-84). By contrast, the movie shows a few headlines.

When Holly mentions having “the mean reds”, not quite sure that he understands, Capote’s young writer asks if this is like “angst” (40). Thus, he demonstrates his intellectual superiority. In the film, Paul, trying to grasp the meaning of the phrase, asks simply, “You mean like the blues?” – he positions himself as her equal, and an equal to the audience.

At the beginning of the literary story, the protagonist provides his guess as to where she might currently be – “Dead. Or in a crazy house. Or married.” (14) – in fact, projecting his own desire for her destiny. His attitude is generally marked by bitterness. In the cinematic version, the benevolence of the invisible narrator is felt continually.

Functions of the protagonists

In the film, the protagonists are defined by their goals: his is domesticating her through love, hers – staying free by not falling in love. Their goals are opposite; in this way, curiously, they come to be antagonists. Viewers sympathise strongly with Holly’s drive for freedom, but at the same time identify with Paul’s love for her and wish it to succeed. It is his desire which dominates the narrative, therefore the narrative is consistent with the patriarchal discourse. Female desire, as is typical in the classical Hollywood cinema, is forgone for being either non-existent, or criminal. Here, it is less valid,

because it is too abstract – an undefined quest for independence, and too egotistical – not contributing to the social good via reaffirmation of marriage, a fundamental patriarchal institution.

The central conflict of the film, thus born by the motivations of the protagonists, is between personal integrity and integration into society. Therefore, the central theme emerges as personal freedom. From it, sub-themes branch off: gender issues – equality of the sexes, female emancipation, and domestication; and growing up.

The central question, following from the conflict, is ‘Will love win over?’ As the answer is ultimately positive, the central idea emerges as “Love is more important than personal freedom.” This clear-cut framework is hardly applicable to the literary piece.

Setting

In the novella and in the movie, the action is set in New York – the ultimate place to be. In both, she is looking for ‘more’. Suitcases are piled up next to the entrance door of her apartment, as if she were to leave the following day. Instead of an address, her card announces ‘Travelling’. Throughout the movie, Bossa Nova music fills the aural dimension. While this fashionable Brazilian genre functions on a narrative level to connect her with her lover José, its exoticism denotes the sense of yearning experienced by the heroine. At the same time, the sounds of the Bossa are challenged by another tune, no less haunting – the song sung by Hepburn, which became known as ‘Moon River.’ The Southern melody represents the yearning for a life beyond, an ideal. It is a wanderlust more intimate and paradoxically imbued with homesickness, a longing of the soul for its true home, an answer to an existential quest.

The novella employs a frame narrative set fifteen years after the main story. We are informed that the core of the action is set in “the early years of the war” (9). As it unravels, we are constantly reminded that it happened in the past: “Of course this was a long time ago...” (10), “...we giggled, ran, sang along the paths towards the old wooden boathouse, now gone.” (52) In this way, the narrator attempts to distance himself from the events.

The movie, on the contrary, instils a sense of ‘happening now’. We learn that the young writer’s book was published in 1956. Holly reacts with questioning criticism at his not writing since – the period seems too long to her. The film premiered in 1961, therefore we might suppose that this is the latest date at which the action could have been set. In addition, there are numerous references to personalities of current popular culture: Nehru, Albert Schweitzer, Leonard Bernstein. The film makes the characters and the viewers of the film contemporaries and creates a strong sense of identification.

In the original story, the characters have lived through the Depression and carry its trauma. The rough childhood of the heroine described in the novella – an orphan child who has escaped abuse and starvation – was not a rare occurrence, and this contributes to the realistic quality of the literary source. In addition, WWII is raging, imposing restrictions like food rationings. Holly's brother Fred, who is serving in the army, is killed in combat. The alleged pro-Nazi sympathies of would-be-Holly's husband, Rusty Trawler, are mentioned. At the finale, as the two main characters are having a ride in Central Park, out of nowhere they are attacked by a band of Negro boys, who throw stones at them and scare the horses (81). The environment is chaotic and hostile.

The movie chooses to set the action many years after the war. What does the transposition of the action more than a decade later bring to the plot? To begin with, the characters do not remember the Depression. Consumption is at a new unprecedented peak since the twenties. Holly's harsh childhood is an exception – this makes the heroine herself exceptional. No war is perceptibly raging. While the international climate of the Cold War sustains tension and engages the United States in warfare around the world, no war is named – the film chooses to forgo political issues. Fred is killed, but not in combat, this happens upon his return to the US, in a car accident – his death is not heroic but pointless.

1950s affluence and style flood the screen. Telephones, which were so hard to get by in the novella, are conspicuously everywhere, of all styles and types, including executive ones (at the producer's home, along with an electric bed). Even Holly's carelessly arranged apartment is air-conditioned and furnished with a large fridge. Everything is enhanced by technology, including the writing of the male protagonist, who uses a typewriter. All is bright and new, there is lightness and easygoingness about everything.

Imagery

The cinematography works to highlight this concept. As Laura Mulvey explains, "The magic of the Hollywood style at its best... arose, not exclusively, but in one important aspect, from its skilled and satisfying manipulation of visual pleasure."⁷ The Technicolor process is utilised to this end. It is vivid, lush, unrestrained – spectacular. The set design and costumes take full advantage of it, introducing bold colour schemes. The abundant lighting renders the experience of watching the film comfortable. The wide-screen format invites the eye of the viewer to wander, explore and get absorbed

⁷ Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Film Theory and Criticism*. Ed. Mast, Cohen and Braudy. Oxford University Press, 1992, p. 748.

in this world. Consequently, the visual aspect of the film is highly pleasurable, in contrast with the gritty realism of the novella, where colours themselves fade.

Portrayal of the hero

The sexual orientation of the narrator-protagonist in the novella has generated significant debate. While many readings claim that he is homosexual, the book is rather oblique about the issue. In his study, Tomas Fahy finds proof of his homosexuality near the end of the book, when Holly calls the young writer ‘Maude’ (93) – a coded nickname for a male homosexual at the time⁸; in the philosophy on marriage, which Holly develops in conversation with the protagonist⁹, “A person ought to be able to marry men or women or listen, if you came to me and said you wanted to hitch up with Man o’War, I’d respect your feeling” (77). These phrases, however, are drowned in Holly’s abundant chatter, and not singled out as statements in the text. Rather, reasons for construing the storyteller as homosexual in some interpretations are informed by previous work by Capote like *Other Voices, Other Rooms* (1948); also by the first-person narration combined with Capote’s own very public homosexuality. However, in the book there is a moment when the protagonist is massaging her back, while she is provokingly (half) naked, a feeling of aggression wells up in him. It is first prompted by her criticism of his writing, but then the description of her body by the narrator leads us to read in his violent impulse acrimony at her not being his: “Her muscles hardened, the touch of her was like stone warmed by the sun.” (59) In this case he might be defined as heterosexual. The narrator uses the ambiguity to tease the readers about his feelings for her. “Or, and my question is apparent, was my outrage a little the result of being in love with Holly myself? A little. For I was in love with her. Just as I’d once been in love with my mother’s elderly coloured cook and a postman who let me follow him on his rounds and a whole family named McKendrick.” (71)

In a third interpretation, Peter Krämer proposes, “His strong emotional attachment to the dazzling heroine is intensely romantic yet completely asexual.”¹⁰ The first-person narrator does not define his sexuality, but discusses a minor character, Joe the barman, whom he suggests to be homosexual judging by his preference for non-typically male activities. In this way the narrator takes a stereotypical, outsider’s point of view to homosexuality.

How was the issue treated in the cinematic version? Presentation of homosexuality in Hollywood film, at the time, was limited to caricature, and never extended to main characters. In one

⁸ Fahy, Thomas. *Understanding Truman Capote*. University of South Carolina Press, 2014, p. 105.

⁹ Ibid, p. 104.

¹⁰ Krämer, Peter. The Many Faces of Holly Golightly: Truman Capote, *Breakfast at Tiffany’s* and Hollywood. – In: *Film Studies*, Issue 5, Winter 2004, p. 58.

memo a studio executive complains about the first draft of the script by Locke Elliot: “The young man he has written is petty and unattractive in character, borders on the effeminate, which we all detest.”¹¹ However, the main problem in adapting the novella was seen as “this is more of a character sketch than a story”¹². The movie reshapes the character into a ‘red-blooded heterosexual’ who falls in love with Holly, which, according to the second scriptwriter George Axelrod’s recollection¹³, saved the plot from a dead-end. Whatever the concerns of the studio were, this change steered the movie into heteronormative standards.

The male protagonist is also transfigured as strikingly handsome, with a GI physique and the healthy looks of a country child, yet he is very urbane, sleek, visibly certain of himself, not anxious about his career or future. He has already published one book, but chosen the easy life. He faces all dangers that the plot provides ‘like a man’. He is generous and forgiving. The worst trait of character that could be ascribed to him is laziness, but in that, he aligns with the ‘slobs’ in Holly’s life, a word which she uses as a term of endearment. He is purified from serious defects of character and body. His problematic fall into the occupation of a kept man is necessary for dramatic reasons – in order for the male protagonist to exonerate Holly from her compromising profession (no matter whether it is clear what she does for a living) and consider her a worthy romantic interest, he must be put on the same ‘shelf’. This created strong opposition from the official censorship body, The Production Code Administration. “The Hollywood censors were more worried about Paul’s sexual activity than about Holly’s... [They] demanded that the fact that she paid him for sex had to be obscured”¹⁴. Nevertheless, the film producers chose to ignore the last of the recommendations, and the film is rather explicit on the matter, even contains a shot displaying dollar bills being left to Paul. What the studio put significant effort into was preserving the romantic aura of the heroine.

The film is also the story of the male protagonist’s emancipation, but it is too immediately and unproblematically achieved, so it remains in the background. Unlike his literary counterpart, the movie protagonist has a name – Paul, but he is barely developed as a character. What the film is really concerned with is the taming of an untameable woman.

¹¹ Letter from Richard Sheperd to Y. Frank Freeman, 16 April 1959. *Breakfast at Tiffany’s* file, folder 1, Paramount Production and Budget Records, AMPAS. Cited in: Ibid., p. 62.

¹² William Pinckard, Reader’s Report, *Breakfast at Tiffany’s* file, Paramount Script Collection, (AMPAS), Beverly Hills. Cited in: Ibid., p. 61.

¹³ *Show*, October, 1961, unpaginated clipping. *Breakfast at Tiffany’s* clippings folder, (AMPAS). Cited in: Ibid, p. 63.

¹⁴ Letter by Geoffrey M. Shurlock to Luigi Luraschi. 17 August 1960, Memo by E.G.D., 20 September. 1960. *Breakfast at Tiffany’s* file, Production Code Administration Records, AMPAS. Cited in: Ibid., p. 63.

Portrayal of the heroine

She is the ultimate ‘it girl,’ both in the film and in the literary source – a person in possession of irresistible magnetism, an heir to Clara Bow’s classic heroine from *It*, the 1927 movie which gave currency to the popular expression. Not surprisingly, Holly returns to the men who worship her as the photographic image of a head of an idol, carved by a man on another continent. The last time she is seen, in one character’s words, “she went like she come, rode away on a horse” (13) – ever elusive.

The novella seeks to dint her perfect image by questioning her intelligence, sanity, strength of character, finding physical flaws, too. Nevertheless, it induces complexity in her by revealing dignity and courage.

The ultimate criterion by which the female protagonist is judged, in the two works, is her morality, dependent upon the interpretation of the phrase “50 dollars for the powder room”. The novella reveals its meaning early on, in a scene which unfolds before the eyes of the hero. She leaves a man outside her apartment, because he wasn’t smart enough to give her 50 dollars when she asked for a little powder-room change – the evening was wasted for her in terms of revenue. In the movie, she leaves a man outside, even though he had paid the 50-dollar fare “for the powder room”. This detail provides considerable doubt as to whether she sleeps with the men. We only see her escaping them, as in the scene above, taking their money and tricking them – maybe this is the principle of her business. The meaning of the phrase “50 dollars for the powder room” in the film remains obscure. As director Blake Edwards recalls, “The majority of the audience didn’t know... what *50 dollars for the powder room* was.”¹⁵ The filmmakers used this to protect the heroine from being judged right away, they first had the audience fall in love with her. When she proclaims that she wants to marry a millionaire, she is not presented as a gold-digger, but as a dreamer. Peter Krämer develops the following idea:

Holly Golightly... represents two different types of liberated women in 1940’s America: those who come from a foreign, provincial or lower-class background and therefore have to reinvent themselves to gain entry into the social and economic elite; and the daughters of that elite, who are ‘naturally’ sophisticated and privileged to do pretty much whatever they like.¹⁶

The novella provides further clues as to her profession – she receives men in her apartment, mentioned by the narrator as “her callers” (61). When she learns that the protagonist is a writer, she

¹⁵ Interview with Blake Edwards. Documentary *Breakfast at Tiffany’s: The Making of a Classic*, 2006.

¹⁶ Krämer, Peter. The Many Faces of Holly Golightly: Truman Capote, *Breakfast at Tiffany’s* and Hollywood. – In: *Film Studies*, Issue 5, Winter 2004, p. 58.

remarks, “I’ve never been to bed with a writer.” (23), from which it might be deduced that she’s been to bed with many different kinds of men. She complains about “men who bite”, and actually shows the marks on her body (21). The film replaces the line above with ‘rats,’ thus making the physicality and suffering of selling her body less tangible and more abstract. Her livelihood does not come as condemnable until the scene at the library where Paul is rejected by her, which happens right after the fulfilment of their romance, and he throws a 50-dollar cheque at her. But, at this point, the audience is already under her spell.

In the book, she sleeps with Doc (68), her ex-husband, who has come to take her – she uses sex as a currency in all types of circumstances.

The narrator-protagonist in the novella notices the bed in her room, “double one at that, and quite flashy: blond wood, tufted satin” (51). In the film, she sleeps in a single iron bed – black, deprived of any hint of girlishness or sweet pleasure, covered with a red college blanket – not the expected setting for a queen of the night. In fact, Paul’s bed, which is double, corresponds better to the literary description of Holly’s bed, and leaves no doubt as to its purpose. The supposed sexual act between the two protagonists takes place off-screen and while the mask she wore the night before hangs by his bedside, he wakes up alone. The sexual act is simultaneously revealed and refuted, so that Holly’s romantic aura be preserved. It is important to defend her purity in order to make her a viable subject for marriage.

Casting

The concrete aspect of the film medium determines that any actor leaves their imprint on the character that they play, both via their screen and star persona, due to what Stanley Cavell in his seminal book, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, calls ‘a natural ascendancy of actor over character’¹⁷.

Truman Capote insisted that Marilyn Monroe played Holly, and in numerous interviews voiced his discontent at Audrey Hepburn being chosen instead: “Holly had to have something touching about her, unfinished. Marilyn had that.”¹⁸ Audrey, or her Holly, has nothing unfinished, nothing vulnerable about her. On the contrary, her appeal lies in the untouched integrity that she emanates. To the image of the languid blonde, born to please, Blake Edwards’ reading opposes an energetic, resourceful and headstrong female character. Paradoxically, Hepburn’s boyish physique corresponds by the word with

¹⁷ Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, 1981, p. 53.

¹⁸ Inge, M. Thomas, ed. *Truman Capote: Conversations*. Jackson, University Press of Mississippi, 1987, p. 317. Cited in: Fahi, Thomas, *Understanding Truman Capote*. University of South Carolina Press, 2014 p. 99.

Capote's own description of Holly: "For all her chick thinness, she had an almost breakfast cereal, a soap and lemon cleanness... It was a face beyond childhood, yet this side of belonging to a woman." (17) In every other aspect, Hepburn was cast against character – her screen persona, her exquisite speech and manners were left unaltered for the film. This produced the necessary inner contradiction to make a cinematic character viable. And it caused the audience to remain in denial of her profession.

One key quality of the film actress/character in the classical Hollywood film is discussed in Laura Mulvey's ground-breaking essay 'Visual Pleasure and Narrative Cinema':

In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Women displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease... she holds the look, plays to and signifies male desire.¹⁹

Audrey Hepburn does hold the look, but her 'to-be-looked-at-ness' is not sexualised. The scene at the strip-tease bar, where the protagonists watch a show, serves the purpose to illustrate the distinction between Audrey and the woman on the stage, a Marilyn type, who is nothing but a sexual object, while Holly is appealing despite not being subjected to standardised sex-appeal. Importantly, the attractiveness of Audrey Hepburn is difficult to define, just like Holly's.

While the casting desexualises Holly, it does the opposite to the male protagonist. Not only does he become sexually attractive, but in a new way. The role, intended initially for Steve McQueen, is deprived of the rough masculinity he would have brought to it. George Peppard's presence transfigured the character into 'a sight for sore ladies' eyes.' The pleasurable quality of his body and his baby blue eyes are highlighted by the film cinematography, transforming actor and character into a source of pleasure. Our gaze is invited to linger on the protagonist's bare athletic and shaven chest – the male body in this film is made into something to be desired. The film presents a new kind of masculinity, thus defying patriarchal ideology. As Laura Mulvey explains,

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female... According to the principles of the ruling ideology, and psychical structure that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification²⁰.

¹⁹ Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Film Theory and Criticism*. Ed. Mast, Cohen and Braudy. Oxford University Press, 1992, p. 750.

²⁰ Ibid., p. 750-751.

This postulate is successfully challenged by the film. Ultimately, it is the female leading character who, to this day, emerges as the memorable figure of the film. Because of the paradox she contains – her ability to preserve her integrity despite the circumstances debasing her.

Conclusion

What determines the audience's affectionate relationship with the film is its quality of a 'good object', in Kleinian terms, 'helpful and gratifying', as opposed to 'bad' – 'persecutory objects'²¹, on which the subject can project their frustration. The film deflects the frustration, which might be experienced by the viewers. It spares any detail deemed too crude, like the loss of Holly's unborn child, which is also at odds with the plotline. On the contrary, the book creates such details, especially when it comes to acting with revengefulness on the heroine. The book encourages projection of aggressive impulses by the depiction of the frustrated, revengeful, betraying, and dishonest protagonist-narrator, whose discredit leads the reader to project their disappointment over the act of narration, and subsequently over the entire work. While the novella provides an ending in accordance with the heroine's desire, it confronts the viewers with frustration over being summoned to question their ability to make similarly unconventional and daring choices as the heroine. The film, on the other hand, provides a resolution, which confirms the rightness of the life choices made by the majority of the audience. In addition, since the viewer has been guided to identify with the male protagonist, the fulfilment of his desire is perceived as fulfilling to the audience. Moreover, the unambiguous resolution provides a feeling of completion. The novella leaves the heroine in a dangerous place, and deprives the plot of a clear-cut ending, in this way depriving the audience of a comforting experience.

In terms of gender relations, the film proposes options ahead of its time – where gender equality lacks, it is added. Most radically this is demonstrated where carnal exploitation is concerned. While female prostitution had been present on film screens since the arrival of the medium, *Breakfast at Tiffany's* offered its male alternative, whereby a woman is the client. The male body becomes an object of desire, but also of consumption. This is not unrelated to the new type of post-war consumerism, with women at the top of the charts. However, traditional gender relations are re-installed at the finale, with the romantic union of the heterosexual couple, which is only possible after the heroine has abandoned her dream of independence. This is a requirement of the classical Hollywood discourse, under which a film is allowed a great degree of liberty, but in the end all dangerous tendencies need to be tempered and compensated for. What the film provides to the audience is a two-hour respite from

²¹ Klein, M. Some Theoretical Conclusions regarding the Emotional Life of the Infant (1952) in *Developments*, 200. In: *The Language of Psychoanalysis*. Laplanche and Pontalis. Karnac Books, 1996, p. 189.

abundance by social norm. Alternatively, in the novella Capote gives his Holly ultimate freedom, but maintains an overall feeling of resentment towards the rebellious female protagonist, thus upholding the patriarchal discourse. By contrast, the film achieves the ‘perfect’ balance of female emancipation and patriarchy.

Literature

Bazin, André. *What is Cinema?* University of California Press, 2005.

Cartmell, Deborah, ed. *Literature, Film and Adaptation*. Wiley-Blackwell, 2012.

Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, 1981.

Capote, Truman. *Breakfast at Tiffany's*. Penguin Modern Classics, 2000.

Clarke, Gerald. *Capote: A Biography*. Ballantine, 1989.

Fahi, Thomas. *Understanding Truman Capote*. University of South Carolina Press, 2014.

Inge, M. Thomas, ed. *Truman Capote: Conversations*. Jackson, University Press of Mississippi, 1987.

Krämer, Peter. The Many Faces of Holly Golightly: Truman Capote, Breakfast at Tiffany's and Hollywood. – In : *Film Studies*, Issue 5, Winter, 2004.

Laplanche and Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*. Karnac Books, 1996.

Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Film Theory and Criticism*. Eds. Mast, Cohen and Brady. Oxford University Press, 1992.

Zoerink, Richard. Truman Capote Talks about His Crowd. – In: *Playgirl*. September 1975.

Wasson, Sam. *A Splurge in the Kisser. The Movies of Blake Edwards*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2009.

Archive sources

Interview with Blake Edwards. Documentary *Breakfast at Tiffany's: The Making of a Classic*, 2006.

Breakfast at Tiffany's file, Production Code Administration Records, AMPAS.

Pinckard, Reader's Report, Breakfast at Tiffany's file, Paramount Script Collection, Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS), Beverly Hills.

Рени ЙОТОВА¹

Места на празнота в романа *Спящият човек* на Жорж Перек² и неговата екранизация

Резюме

Настоящият текст разглежда романа *Спящият човек* на Жорж Перек и неговата екранизация през призмата на екзистенциалната криза на един млад човек в търсене на смисъла на своето съществуване. Разпадналите се време и пространство въвеждат читателя в лабиринта на скитащото се съзнание през „реторичните места“, възторга от празнотата, на границата между съня и реалността. Творбата е близка до експеримента на литературното течение „Нов роман“, доближавайки се във филма до писалката-камера, въплътена в Новата вълна на френското кино.

Ключови думи: Нов роман; Нова вълна; реторични места; празнота; екзистенциална криза

Abstract

Places of Emptiness in the Novel *The Man Who Sleeps* by Georges Perec and Its Film Adaptation

This text examines George Perec's novel *The Man Who Sleeps* and its adaptation through a young man's existential crisis in search of the meaning of his existence. The disintegrated time and space introduce the reader to the labyrinth of wandering consciousness through the “rhetorical places”, the delight of emptiness, on the border between dream and reality. The work is close to the experiment of the literary movement “New Novel”, approaching in the film the “camera-pen” embodied in the New Wave of French cinema.

Keywords: New Novel; New Wave; rhetorical places; emptiness; existential crisis

Жорж Перек е един от най-значимите и оригинални творци във френската литература от втората половина на XX век. Син на полски евреи, емигрирали във Франция. Изгубва родителите си много рано. Баща му е убит през 1940, когато Перек е едва 4-годишен, а през 1943 г. майка му е депортирана и изчезва в концентрационните лагери. Животът и творчеството на писателя са дълбоко белязани от тази загуба. Лишен от най-близките си хора, Перек превръща литературата в свой свят, където намира и сам си изгражда дом. Оригиналноста на

¹ **Prof. Dr. Rennie Yotova** is a lecturer in French literature at the Department of Romance Studies at Sofia University “St. Kliment Ohridski”. Author of the following books (in French) *Jeux de construction: poétique de la géométrie dans le Nouveau Roman*, Paris, l'Harmattan, 2006; *Ecrire le viol*, Paris, Non Lieu, 2007; *La Trilogie des jumeaux*, In Folio, 2011, *Trois pièces d'Agota Kristof* (co-authored with Sara de Balsi), In Folio, 2016. Translator from French of fiction and philosophical essays (Gerard de Nerval, Albert Camus, Jacques Ellul, etc.). Author of numerous articles on contemporary French literature on topics of space, border, interlingualism, violence. Delegated Representative of the International Organization of La Francophonie for teaching French in the world. Knight of the French Order of Academic Palms (2012).

² Перек, Жорж. *Спящият човек*, Плевен, Издателство Лега Артис, 2000, превод от френски Дияна Марчева. [George Perec. *Spyashtiyat chovek*, Pleven, Izdatelstvo Lege Artis, 2000, prevod ot frenski Diyana Marcheva.]

Жорж Перек се корени в чувството за отсъствие и празнота. Автобиографичната линия в творчеството му непрестанно повтаря основния въпрос за смисъла на живота.

През 1967 г. се среща с писателя Реймон Кьоно, редактор на енциклопедични издания, прочут с експерименталните си творби. Той е и един от основателите през 1960-а година на „Улипо“ /Oulipo – Ouvroir de littérature potentielle/. Перек се присъединява към тази творческа група от писатели и математици, което оказва влияние при създаването на романа *Изчезването*, написан без нито веднъж да бъде употребена гласната „е“. ³ 1967-а е и годината, в която Жорж Перек издава своя роман *Спящият човек*. Седем години по-късно, 1974-а, излиза и филмът със същото заглавие.

Спящият човек пресъздава екзистенциалната криза на главния герой, който усеща нуждата да преустрои живота си, но не знае как точно да го направи. Вместо това, той изпада в едно нихилистично състояние, което го кара да възприема всичко в живота си като нещо безсмислено. Читателят проследява тази скрита агония, потъва в нейния свят на безразличие, вниква в строго контролираното ежедневие на 25-годишния студент. Всичко е предопределено, няма изненади. Младият човек се храни с едни и същи неща, играе едни и същи игри, гледа едни и същи филми, чете едни и същи книги. Единственото, което носи разнообразие в ежедневието му са дългите разходки, но дори и те, той признава сам пред себе си, са донякъде контролирани. В един момент обаче младежът „губи силата“ си, вече му е трудно да е безразличен, мечтае за промяна, мечтае да се събуди.

Реторичните места

Повествованието е разделено на 17 фрагмента, разположени в две пространства – стаята и града. Стаята е напълно изолирана от околния свят. Място на мълчанието и неподвижността. Градът е мястото на безсмисленото ходене без посока.

Тези „реторични места“, както ги нарича самият Жорж Перек, вдъхновен от Ролан Барт, действат като тематични и формални решетки, които позволяват на автора да намери своя стил, като взема предвид вече използвани модели. Така Перек определя *Спящия човек* като изследване на „реторичните места на безразличието“. За да постигне това, авторът разгръща набор от литературни мотиви, широка интертекстуална мрежа и определени морфологични избори като неутрализиране на значението и стремеж към безличност чрез номинални конструкции и използването на инфинитив.

³ Perek, Georges. *La Disparition*, Éditions Gallimard, 1969.

Разсичането на спокойното пространство с реално-нереална грубост, която неусетно прелива в еднообразие и самота, унася наблюдателя и го завърта в себе си, след което го изхвърля пред разрушената човешка самота. Действителността бива изтрита, за да бъдат нарисувани пространства, които оставят усещане за неистински, нереални, спомени за сънища, сънища без спомени, събудена химера.

В романа и във филма са осезаеми това привличане към празнотата, към пропадането, заличаването. Свидетели сме на разпадане на пространството, на времето и на тялото, „заскобяване“ на действителността. Перек въвежда мотива за разпадането на всички пространствено-времеви връзки: всички пространства си приличат и всички мигове са еднакви. Неслучайно повествованието е написано в сегашно време, сякаш връзката с миналото и бъдещето е прекъсната. Повторенията на места и мисли са като мантри.

Филмът печели филмовата награда „Жан Виго“ през 1974 г. В черно-белия свят на *Спящият човек* зрителят се потапя плавно, с панорамно и бавно заснемане на парижки покриви на сгради, камерата постепенно се завърта и „влиза“ през отворения тавански прозорец в малката стаичка. В нея, на тясното легло пейка седи облегал на стената пушещ и четящ Младият човек. Сниман в профил, над него се вижда плакат с изрисувани стълбища, които водят в различни посоки, а вляво над възглавницата му е закачен портрет на мъж в гръб, който сякаш се оглежда в огледало, но отново в гръб. Този двоен образ, тип отражение дава усещането, както за картина в картината по Рене Магрит, така и за някаква анонимна налудничавост.

Възторг от празнотата

Избирайки да не съществува, да не прави усилия, връхлетян от внезапното чувство за безсмислие, героят попада в свят, където обикновените предмети, шумове и картини придобиват израз на това, от което е решил да се отрече. В паралел с филма се оказва, че това е едно от онези изключения, когато дадено литературно произведение и неговата екранна адаптация се оказват равностойни. Перек умело употребява силата на езика, като експлоатира и способността му да създава образност и тази на звученето му, което той превръща в мелодия. Формата, която избира за повествованието – второ лице, ед. ч. – е похват, който засилва отчуждаването на читателя от персонажа на студента, но заедно с това му създава усещането, че повествователят се обръща към самия него.

По отношение на повествованието двете произведения се припокриват. Филмът използва пълния текст, но някои части от него са представени през визуалния образ, а други през гласа

зад кадър. Тази логика обаче е разклатена в екранизацията на романа - в кинопроизведението гласът зад кадър е женски (Людмила Микаел/Ludmila Mikaël).

Бездействието на студента, или по-точно симулирането на действие, най-добре би могло да се изрази с неговото методично редене на карти. Той признава за себе си, че не е добър играч, че дори не иска да печели. Нещо обаче го кара отново и отново да играе с картите. Това занимание, което е своеобразен синоним на еднообразието, действа почти хипнотизиращо. Читателят, а и зрителят, виждат в тази игра нещо успокояващо, нещо като лечебен сеанс. Реденето на карти се превръща в метафора на живота на спящия човек – извършва се някакво действие, но в него няма изненади. То се повтаря непрекъснато, то е контролирано, доколкото е възможно. То е безлично, лишено от цвят, лишено от емоция. То е абсолютна празнота.

Любопитен е моментът от филма, когато младежът наблюдава възрастен човек. Това се случва около 30-та минута на кинопроизведението. Въпросният възрастен човек е единственият, на когото младежът обръща някакво внимание. Всички останали са просто част от безлична маса. Ала този човек смайва студента. Камерата прави интересни кръгови движения около двамата, като че ли са от двете страни на ринга. Но надпреварата тук се състои в това кой ще се окаже по-статичен. Младежът се опитва да разкрие каква е тайната на стареца. Как успява да е толкова неподвижен, каква е тази негова способност да е абсолютно застинал. Тогава спящият човек осъзнава, че има една голяма „слабост“ – твърде е млад, твърде нервен, твърде жизнен.

Неусетно зрителят започва да „заживява“ в тази „действителност“, която го увлича и продължава да представя пустия Париж по красив и желан начин. Кадри от Люксембургската градина представят Младия човек на една пейка. Седнал, спокоен и вгледан в някаква посока. В един следващ момент срещу него на друга пейка седи възрастен човек в костюм, облегнат на бастуна си, с бомбе, който не помръдва през цялото време. Сякаш е вкаменен, сякаш е част от градината, сякаш е статуя. Младият човек го наблюдава продължително и без никаква емоция, сякаш вижда себе си след години, сякаш там няма никой и това е един пророчески сън, показващ изминалите часове, дни, сезони и години самота, които са взели всичката сила на двадесет и пет годишния човек и са го превърнали в парализиран старец.

Нищо да не желаеш. Да чакаш, докато не остане нищо за чакане. Да се оставиш из улиците да те носят тълпите. [...] Да пилееш времето си. [...] Минута след минута, час след час, ден след ден,

сезон след сезон нещо ще започва, без никога да свърши: твоят растителен живот, твоят анулиран живот⁴.

Тази власт над Париж, този Париж-пустиня показват един нов ъгъл на Новия свят в света на Младия човек. Ъгъл, пречупен през призмата на сън, фантазия, а може би дори и илюзия. Тази абстракция показва за пореден път съвършенството, което Младият човек изпитва от своето мълчаливо съществуване. Всичко е една проекция на неговите сънища, мъглива реалност или лудост. Нежеланието, пускането по течението, сякаш потънал в Сена, ходещ сред тълпите, отиващ там където трябва, без да знае къде, но там, нощен скитник, нощен призрак, нощен никой. Загубата за реалност и усещания превръщат Младия човек в господар на света, господар на пустинния Париж, на еднообразното разнообразие и тишината. Погледнат отблизо този свят е опустошаващ, след него не остава нищо, защото не трябва да остава нищо, а всичко си е все така на място. Време и пространства се сливат, разпадат, събират се отново и се преплитат в една недействителност. *Сам си. Научаваши се да вървиш като човек, който е сам, да се скиташи, да ходиши безцелно, да гледаши, без да виждаши, да виждаши, без да гледаши*⁵.

Следващи кадри от тази „сънлива приказка“ отвеждат към обхождането на една стара, празна къща. В нея всички врати са отворени, стаите пусти, но наситени с присъствие от един друг свят, от едно друго време. Това по всяка вероятност е и домът на родителите на Младия човек. Те, както и той, не са в къщата, но музикалният фон на самотно пиано, който съпровожда обиколката на тази къща, ясно подсказва, че тези красиви голи стаи са всъщност „обзаведени със спомени“ – спомените на едно семейство. След тази самотна разходка камерата се завръща отново в Париж, за да заснеме улична камера, която снима и следи всичко случващо се в града. Този контрол над хората от самите хора ясно показва липсата на уединение, липсата на тайни, липсата на свобода. Големият Париж, обитаемият, е сякаш затворническа килия, чиито обитатели са винаги под контрол.

Докато Пустинният Париж на Младия човек е само негов. Празните киносалони, стълбищата, ескалаторите, пустите площади са неговата свобода, неговата обител. Там няма камери. Има само ден, нощ, таванска стая с малък счупен прозорец, на който той сяда да пуши и наблюдава „своето небе“, небето над „неговия Париж“. Друг свят, невидим за хора, свят в сън. А спокойният женски глас зад кадър, не спира да въвежда зрителя все по-напред в тази „действителност“.

⁴ Перек, Жорж. *Спящият човек*, Плевен, Издателство Лега Артис, 2000, превод от френски Дияна Марчева, с.48. [George Perec. *Spyashtiyat chovek*, Pleven, Izdatelstvo Lege Artis, 2000, prevod ot frenski Diyana Marcheva, p. 48.]

⁵ *Цит. съч.*, с. 51.

Съществуването – на границата между съня и реалността

Перек се вълнува от темата за сънищата, връзката им с реалността, събуждането и духа на човека. Честото присъствие в целия роман на изречението „Ти спиш“ (*Tu dors*) е още една причина да озаглави романа си *Спящият човек*. Точността и буквалният маниер на описване на всяко едно от състоянията на героя си в романа, също и отчуждението му от реалността и изпадането му в състояние на летаргия са още един повод за това заглавие.

Епиграфът на романа *Спящият човек*:

Не е необходимо да излизаш от къщата си. Остани край масата и слушай. Дори не слушай, само чакай. Дори не чакай, остани напълно смълчан и сам. Светът ще дойде при теб, за да го разобличиш – друго и не би могъл да направи, изпаднал във възторг, той ще се превие пред теб.

Франц Кафка, „Размишления над греха“

Романът представя една на пръв поглед обикновена история, на един на пръв поглед обикновен двадесет и пет годишен човек, който живее в малка таванска стая в Париж и е студент по „Обща социология“. Детайли, малки подробности и важни акценти въвеждат читателя в едно времево безвреме, което преплита бързо и бавно една история за живот, разположен в безвремието.

Затвориш ли очи, приключението на съня започва. Познатият сумрак на стаята, тъмен обем, насичан от детайлите, в който паметта ти без затруднение разпознава пътищата, които си изминавал хилядократно, и ги възстановява, като започва с мътния квадрат на прозореца, възкресява мивката от един отблясък, а етажерката – от малко по-светлата сянка на някаква книга, и очертава по-тъмната маса на окачените дрехи...⁶

Тези първи изречения подсказват за едно последващо преплитане на сън и събуденост, които до края на романа ще се сливат и редуват, за да представят героя в неговата реална нереалност. Седнал в таванската си стаичка, гол до кръста, само с долнището на пижамата, на тясната си пейка, която служи и за легло, с книга на коленете, отворена на сто и дванадесета страница. Така за първи път героят ни се представя и ни въвежда в своя свят. Слънцето пада върху гланцираните листи, на етажерка има леко зацапана полуизпита чаша с нескафе, почти празен пакет захар, догаряща цигара в рекламен пепелник от фалшив бял порцелан. Миниатюрна мивка, счупено на три места огледало, чаша, електрически ключ, тапети на цветя, витиевата линия на пукнатина на тавана, розов леген с наикиснати в него шест чорапа, три ризи, няколко книги, няколко плочи, грамофон.

⁶ *Цит. съч.*, с.11. [Op. cit., p. 11].

Таванската малка стая срещу камбанарията „Сен – Рош“ на улица „Сент Оноре“. Двайсет и пет годишният човек, който прави тази стаичка свой свят, своя вселена, своя клетка, свой изолатор, своя собствена катакомба.

Ти си безделник, сомнамбул, тъпак. Определенията се променят с часовете, с дните, но смисълът остава сравнително ясен: чувстваш се неподготвен, за да живееш, да действаш, да се моделираш; желаеш единствено да вегетираш, желаеш единствено очакването и забравата.⁷

Детайлността, с която се описва всеки един предмет, момент, движение и чувство дават усещането за една свобода на и във времето. Спокойното пространство се разсича от една реално-нереална грубост, която неусетно прелива в еднообразие и самота, унася Наблюдателя и го завърта в себе си, около себе си, за да го обърка, заинтригува и въведе плавно и едновременно рязко в ежедневието на Спящия човек.

Веднъж пристигнал Наблюдателят започва да вижда създаването и разрушаването на цял един Нов Свят в съществуващия вече свят. Но не микросвят, а мащабен, реално-нереален свят, който се синхронизира и изолира от заобикалящия го такъв. Малката таванска стая се превръща в ядрото на този огромен свят в света и създава една сънлива, мълчалива реалност, озвучавана от шума и звуците на другия свят, светът на хората, на техните булеварди, автомобили, светлини, заведения, бакалии, подлези, кина и пр.

Честата употреба на отрицания не носи негативно послание, защото е мислена и осъзната от Младия човек. Това НЕживеене в действителността успява да сътвори неговата нова действителност, неговите реалност и сън. Този нов негов свят е спокоен, погледнат от високо дори е красив, правилен и подреден. Лишен от проблеми, комуникация, празен, с единствен закон, който гласи, че няма закон, с единствено правило, което гласи, че няма правило и начин да се живее самотността. Младият човек няма правила за човешчина, няма правила как да оцелява, няма граници на поведение, няма... Не се събужда, за да съществува, а за да заспи отново и да изгражда своя нереален и реален свят. Понякога Младият човек показва нищото, за да напомни, че неслучването, е случване на нямане. Така светът му става чудесно място за живеене, без живеене. Място за несънуване, за несъществуване, място, на което няма никой и нищо, а всъщност всичко е точно там, където трябва.

Тук се учиш как да продължиш себе си във времето. Понякога, като господар на времето, като господар на света, като малък паяк, съсредоточил се в центъра на паяжината, ти властваш

⁷ *Цит.съч.*, с. 24. [Op. cit., p. 24].

над Париж⁸... Стаята ти е най-красивата на необитаемите острови, а Париж е пустиня, която никой не е успял да прекоси. Не се нуждаеш от нищо друго освен от този покой и този сън, освен от тази тишина, освен от това вцепенение.⁹

Шумът на града се чува от отворения прозорец – преминаващи автомобили по булеварда, звън на камбана, отброяваща кръгъл час, камиони за извозване на отпадъци... Сред кратка „обиколка“ на малката таванска стаичка, вътрешният шум на жилищната кооперация – с типичната капеща вода от мивката на стълбите, кашлянето на съседа и тракане на врати, будилникът, който звънва, камерата се пренася отново навън, където се спира на няколко гълъба.

Въпреки че адаптацията следва изцяло сюжета на романа, има няколко разминавания. Едно от тези разминавания е още в самото начало на филма. Младият човек се събужда в деня на изпита, измива се, пие кафе, пуши, облича се и отива в университета, за да се яви на изпит. Докато развива своята тема, под монотонен ритъм на тиктакащ часовник той изведнъж спира да пише и загледан някъде в нищото сякаш стартира самотата си. В следващ момент го виждаме отново в стаята му, облегнат на стената до портрета без лице.

Зрителят сам преценява дали това явяване на изпит се е случило или е било само сън. Докато затопля вода в електрическата си кана, за да си направи чаша нескафе, тръгва и гласът зад кадър, който бавно, без никаква емоция започва да чете откъси от книгата, през цялото това време тиктакането на часовник не изчезва. Слушайки детайлното описание на стаята, зрителят наблюдава и изолацията на Младия човек. Камерата показва няколко бележки, които негови приятели промушват под вратата. Той ги изчита бавно и внимателно, без никакво изражение на лицето. Смачква ги бавно и ги изхвърля до врата, откъдето са дошли.

Въпреки бавното движение на камерата и внимателното заснемане на всеки един детайл, фокусирането върху части от тялото на Младия човек като пръстите на ръцете му, очите, носът и т. н., се забелязва и една честа и рязка смяна на интериорно и екстериорно заснемане. Кадрите по улиците, булевардите, покрай Сена представят Париж почти през целия филм като пуст необитаем град. Малкото и рядко преминаващи хора покрай Младия човек, който се разхожда из града са заснети без фокус. Като силуети, сенки, като част от статичния градски пейзаж. Тротоарите са празни, напомнят за човешко присъствие единствено с изхвърлените от хората боклуци по тях. Това е пустинният Париж, който двадесет и пет годишният младеж вижда. Един опустошен свят – свят на хора, без хора.

⁸ *Цит.съч.*, с.49. [Op. cit., p. 49].

⁹ *Цит.съч.*, с.47. [Op. cit., p. 47].

Заклучение

Гореизложеното недвусмислено показва до каква степен този роман се вписва в естетиката на литературното течение Нов роман. Разбира се, когато говорим за „нов роман” не може да се подценяват два съществени факта: около това течение се обединяват автори, които стават известни във Франция през петдесетте години, като общото между тях е търсенето на нови техники в романа. Първото нещо, което новите романисти ни показват е предметността на света. Ако предметите са завладели и обсебили „новия роман”, то те са далеч от това да бъдат фон, маса от вещи, тежка безплътна и потискаща. Пространството пък в новия роман, като репрезентация, се пречупва очевидно през призмата на погледа, но тук става дума за поглед, лишен от чувствителност. Не случайно той е сравняван много често с камерата в киното, защото киното е показност, говори с фигури. С думи, които не целят да казват, а да показват. Нещото, от което новите романисти се отказват е да отговарят на въпросите – къде и кога? Всичко, което се случва е тук и сега.

Режисьорите от „Новата вълна” във френското кино широко използват взаимодействието между игрални и документални елементи, с което съдействат за цялостната еволюция на световното кино, за създаването на нов художествено-документален стил в него. Силната емоционалност, изповедната интонация, автобиографични елементи – това са най-привлекателните черти на младото режисьорско поколение. Те разкриват живота на своите съвременници, говорят от тяхно име, като пречупват действителността през своето светоусещане.

Романът *Спящият човек* и неговата екранизация пресъздават местата на празнотата като свидетелство за екзистенциалната криза на цяло едно поколение в епохата на зараждащото се консуматорско общество и обезличаването и отчуждаването на хората загубени в лабиринта на враждебните време и пространство.

Библиография

Перек, Жорж. *Спящият човек*. Плевен, Издателство Лега Артис, 2000, превод от френски Дияна Марчева. [Perec, Georges. *Spyashtiyat chovek*. Pleven, Lege Artis, 2000, Translation from French – Diyana Marcheva].

Frédéric, Yvan. L'extase du vide de *Un homme qui dort* à *Espèces d'espaces*. – *Savoirs et clinique*, 2007/1 (n°8), pp. 143-153.

Klein, Paula. Surmonter le sommeil, espérer contre toute attente. *Un homme qui dort* et l'exploration des « lieux » de l'indifférence. – *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », dir. Matthieu Vernet et Alexandre de Vitry, octobre 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/15/klein.html>, page consultée le 08 février 2022.

Reggiani, Christelle. *Un peintre de la vie moderne*. Bibliothèque de la Pléiade, Introduction, IX-XXVII, Editions Gallimard, 2017.

Юлиан ЖИЛИЕВ¹**Ема – това съм аз (Вазов и Флобер)****Резюме**

Статията си поставя за цел да отговори на няколко въпроса, свързани с автобиографичната и литературната основа на Вазовия разказ *Ема*, скритата му съотнесеност и противопоставеност на Флоберовата Ема от романа *Мадам Бовари*, както и да проследи някои „боваристки“ сюжети в прозата на антибовариста Вазов.

Ключови думи: фикция; междутекстовост; реализъм; боваризъм

Abstract**Emma – That's Me! (Vazov and Flaubert)**

The article aims to answer a few questions related to the autobiographical and literary basis of Vazov's short story *Emma*, its hidden correlation and opposition to Flaubert's Emma from the novel *Madame Bovary*, as well as to trace some "bovarystic" plots in the prose of the antibovaryst Vazov.

Key words: fiction; intertextuality; realism; bovarysme

Разказът *Ема (Емма)* на Иван Вазов излиза за първи път в сп. *Светлина* (кн. 3, 1894 г.); по-късно е поместен в книгата с „добродушни разкази“ *Утро в Банки* (1905), но – както отбелязва изследователят на литературната периодика Христо Д. Христов – без „реалистичния“, „развенчаващ романтиката на героите“ епилог, който „основно променя облика му“². Би могло да се каже и обратното: не епилогът в първоначалната публикация, а именно отпадането му при включването на разказа в сборника е довело до новия и окончателен вариант, оставящ любовта между Ема и Карев в миг на щастлива незавършеност. Така го чете и Михаил Арнаудов, като „любовно обяснение между млад българин и една швейцарка, гдето всичко се стича най-благоприятно, върху фона на романтичен пейзаж край Цюрихското езеро“³. Оспорвайки по-ранното несправедливо отношение на д-р Кръстев към творбите в *Утро в Банки*, Арнаудов посочва на първо място *любовните* разкази, внасящи „нов кръг мотиви“, „спокойно и оптимистично възприемане на действителността“ с „усет за вечно-занимателното в една литература, поставила

¹ **Julian Zhiliev** is a literary critic and translator. He teaches Bulgarian language to foreign students at the Technical University of Sofia. He publishes book reviews, articles and studies in periodicals and scientific journals. He has translated *Souvenirs pieux* and *Archives du Nord* by Marguerite Yourcenar, *Contre Sainte-Beuve suivi de nouveaux mélanges* and *L'affaire Lemoine* by Marcel Proust, *Baphomet* by Pierre Klossowski and others.

² „Периодика и литература“, т. 1, изд. на БАН, 1985, с. 643. [“Periodika i literatura”, t. 1, izd. na BAN, 1985, s. 643].

³ Арнаудов, Михаил. *Иван Вазов. Живот и дело*, изд. „Хемус“, 1944, с. 238. [Arnaudov, Mihail Ivan Vazov. *Zhivot i delo*, izd. “Hemus”, 1944, s. 238].

си за цел да отразява живота в най-човешките му прояви и най-странните или потресните му моменти, както показват това разказите на общепризнати световни нувелисти“. А други Вазови творби (*Звездата и Дъщерята на Пилата*), определени от Арнаудов като „великолепни по замисъл и стил източни легенди“, му напомнят „по чистота на формата, правда на фантазните видения и религиозно вдъхновение подобни историко-митични разкази на Флобера“⁴. Към посоченото от Арнаудов с основание ще добавим и точното наблюдение на Димитър Михайлов, че героите в най-добрите му разкази „не се съгласяват, съпротивляват се на реалността или си измислят своя „реалност“. В това се състои тяхната романтична природа“⁵. Само няколко години след твърдението на д-р Кръстев, че „у нас един Gustave Flaubert е немислим, невъзможен“⁶, Вазов създава завладяваща фикционална реалност, макар сам да е „убеден антибоварист“⁷.

Все пак заглавието *Ема* би могло да задържи по-дълго вниманието на критиката, което досега, доколкото ми е известно, не се е случвало. То очевидно не е от „Вазовските заглавия“⁸ и очаквано не присъства сред разглежданите в статията на Милена Цанева. Не е дотам ясна и връзката му с персонажи от чужди произведения, както е при *Балканските Ромео и Юлия*, *Маргарита* или *Нора*, въпреки че изглежда почти невъзможно да е избрано случайно в наситения с литературни реминисценции или с биографични възпоминания и препратки контекст на Вазовото писане. Ако отнесем размишленията на Георг Зимел от есето му *Психология на кокетството*⁹ към разказа *Ема*, с доста голяма сигурност ще доловим (покрай Кантовата формулировка на изкуството) и „кокетството“ на това заглавие като „целесъобразност без цел“. Не са много женските имена, онасловили творби на Вазов – *Тотка* е едно от тях; според коментара на автора, разказът се основава на действителна история, в която е изтъкнал „нови еманципаторски веяния у нашите жени“, както приемливо е дефинирано недопустимото им (поне на думи) естество. *Луиза*

⁴ Пак там, с. 233. [Pak tam, s. 233].

⁵ Михайлов, Димитър. *Иван Вазов. История. Поетика. Диалози*, изд. „ДАР-PX“, 2015, с. 235. [Mihaylov, Dimitar. *Ivan Vazov. Istoria. Poetika. Dialozi*, izd. „DAR-RH“, 2015, s. 235].

⁶ Д-р Кръстьо Кръстев, *Стоян Михайловски – Novissima verba*, Периодическо списание на БКД, год. VII, 1890, кн. 35, с. 764; също и в Съчинения, т. 2, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2001, с. 418. [D-г Krastyo Krastev, *Stoyan Mihaylovski – Novissima verba*, Periodicheskoe spisanie na BKD, god. VII, 1890, kn. 35, s. 764; sashto i v Sachinenia, t. 2, Akademichno izdatelstvo Prof. „Marin Drinov“, 2001, s. 418].

⁷ Неделчев, Михаил. *Как работи литературната история?*, т. 2, изд. на НБУ, 2021, с. 71. [Nedelchev, Mihail. *Kak raboti literaturnata istoria?*, t. 2, izd. na NBU, 2021, s. 71].

⁸ Цанева, Милена. *Автори, творби и проблеми*, изд. „Български писател“, 1990, с. 262-269. [Tsaneva, Milena. *Avtori, tvorbi i problemi*, izd. „Balgarski pisatel“, 1990, s. 262-269].

⁹ Зимел, Георг. *Фрагментарният характер на живота*, изд. „Критика и хуманизъм“, 2014, с. 197, прев. Теодора Карамелска. [Zimel, Georg. *Fragmentarniyat harakter na zhivota*, izd. „Kritika i humanizam“, 2014, s. 197, prev. Teodora Karamelska].

от стихосбирката *Избавление* също е озаглавила, този път лирическа творба; в нея поетът, след като е описал ангелската красота на девичата, с огорчение споделя, че: „тя с равнодушие ме слуша, / „България!“ кога рече“, за да завърши с характерни за националния романтизъм и любовната си „идеология“ стихове: „И нека красна е она / и сини очи нека светат / на бяло лице, но поетът / не ще обикне таз мома.“.

С „индиферентната към нашата кауза“ полякия поетът е дружал в Букурещ (*Вазов за своите творби*). Пред Иван Шишманов авторът уточнява и други истински или променени имена, присъстващи в лириката му (Зихра, Риза, Гмитра, Рина, Сусана, Ангелина, Фатма, Жанета, Фанни), всяко едно от които, както подсказва стихотворението *Име*: „... за мен не е нищожно, / то и тайно му значение, / нито пък ми е възможно / да го слушам без вълнение.“. *Кой кой е?* в белетристичните му произведения писателят също е изяснил покрай често срещаните нарицателни персонажи на *Дон Жуани* и *Ловласи*. Името Ема обаче и „тайното му значение“ е оставено без никакъв коментар, сякаш е саморазбираемо сред мяркащите се по страниците на творчеството му Лукреция, Мариторна, Маргарита, Шарлота, Семирамида, Анна, Калипсо, Пенелопа, Елена, Венера, Диана, Аспазия... Така Вазов, който споделя за *Утро в Банки*, че „както всичките ми други разкази, тъй и тия имат винаги някаква реална основа“ и че „аз въобще не мога да творя от нищо и затова тук у мене няма много фикция“, тъкмо по повод на *Ема* като че ли се самопроверява: „Бях в Люцерн и там един път видях един студент българин, че се разхожда в лодка с една швейцарка. Това ми вдъхна идеята да напиша разказа си. Всичко друго е фикция. Студента не го познавах.“.

Година след излизането на *Ема* е публикувано, отново в сп. *Светлина*¹⁰, стихотворението *Люцерн* („Във гъстият върволяк на пъстра сган всемирна...“). Възможно е авторът да е разпознал в нечие лице български черти, но един Сент Бъов непременно би попитал: „Как, по какво сред тази „пъстра сган всемирна“ познахте, че момата в лодката е швейцарка?“¹¹ Без да си задаваме подобни въпроси, чиито отговори неизменно ще намираме под определението ф и к ц и я, ясно е, че пред Шишманов в този случай Вазов повече е прикрил, отколкото е разкрил, дори е пренесъл лодката с двамата влюбени в Цюрихското езеро. Разбира се, не става въпрос да идентифицираме действително съществувало лице, девойка или млада жена, срещната от Вазов в Люцерн или

¹⁰ Сп. *Светлина*, год. V (1895), кн. 4. [Sp. *Svetlina*, god. V (1895), kn. 4].

¹¹ В пастиша на Марсел Пруст „Критика на романа на г-н Гюстав Флобер *Аферата Льомоан* от Сент Бъов в рубриката му в *Конституционел*“ знаменитият критик, следвайки своя „обективен метод“, възразително пита романиста за един от персонажите му, наречен „реакционер“: „Реакционер? По какво го познахте от разстояние? Кой ви го каза? Как разбрахте това?“. Пруст, Марсел. *Аферата Льомоан*. [Prust, Marsel. *Aferata Lyomoan*]. <https://chitatelski-klub.nbu.bg/аферата-льооман/>

някъде из Швейцария и изобразена в разказ под едно или друго име: това би било литературоведски безсмислено, ако не и заблуждаващо от гледна точка на възможните перспективи, които непредубедената рефлексия би доловила в художествения текст. В този смисъл няма никакво значение как се е казвала девойката и, обратно, има голямо, „почти“ символично значение, че е наречена Ема и че е озаглавила разказа. От друга страна, това само по себе си не е основание да се пренебрегнат останалите, художествени или не, творби и свидетелства на автора, елементи от които, често пъти смесени до неразличимост, градят фикцията. С други думи, фикционалното е непотвърдимо, но е мислимо и въобразимо.

В автобиографичните текстове на Вазов Люцерн е особено скъпо на сърцето му място. В *Живота на поета, както ми го разказа сам той*, записан от Шишманов, и по-точно в частта, озаглавена *В Швейцария и Франция*, Вазов споделя: „На върха Пилат на Люцернското езеро се запознах с една парижанка, с която посетих Шамони и пътувах по Рейн. От Швейцария донесох своите Швейцарски сонети.“ През 1894 г. в сп. *Български преглед* поетът отпечатва цикъла *Женевско езеро*; в него, казва Вазов, „възпявам доброто чувство и любовта. Има навеи от V. Hugo“. Между тези стихотворения е и *Лодката*¹², по мотив от А. Шение („По лазурното езеро лодката леко / фърчи...“) и с цитат от Юго („И пред мене Пилат – о, Пилат незабвенни / димей“), както се вижда от вече публикувания пътепис *Пилат*¹³, където два стиха от *Легенда на вековете* (XXV *Планини*) са цитирани в оригинал (« ... le Pilate fumant, / qui sonne tout entier comme un grand instrument »). И, докато отделни стихове от *Лодката* – „Ти внимателно слушаш; а аз мълчаливо / в своите спомени плувам, в чаровен захлас.“; „Рейнският бял водопад гръмовито се пени...“ или „И кога надалеч бъда аз, тоз час чудни, / кат блян, / спомен също ще е; и в мечтите си блудни / аз ще гледам как плуваме с теб по Леман“ – загатват за неименуваната спътница, то в пътеписа *Пилат* няма знак за присъствието ѝ. В Шишмановата *Анкета с Вазов* на въпроса: „От кое място сте запазили най-приятен спомен?“, отговорът отново е: *Pilatus*¹⁴. И, тъй като за поета „няма по-романтичен кът в цяла Европа от Четирикантонното [Фирвалдщетското] езеро с чудесното кръжило на планините му“, той го пренася и в спомените на госпожа Диварева от *Казаларската царица* (II част, глава V *Честитявка*), която по време на сватбеното си пътешествие до Женева и

¹² Сп. *Български преглед*, год. I, (1894), кн. 6, Лодката, в цикъла Женевско езеро. [Sp. *Balgarski pregled*, god. I, (1894), kn. 6, Lodbata, v tsikala Zhenevsko ezero].

¹³ Сп. *Мисъл*, год. III (1893), кн. 7, Пилат (Швейцарски бележки), с. 522. [Sp. *Misal*, god. III (1893), kn. 7, Pilat (Shveytsarski belezhki), s. 522].

¹⁴ Шишманов, Иван. *Дневник и досиета 1879-1927 г.*, изд. „Прозорец“, 2015, с. 349. [Shishmanov, Ivan. *Dnevnik i dosieta 1879-1927 g.*, izd. „Prozorets“, 2015, s. 349].

Париж „беше посрещала изгрев слънце на бърдото Риги-Кулм и пила мляко с кафе на чуката Пилат“. Така, в обгърнатите с красота и любов Пилат и Люцерн, се появяват една швейцарка, една парижанка и една българка. Последната впрочем е епизодичен и тутакси окарикатурен персонаж в романа, тъй като не знае къде е Черни връх, предпочетен от Милка и Бранков за „сватбен“ излет пред алпийските „висове“. Травестията на вдъхновените Вазови впечатления, поверени на паметта на Диварева, напомня за „приземяващия“ похват, използван в отпадналия от *Ема* епилог, в който Каревков, върнал се от Швейцария без Ема, е вече добре разположен в семейна, чисто нашенска лодка, но продължава да си спомня „едничкия роман в живота си“ и дори да го украсява, прибавяйки, че в действителност бил само свидетел на нещастния край на двама влюбени, чиято лодка се преобърнала и те се удавили в езерото. Няма как Вазов да не е почувствал, че здравомислието и отказът от романтични мечти и блянове, от поезия и фантазия, не предлагат нищо повече от тривиален, нравствено приемлив и реалистично анестезиран, безлюбовен завършек. Едновременно с това красотата на швейцарските върхове и езера, както и на българските под други заглавия, е неотделима от Вазовата любовна „топика“. Години по-късно, в писмо от Шезиер до Евгения Марс (14 юни 1914 г.), авторът му – далеч от любимата си и от своята „стара любовница Витоша“, т.е. слабо предразположен към поетичен възторг и захлас – признава и това:

Швейцария е чужда за сърцата ни, нейните хубости са студени. Никакви спомени скъпи и страдни за нас не затоплят, не оживотворяват тия намусени горди планини, тия зелени гори, тия потайни долини, това лазурно сега швейцарско небе. Уви, много говорят те на очите, но нищо не говорят на сърцето ми и на душата ми. Те са книга, на която съдържанието липсва за нас или ни е съвсем непонятно и чуждо.

Несъмнено е, че през 1893 г. Вазов е видял Швейцария по друг начин и че в цикъла *Женевско езеро*, в замисляната лирическа *Алпийска книга*, в пътеписа *Пилат* или в разказа *Ема* патосът и настроенията са съвсем различни, независимо дали се обръща към „усладени“, или най-често „страдни“ сърца. Написани са не с поетико-конвенционален, а с истински копнеж и любов: към природата, към „вечната женственост“ и красотата на земното ѝ vyplъщение, към винаги същата „Жена, вълшебница, богиня“ (както гласи началото на стихотворение от сборката *Дисонанси*), може би към неznайната парижанка или към швейцарката Ема, която е самата противоположност на Луиза и обича всичко българско... Все пак предполагам, че Вазовите мотиви са много повече литературни, отколкото биографични, и че свидетелствата му пред Шишманов, и да искат, не могат да съдържат нито интимни признания, нито неподозирани референции и алюзии, още по-малко отговорите, които впоследствие ще даде критическата и читателската рецепция. И не защото

конкретните житейски факти не могат да бъдат повод и „личен двигател“ на творчеството, а защото художественият текст, веднъж публикуван, кореспондира независимо от автора си с други, познати или непознати произведения на литературата и изкуството. В статията си *Вазов спори с Толстой*¹⁵ Светлозар Игов първоначално допуска, че „не е било възможно Вазов да не е чел Толстоевия роман“, за да предприеме продължително търсене, което накрая се увенчава с успех; Вазовите думи пред Шишманов – „цяла една нощ бях чел *Анна Каренина* при слабото осветление на една лампа“ – действително потвърждават предположението му, че фразата „под игото“ е могла да дойде от романа на Толстой. Но по-същественото в случая е, че едно „вазовско“ заглавие като *Под игото* (статията на Св. Игов е посветена на Милена Цанева), макар избрано след „плебисцит“, сякаш удвоява стойността си, бидейки „навей“ или „оттласкване“ от друго произведение, един вид възкачване от реалността към мета-реалност, към литературата. В сходна мета-позиция се оказва и заглавието *Ема* след отпечатването на Вазовия разказ *Една сцена на Св. Кралската площ*¹⁶, в който невярната съпруга от село Чуковец, Радомирско, е наречена едновременно „чуковецка мадам Бовари*“ и „българска госпожа Каренина***“, като двете определения са пояснени под линия от самия автор по начин, недвусмислено показващ доколко тези творби са били по това време (не)познати у нас: „*) Героиня на един Флоберов роман, носящ това име; **) Героиня на романа на графа Толстой: *Анна Каренина*.“.

Чел ли е Вазов *Мадам Бовари*, или славата на романа се е простирила вече дотам да се знае за него дори без да е четен? Година след френското издание се появява анонимен превод на руски¹⁷, в който, както и в първоначалната публикация в *Revue de Paris*, сцената с движещия се „бясно“ и „без цел“ из Руан фиакър, „най-прочутата съпружеска измяна в прозата на деветнадесети век“¹⁸, е съкратена от цензурата. Първото споменаване¹⁹ на Флобер от Вазов е от 1880-а, годината на смъртта на френския писател; седмици по-късно отново в *Народний глас* излиза поемата *Сантиментална разходка по Европа*, за която поетът споделя пред Шишманов: „Беше ми направило само впечатление заглавието на един роман на Флобера: *Voyage sentimental*. Но самия роман не бях чел.“ Смесването на *Voyage en Orient* и *L'éducation sentimentale* не изглежда да е било

¹⁵ Игов, Светлозар. *Вазов спори с Толстой* (За заглавието *Под игото*), в. Култура, 2010, бр. 21, с. 6. [Igov, Svetlozar. *Vazov spori s Tolstoy* (Za zaglavieto *Pod igoto*), v. Kultura, 2010, br. 21, s. 6].

¹⁶ Сп. *Денница*, год. I, 1890, кн. 12, с. 550-553. [Sp. *Dennitsa*, god. I, 1890, kn. 12, s. 550-553].

¹⁷ „Библиотека для Чтения“, № 8, т. 150, Санкт-Петербург, 1858. [“Biblioteka dlya Chteniya”, № 8, t. 150, Sankt-Peterburg, 1858]. <https://books.google.ru/books?id=4i8WAAAAAYAAJ&pg=RA11-PA1&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

¹⁸ Барнс, Джулиан. *Папагалът на Флобер*, изд. „Народна култура“, 1990, прев. Димитрина Кондева. [Barns, Julian. *Papagalat na Flober*, izd. “Narodna kultura”, 1990, prev. Dimitrina Kondeva].

¹⁹ В-к *Народний глас*, бр. 142, 2 дек. 1880, с. 4. [V-k *Narodniy glas*, br. 142, 2 dek. 1880, s. 4].

грешка на записващия, но така или иначе други четени-нечетени Флоберови творби Вазов не посочва до отпечатването на споменатия разказ *Една сцена на Св. Кралската площад*. „Сцената“ всъщност е повече от възмутителна за насъбралото се множество около невярната бегълка, която не желае да се върне в своя дом и бива насила принудена от представител на властта и от съпруга си.

Шумът и негодуванието дойдоха до върха си, когато мъжът, изведнъж, из крайна апатия, дойде в свирепост и удари с няколко юмрука жена си по лицето, за да смири упорството ѝ. – Боже мой! Какво нещастие! – извика студентът и се спусна връз джандарина и мъжа, като да им изтегли из ръцете жертвата. И под същия импулс, като галванизирана, всичката тълпа направи същото движение и се затече на помощ на селянката. Нямаше вече ни един глас, ни една душа, ни един поглед, който да не беше за нея.

Но не толкова стълкновението между възмутената човешка съвест и „законното право“, колкото грозното насилие над грешницата, „фърлена във файтона, в който се качиха и джандаринът, и мъжът“, се превръща в страшна и неразрешима енигма на разказа.

Тозчас видяхме, че неравната борба се поднови и в колата между двамата мъже и жената и тя, види се, подир героични усилия, успя да се изправи цяла, с очевидната цел да се фърли от колата. (...) Тя се пак смъкна във файтона под дъжд от юмруци (...) Файтонът закриви из новата улица, която е между митрополията и Дондуков булевард – тогава пак видяхме цялата група: селянката беше простряна в дъното на колата, в краката на джандарина, а мъжът ѝ с цялата тежест беше се тръшнал въз нея, за да ѝ пресече всяка възможност за изкубване, а с една ръка ѝ запушваше устата, за да не вика.

Вероятно ще си спомним думите на прокурора Ернест Пинар от обвинителната му реч срещу автора на *Мадам Бовари*: „Падението се извършва във файтона!“²⁰ – без да може със сигурност да се каже каква по-точно емоция е изразил с интонацията си, ако се съди само по необичайния удивителен знак в края на изречението. Вазовата присъда над насилниците не би била по-различна, ако трябваше да я произнесе: вместо това през очите на множеството е видял падението на закона до съучастник на съпругеската тирания и го е представил в разказа си чрез – както без колебание е написал – „тая груба и отвратителна картина на оскърбение човешката личност“. На пръв поглед е странно да се оприличава чуковецката неверница на мадам Бовари, както е сторил Вазов: та тя едва ли някога е чувала за романтични четива и мислила за любовни разходки с лодка и рецитации на стихове из *Езерото* на Ламартин; още по-абсурдно би било да ѝ

²⁰ Материали по процеса срещу Гюстав Флобер. Вж. Г. Флобер, *Избрани творби в 4 тома*, т. 1, изд. „Народна култура“, 1984, с. 402, прев. Пенка Проюкова. [Gustave Flaubert, *Izbrani tvorbi v 4 toma*, t. 1, izd. „Narodna kultura“, 1984, s. 402, prev. Penka Proykova]. Тук думата „файтон“ е заменила „фиакър“.

се приписват романтични идеали и разочарования от сблъсъка с реалността, вкус към „авантюрата“, сладостно-мъчителни фантазии и бягства в измислени светове, накратко – нищо от психологията на „боваризма“, изследвана от Жюл дьо Готие и Пол Бурже в контекста на нихилизма и анархизма, на декадентството и социализма, иначе добре познати и на българския писател, оспорвани и отхвърлени в романа му *Нова земя*. Но пък, от друга страна, Вазов по удивителен начин е преакцентирал мотива за изневярата, издигайки човешкото достойнство и индивидуалната воля над греха и разкривайки „патриархалния“ закон като може би по-нетърпимо зло. Що се отнася до именуването на селянката „българска госпожа Каренина“, то е със същия привкус на мастило, т.е. плод на скорошно четене, но за разлика от Пол Бурже, литературно „интоксикаран“ от *Мадам Бовари* и *Възпитание на чувствата*, влиянието на Флобер или Толстой върху Вазов се свежда най-вече до външни, „занимателни“ сюжетни детайли. Например в изграждането на характерите на тези най-близки до Ема и Анна женски персонажи от *Казаларската царица* и *Нова земя* – Цонка, която „гълта жадно между два урока запретени от надзирателката преводни романи“, и Драга, която полушеговито-полусериозно признава: „Аз обичам героинята Анна Каренина (...) Знаела как либила“. И, тъй като привлякохме съпоставката между случилото се във фиакъра и във файтона не за да решим коя от двете сцени е по-„прочута“ или по „за цензуриране“, а за да потвърдим неафиширания, но несъмнено майсторски противопоставен прочит от Вазов на Флоберовия роман, то очевидно е, че по-неведомите пътища на междутекстовостта се разминават привидно сходни, но натоварени с противоположно съдържание транспортни средства, метафори на две скандализиращи порядъчността крайности, независимо от формалната им скритост или откритост. В търсене на „секрета на тая страшна дисхармония между двете половини на човешкия род“ и други разкази (*Изпросила*, *Обикновена история*, *Драма*), както последвалите романи и повестта *Нора*, в различно мотивирани адюлтерни ситуации поставят същия въпрос, който според Вазов „никакви гениални умствания на новата философия, никакви социални и политически преврати няма да го разрешат“.

В пикантно украсения разказ *Увеселителен влак*²¹ от сборника *Утро в Банки*, който с хумористичния си тон усилва усвоените от Вазов наративни ефекти, Магдалина, „останала си простодушна провинциалка“, има нещастieto да се изгуби от мъжа си в навалицата на главната Strada Victoriei, наред пленителния и „пълнен с опасни примамки и съблазни“ Букурещ.

²¹ Сп. *Светлина*, год. X, 1900, кн. 6, с. 1, тук с първоначалното си заглавие Приключенията на Г-жа Туркулова. [Sp. *Svetlina*, god. X, 1900, kn. 6, s. 1].

Изтървалият („по една непростителна разсеяност“) съпругата си Цанко тръгва да я дири из града, узнавайки с нарастваща тревога от съдействащата му полиция („и тя турила на нога всичките си средства“) само местата, на които преди час е била, и мъжете, с които се е срещала, докато накрая не му съобщават, че я видели да вечеря в бирария-градина с „един от най-опасните донжуани на столицата“, с когото оттам излезли „алабраще“. Последвалият превъзходен с двусмислията си диалог между Цанко, „отчаяно слаб в областта на литературата“, и полицейския комисар, според когото „останалото зависи от... темперамента и въззренията на мадам Туркулова“, е огледално отражение на читателската склонност към „боваризъм“, въздигнат от Даниел Пенак век след Жюль Готие до „право“, „вълшебено състояние“ и дефиниран иронично като „едно от най-разпространените неща на този свят, след като непрекъснато го откриваме у другия“²². Но не изглежда ли смайващо, че и в този разказ един файтон „фучи“ като стрела и „фърчи“ от консулство до консулство из Букурещ, пришпорван от ревнивото безпокойство на Цанко и „изтрещяващ“ винаги късно там, откъдето хубавата му, кокетна и доверчива съпруга вече си е тръгнала, за да му дойде горчиво на ум, най-накрая, българската пословица: „Кокошка и жена синор нямат“, а и да отдаде право на турците, дето казвали: „На жена калъч дай, воля не давай!“. За радост, файтонните терзания на Туркулов се оказват напразни, но пък за беда, пословично-обидното му мнение за жените го разкрива точно като „турчин“ в онзи смисъл, от който произтича недоразумението с фамилното му име, станало причина да заведат Магдалина в „турското консулато“ и да я мислят за „жена на турчин“, какъвто, напротив, нито един турчин от дипломатическото представителство в Букурещ не се е показал спрямо нея. Чрез тази виртуозно преобърната игрословица Вазов още веднъж и най-„добродушно“ е изразил не, разбира се, отношението си към жените, а към онези, които, подобно на Цанко, са напълно лишени от литературни, т.е. еманципиращи „въззрения“.

В свое изследването върху Емилиан-Станевата проза Владимир Донеv, освен че припомня дадената от Готие дефиниция на „боваризма“ като „способност на човека да си представя, измисля себе си като друг, какъвто не е“, уместно подчертава и позитивните значения на термина (обикновено заобикаляни в критически съчинения под знака на реализмите) и по-специално важността му като „основа за артистичната дейност“²³. Възможно е думите на Ема Тилщайн от едноименния разказ: „Аз обичам всичко българско, аз искам да стана българка“, наред с

²² Пенак, Даниел. *Правата на читателя*, изд. „Кръг“, 2019, с. 165; прев. Лиляна Минкова. [Pennac, Daniel. *Pravata na chitatelya*, izd. „Krag“, 2019, s. 165; prev. Lilyana Minkova].

²³ Донеv, Владимир. *Емилиан Станев. Примамливите блясъци в прочита*, изд. „Сиела“, 2010, с. 58. [Donev, Vladimir. *Emiliyan Stanev. Primamlivite blyasatsi v prochita*, izd. „Siela“, 2010, s. 58].

уверението ѝ, потвърдило се впрочем, че от шест месеца учи български език, да предизвикват у читателите преди всичко патриотичен възторг и усмивки, провокирани от мощното алпийско ехо – рядко находчив ответ на Кареквата любов към швейцарката, но пък в чисто фикционален (и боваристки) план можем да се убедим как работи Вазовото въображение в търсене на идеалната за поета съпруга, намерена най-после от Стремски в образа на Невянка, заедно с която няма да пропуснат в сватбеното си пътешествие да посетят и „веселий Люцерн“.

Библиография

Вазов, Иван. *Събрани съчинения в 22 тома*, изд. „Български писател“, С., 1974-1979. [Vazov, Ivan. *Sabrani sachenia v 22 toma*, izd. „Balgarski pisatel“, S., 1974-1979].

Флобер, Гюстав. *Избрани творби в 4 тома*, изд. „Народна култура“, С., 1984-1985. [Flaubert, Gustave. *Izbrani tvorbi v 4 toma*, izd. „Narodna kultura“, S., 1984-1985].

Арнаудов, Михаил. *Иван Вазов. Живот и дело*, изд. „Хемус“, С., 1944. [Arnaudov, Mihail. *Ivan Vazov. Zhivot i delo*, izd. „Hemus“, S., 1944].

Барнс, Джулиан. *Папагалът на Флобер*, изд. „Народна култура“, С., 1990. [Barns, Julian. *Papagalat na Flober*, izd. „Narodna kultura“, S., 1990].

Донев, Владимир. *Емилиян Станев. Примамливите блясъци в прочита*, изд. „Сиела“, С., 2010. [Donev, Vladimir. *Emiliyan Stanev. Primamlivite blyasatsi v prochita*, izd. „Siela“, S., 2010].

Зимел, Георг. *Фрагментарният характер на живота*, изд. „Критика и хуманизъм“, С., 2014. [Simmel, Georg. *Fragmentarniyat harakter na zhivota*, izd. „Kritika i humanizam“, S., 2014].

Д-р Кръстев, Кръстьо. *Съчинения*, т. 2, Академично изд. „Проф. Марин Дринов“, С., 2001. [D-r Krastev, Krastyo. *Sachinenia*, t. 2, Akademichno izd. „Prof. Marin Drinov“, S., 2001].

Михайлов, Димитър. *Иван Вазов. История. Поетика. Диалози*, изд. „ДАР-РХ“, В. Търново, 2016. [Mihaylov, Dimitar. *Ivan Vazov. Istoria. Poetika. Dialozi*, izd. „DAR-RH“, V. Tarnovo, 2016].

Неделчев, Михаил. *Как работи литературната история?*, т. 2, изд. на НБУ, С., 2021. [Nedelchev, Mihail. *Kak raboti literaturnata istoria?*, t. 2, izd. na NBU, S., 2021].

Пенак, Даниел. *Правата на читателя*, изд. „Кръг“, С., 2019. [Pennac, Daniel. *Pravata na chitatelya*, izd. „Krag“, S., 2019].

Цанева, Милена. *Автори, творби и проблеми*, изд. „Български писател“, С., 1990. [Tsaneva, Milena. *Avtori, tvorbi i problemi*, izd. „Balgarski pisatel“, S., 1990].

Шишманов, Иван. *Дневник и досиета 1879-1927*, изд. „Прозорец“, С., 2015. [Shishmanov, Ivan. *Dnevnik i dosieta 1879-1927*, izd. „Prozorets“, S., 2015].

„Периодика и литература“, т. 1, изд. на БАН, С., 1985. [“Periodika i literatura”, t. 1, izd. na BAN, S., 1985].

Пруст, Марсел. *Аферата Льомоан*. [Prust, Marsel. *Aferata Lyomoan*]. <https://chitatelski-klub.nbu.bg/аферата-льомоан/>

„Библиотека для Чтенія“, № 8, т. 150, Санкт-Петербург, 1858. [“Biblioteka dlya Chteniya”, № 8, t. 150, Sankt-Peterburg, 1858]. <https://books.google.ru/books?id=4i8WAAAAYAAJ&pg=RA11-PA1&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

Boyka ILIEVA¹

Ivan Vazov and the Western Literary Tradition: Modes of Communication

Abstract

The present article attempts to study the personality of Ivan Vazov as a perceiver of Western European literature. Vazov's works are representative of the tendencies which started during the Bulgarian National Revival period, tendencies toward overcoming cultural backwardness and inclusion of Bulgarian literature in the European tradition. He devoted a great part of his literary and public activity to this cultural cause. In his body of work, Vazov accumulated the ideas of cultural catching up, distilled the best of the European experience, summarised it, and integrated it.

The inclusion of Vazov's works in the European literary tradition can be traced in the various modes of his communication with the national literatures of Western Europe – as a reader, translator, compiler, critic, editor, and author. Emphasising the Western influence in his work, he pointed out his models, constantly comparing himself to them, borrowing themes and motifs, genres and means of expression. Vazov managed to develop as an author of his own time – relevant to the native ideological and cultural context, but integrating the European literary achievements in his work.

Keywords: Ivan Vazov; Western literary tradition; literary models; borrowings; similarities

Резюме

Иван Вазов и западната литературна традиция: модуси на общуването

Настоящата статия прави опит да осветли личността на Иван Вазов като възприемател на западноевропейските литератури. Вазовото творчество е представително за започналите още през Възраждането тежнения към преодоляване на културната изостаналост и вписването на българската литература в европейската традиция. На тази културна мисия той посвещава голяма част от своята литературна и обществена дейност. В творчеството си акумулира идеите за културно наваксване, концентрира най-доброто от европейския опит, обобщава го и го интегрира.

Вазовото вписване на собственото творчество в европейската литературна традиция може да се проследи чрез различните модуси на общуването му с литературите на Западна Европа – като читател, преводач, съставител, критик, редактор, творец. Акцентирал върху западното влияние в творчеството си, той посочва своите авторитети, като непрекъснато се оглежда в тях, заимства теми и мотиви, жанрове и изразни средства. Вазов изгражда себе си като един съвременен автор – актуален за родния идеен и културен контекст, но интегрирал в творчеството си европейските литературни достижения.

Ключови думи: Иван Вазов; западна литературна традиция; литературни образци; заимствания; сходства

¹ **Boyka ILIEVA** [Бойка Илиева] is an associate professor of Ancient and Western European Literature at South-West University "Neofit Rilski". She is the author of the monographs *Italy in the Culture of the Bulgarian National Revival. Translations and Literary Influences* (2012) and *The Inspiration Italy. Literary Contexts 1878–1918* (2019), of the Students' Learning Aid *Western European Literature. Aesthetic Texts and Programmes* (2017), as well as of articles in scholarly collections and periodicals. She is a member of the Academic Circle of Comparative Literature and of the Bulgarian Society of Eighteenth-Century Studies. Her research interests are focused on the fields of literary reception, comparative literature, imagology, women's writing. She is a member of the editorial team of the academic journal *Orbis Linguarum*.

The present article makes an attempt to study the personality of Ivan Vazov from a slightly unusual research perspective – as a perceiver of Western European literature. In the reconstruction of this communication there are several symptomatic texts (literary and documentary), which are hugely important in identifying his literary preferences, the development and contradictions in his literary taste, and the literary influences and reminiscences in his work. The earliest of them is the cycle *Poet* [*Поет*]² from the poetry collection *Sounds* [*Звукове*] (1882), in which Vazov defined the authors who had impressed him emotionally and had broadened his own literary horizon. Seven years later, in 1889, he revealed his literary preferences in a letter to Dr. Krastev. In 1895, Vazov published a short story, journalistic in tone, called *In My Own Interest (Scribbles and Patterns)* [*За моята си черга, сб. Драски и шарки*], in which he responded to the accusations of plagiarism levelled at him and outlined his literary influences for the first time. The following year, in the survey in Prof. Shishmanov's family album, he nominated his favourite authors. In 1901, Vazov wrote his memoirs entitled *The Teachers* [*Даскалите*], in which he revealed his earliest literary favourites. The two subsequent records, initiated again by the professor, presented retrospective accounts aimed at immortalising the classical author in the manner of Johann Eckermann's recorded interviews with Goethe and those of Édouard Toulouse with Zola. In 1915, the poet provided him with a detailed narrative of his life (*The Poet's Life as He Himself Presented It to Me*), in which he presented an overview of the literary works he had read and admired. The next year (1916), he documented the history of writing his works (*Vazov about His Works*) [*Вазов за своите творби*], gladly mentioning his literary reminiscences. The notes kept by Shishmanov during his meetings with Vazov (*Our Meetings 1915-1920*) [*Нашите срещи 1915-1920*]³ are no less informative. Fragments of information about the national poet's contact with European cultures can be found in many other sources, as he willingly disclosed them "any time he could".⁴

The two texts – Vazov's autobiography and the history of writing his works, presented an innovative endeavour in Bulgarian culture and the first attempt at a self-reflective affirmation after the European model. Shishmanov observed the poet's long procrastination and hesitation in documenting

² Вазов, Иван. Поет. В: *Събрани съчинения в 22 тома. Т. III. Лирика 1886-1912*. Ред. П. Динев и др. София, Български писател, 1975, с. 43-52. [Vazov, Ivan. Poet. V: *Sabrani sachineniya v 22 toma. T. III. Lirika 1886-1912*. Red. P. Dinekov i dr. Sofia, Balgarski pisatel, 1975.] All Vazov's works, unless otherwise noted, are cited from this edition.

³ Шишманов, Иван. Нашите срещи 1915-1920. В: Шишманов, Ив. *Иван Вазов. Спомени и документи*. София, Български писател, 1976. [Shishmanov, Ivan. Nashite sreshti 1915-1920. V: Shishmanov, Iv. *Ivan Vazov. Spomeni i dokumenti*. Sofia, Balgarski pisatel, 1976.]

⁴ Тиханов, Галин. *Тълкувания. Текстове върху българската литература след Възраждането*. София, УИ „Св. Кл. Охридски“, 1994, с. 93. [Tihanov, Galin. *Talkuvaniya. Tekstove varhu balgarskata literatura sled Vazrazhdaneto*. Sofia, UI „Sv. Kl. Ohridski“, 1994, s. 93.]

the requested information about his life and work, not quite convinced of deserving such an honour: “Is this possible after Voltaire and Renan?”⁵ Meanwhile, Vazov started preparing for this in his own way – by reading Eckermann’s interview with Goethe, provided to him in Russian translation by Dr. Krastev, and he also wished to get acquainted with Rousseau’s *The Confessions*.⁶ He suspected Goethe of playacting and noted that “no doubt he was posing”.⁷ It can be reasonably assumed that Vazov hardly felt ready to write his autobiography, knowing how high the expectations were, high like the pedestal on which he himself had been placed. That is why he needed an example, a model for self-affirmation and recognition of his own significance, which would add greatness to his halo of being the most authoritative poet of his time. The creation of the history of writing his works, full of examples and revealing various influences, was not deprived of strategy either. Some of them seem greatly exaggerated, but their publicity expresses the strong desire for associating the author’s own oeuvre with some major literary figures in the European tradition. Vazov himself might not have been aware of the excessiveness of some of his suggestions, which can explain the cautious allusions felt in expressions like “after reading”, “I had read”, etc.⁸ The other effects of these revelations should not be overlooked either – on the one hand, they demonstrated a wide range of intellectual potential and a high literary standard, on the other hand, however, their aim was to disarm future accusers of plagiarism and dispel the doubts that periodically cast a shadow on his reputation as a national poet.⁹

Vazov’s works are representative of the tendencies started during the Bulgarian National Revival, tendencies towards overcoming cultural backwardness and including Bulgarian literature in the European tradition. He devoted a great part of his literary and public activity to this cultural cause, just like his ideological ally Konstantin Velichkov.¹⁰ In his oeuvre, Vazov accumulated the ideas of cultural catching up, distilled the best of the European experience, summarised it, and integrated it. His writings can be seen as a synthesis of the accelerated development of Bulgarian literature and as an appeal for its integration in the European tradition. It intertwines European literary trends, themes and genres, refracted through the prism of the national ideological needs and reception possibilities.

⁵ Арнаудов, Михаил. Предговор към първото издание. В: Ив. Шишманов, *Иван Вазов. Спомени и документи*. София, Български писател, 1976, с. 42. [Arnaudov, Mihail. Predgovor kam parvoto izdanie. V: Iv. Shishmanov. *Ivan Vazov. Spomeni i dokumenti*. Sofia, Balgarski pisatel, 1976, p. 42]

⁶ Арнаудов, Михаил. *Предговор...* Цит. съч., с. 21. [Arnaudov, Mihail. *Predgovor...* Op. cit., s. 21.]

⁷ Ibidem, с. 18.

⁸ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 242–244. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 242–244.]

⁹ Such attacks were levelled at Vazov by Pencho Slaveykov, Ivan Milarov, Dr. Vasil Baldzhev and Dimitar Polyakov.

¹⁰ For more on Velichkov’s contribution to the Europeanization of the Bulgarian culture, see: Илиева, Бойка. Културната мисия на Константин Величков за приобщаване към европейската традиция. – *Дзяло*, 2020, кн. 16. [Ilieva, Boyka. Kulturnata misia na Konstantin Velichkov za priobshtavane kam evropeyskata traditsia. – *Dzyalo*, 2020, no 16.] Available at: http://www.abcdar.com/magazine/XVI/07_Bojka%20Ilieva.pdf

The inclusion of Vazov's works (and through it the inclusion of Bulgarian literature in general) in the European literary tradition can be traced in the various modes of his communication with the national literatures of Western Europe – as a reader, translator, compiler, critic, editor, and author.

Vazov as a reader: the development of his literary-aesthetic taste. In his autobiographical short story, *The Poet's Life as He Himself Presented It to Me* [*Животът на поета, както ми го разказа сам той*], Vazov accounted for his earliest contact with Western European literary works. It was established through the reception perspective of his mother Saba [*Съба*] – a literate woman particularly fond of literature. The readings aloud that she organised at home introduced the young poet to exemplary works of Italian literature such as *Pamela maritata* (*Pamela Married*) by Carlo Goldoni and Giulio Cesare Croce's *Le sottilissime astutie di Bertoldo* (*Bertoldo*), as well as French ones like *Les aventures de Télémaque* (*The Adventures of Telemachus*) by François Fénelon. Although I have referred to those narratives as “exemplary works”, they are by no means representative of the respective national literatures, despite being popular in the culture of the Bulgarian Revival. They corresponded to the local readership's horizon of literary expectations, which had not formed fully its aesthetic taste yet, and was basically indifferent to the classics, but welcomed enthusiastically light readings of sentimental and entertaining nature.

Vazov clearly remembered the works studied at the school in Sopot - the short story *The Lady in Black* [*Черноносящата госпожа*], attributed to Christoph von Schmid, Shakespeare's dramas, and the novel *Le Juif errant* (*The Wandering Jew*) by Eugène Sue.¹¹ Vazov continued adding to his literary knowledge while he was a teacher in Kalofer, where he discovered Voltaire's works and a French encyclopedia in the impressive school library. The poet regretted that he could not take advantage of this opportunity because he knew “little” French. However, he read voraciously Russian books, which as he confessed, shaped his literary taste during this period of his life.¹² In Kalofer, with the mediation of the student Dragoy Shopov, he established his first contact with the poetry of Béranger, who became his favourite. In Plovdiv, with the teacher Bogdan Goranov, the future poet continued to study Béranger and got acquainted with the works of Lamartine. The French reader, used by teacher Zafirov, introduced him to the works of Hugo (the drama *Hernani*) and Charles Hubert Millevoye.

In 1868, while working in his father's little shop, Vazov had already been fluent in French and read the French editions of Racine's *Phèdre*, Schiller's *Die Räuber* (*The Robbers*), Diderot's *Le neveu de Rameau* (*Rameau's Nephew*), and Molière's comedies¹³. Later, as a clerk in Svishtov, he was

¹¹ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 75. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 75.]

¹² Ibidem, с. 78.

¹³ Ibidem, с. 84.

inspired by Parny's poetry, which is evident from the imitations in his collection of poems *May Posy* [*Майска китка*] written at that time. There followed a period of fascination with popular and less valuable literature while he was working in Galați for the Croatian merchant Čučuković. During his spare time, Vazov read "novels of dubious quality" by Ponson du Terrail, Alexandre Dumas, Paul de Kock, etc.¹⁴

As an interpreter for a French engineer in Pernik, the young poet had the opportunity of practising his French. There, in his communication with the Germans in the German boarding house, he learned a little of their language. The acquisition of foreign languages, despite being informal and unsystematic enabled him to get in touch with the literary works of different nationalities. Years later, he told Shishmanov that he had read Russian, French, Italian, and Romanian poetry in their original language, and that he understood Serbian and Croatian with ease.¹⁵

A turning point in Vazov's literary development was the reading of the collection of poems *Les Châtiments* (*Castigations*), which Konstantin Velichkov lent him in Svishtov. At that moment, Hugo became the prime example to his work.¹⁶

Vazov was a voracious and discerning reader – with the mediation of different languages he sought not only to educate himself, but also to expand his worldview, to find inspiring examples that would provide starting points in his own work. In the above-mentioned letter to Dr. Krastev, he admitted that his knowledge of the exemplary literary works from different epochs was chaotic and unsystematic.¹⁷ In his conversations with Shishmanov, Vazov mentioned some other authors he knew – the Swedish poet Runeberg¹⁸ and the German poet Klopstock *Der Messias* (*The Messiah*), whom he read in Russian translation, as well as the French fable writer Lebrun, read by Vazov still in Sopot. His literary interests were diverse and had varying duration. His attitude towards some authors remained enthusiastic over the years (Dante, Shakespeare, Heine, Byron), towards others it changed (Hugo, Schiller), still others he could not understand (Verlaine, Shaw), and there were also authors he considered contradictory (Goethe, Zola, Lagerlöf). Arnaudov has concluded that his literary taste favours "everything sublime and pure" in the world and in nature.¹⁹

¹⁴ Арнаудов, Михаил. *Какво е за нас Иван Вазов*, Пловдив, Христо Г. Данов, 1970, с. 23. [Arnaudov, Mihail. *Kakvo e za nas Ivan Vazov*. Plovdiv, Hristo G. Danov, 1970, s. 23.]

¹⁵ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 243. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 243.]

¹⁶ Ibidem, с. 99-100.

¹⁷ Вазов, Иван. Писмо до К. Кръстев. В: *Събрани съчинения в 22 тома. Т. XXI. Писма 1872-1908*. Ред. П. Динев и др. София, Български писател, 1979, с. 108. [Vazov, Ivan. Pismo do K. Krastev. V: *Sabrani sacheniya v 22 toma. T. XXI. Pisma 1872-1908*. Red. P. Dinev i dr. Sofia, Balgarski pisatel, 1979, s. 108.]

¹⁸ Despite writing in his native Swedish, Runeberg is considered a Finnish poet.

¹⁹ Арнаудов, Михаил. *Предговор...* Цит. съч., с. 46-47. [Arnaudov, Mihail. *Predgovor...* Op. cit., s. 46-47.]

One can get an idea of the authors who impressed Vazov and touched his soul in the collection of poems *Sounds*, which contains poetic dedications to them. He insisted on explaining that his original intention was not just to name his favourite poets, but to express his “impressions and the personal inspiration” he drew from the works of Goethe, Hugo, Byron, Schiller, Musset, Heine, and Leopardi.²⁰ Such a revelation expresses his desire to share similar emotional states, to experience the same feelings, in other words – to match the achievements of the great names in European literature.

A similar attempt at self-affirmation can be observed in Vazov’s usage of mottoes, carefully selected from the works of distinguished names in world literature. On the one hand, thus he demonstrated his considerable knowledge of the classical and contemporary literary figures, on the other hand, he declared himself as a supporter and follower of their literary inspiration, and their aesthetic ideas and principles. Another important aspect is the role of the motto as a cultural bridge and a means of emancipating his own work by linking it to some significant foreign author. Vazov often used as a motto some verse he had memorised, which explains the inaccuracies, including the linguistic ones, in his quotations of the original. What is important in this case, however, is not the content of the verse, but the connection with the eminent author that such a citation evokes.

Vazov’s canon. If one needs to outline the Western European literary works that would belong to ‘Vazov’s Canon’, i.e. the most influential ones according to the horizon of his literary reception, one could trace them in the *Bulgarian Anthology* he compiled together with Konstantin Velichkov (1884), as well as in Vazov’s collection of poetry translations *From the Great Poets* (1911).

In their efforts to Europeanise school literature, Vazov and Velichkov included in the first Bulgarian reader 59 works by 41 Western European authors, hitherto inaccessible and unknown to the local reading audience. However, it must be noted that this is the number of affirmed literary examples. The secret presence of other Western European authors among the anonymous literary works in the textbook is quite possible. The popularisation of Western European authors is identified at several different levels – through their works – literary and documentary texts (travel notes, epistolary writings, historical works and reflections) and at the metatextual level (short overviews in footnotes, biographical accounts). The representatives of French literature dominate the edition – 17 authors with 24 works. They are followed in number by the German (11 authors, 19 works) and English (5 authors, 8 works) ones. The Italian (3 authors, 3 works) and Scottish (2 authors, 2 works) representatives come next. Spanish, Portuguese and Danish literature are presented by 1 work each. The strongly preferred French writers are Hugo (4 works), Molière (3), and La Bruyère (3). Most of the German literary works

²⁰ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 243. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 243.]

in the edition are those of Schiller (5), Goethe (2), Lessing (2), and Bürger (2). The selection of English authors reveals a preference for Shakespeare, Byron, and Shelley, each one represented by 2 works. While most authors are presented to the readers in footnotes, there are eight specifically emphasised authors about whom individual biographical sketches are provided – five of them are French (Hugo, Voltaire, La Bruyère, Lesage, and Fénelon), one English (Charles Dickens), one Scottish (Walter Scott), and one Spanish (Cervantes).

In his collection, *From the Great Poets* Vazov compiled his translations of exemplary literary works that had captured his attention over the years. Among them, one can find 17 works by 12 authors – French, German, English, and Italian – translated either from the original or through some mediating language. The obvious preference is for Schiller, Heine, Hugo and Shelley, of whom Vazov had translated more than one work. A characteristic feature of Vazov's translations is his tendency to preserve the poetic form of the source text, regardless of whether he was translating the original or a mediating text.²¹

Among the most outstanding examples in Vazov's literary ideas was Dante Alighieri, whose works he knew in their Russian translations. Along with Dante, he valued Petrarch and Tasso, calling the three of them “eternal poets”.²² The list of his favourite Italian authors can be completed with the names of the Romantic poet Giacomo Leopardi and his contemporary Giosuè Carducci, who was also considered a national poet in his homeland. Mikhail Madzharov has also acknowledged Vazov's interest in Carducci's poetry, and Vazov himself told Shishmanov that he had read the collection of poems *Odi barbare* (*The Barbarian Odes*) in the original.²³ In 1882, Vazov wrote the poem *Leopardi*, in which he tried to compare the worldly grief and emotional discomfort, which is characteristic of the Italian romantic's poetry with his own troubles and disappointments.

Vazov was convinced that writing should not be just for fun, but the poet should fulfill the social mission of teaching his readers. Despite the fact that he was not an ardent admirer of Goethe, he was guided by his view of the relevance of literature and the “requirement of the day”.²⁴ This also explains his preference for authors with an active civic position, regarding current events, like Hugo, Béranger, and Carducci.

²¹ Милетич-Букурещлиева, Мария. Поетическите преводи на Вазова. В: *Иван Вазов. Живот и творчество*. София, П. Глушков, 1921, с. 179. [Miletich-Bukureshtlieva, Maria. Poeticheskiye prevodi na Vazova. V: *Ivan Vazov. Zhivot i tvorchestvo*. Red. St. Romanski. Sofia, P. Glushkov, 1921, p. 179.]

²² Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 241. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 241.]

²³ Маджаров, Михаил. *Спомени*. София, Български писател, 1968, с. 746. [Madzharov, Mihail. *Spomeni*. Sofia, Balgarski pisatel, 1968, s. 746.]; Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 242. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 242.]

²⁴ Арnaudов, Михаил. *Предговор...* Цит. съч., с. 44. [Arnaudov, Mihail. *Predgovor...* Op. cit., s. 44.]

Literary influences. In 1895, in the short story *In My Own Interest* [*За моята си черга*] Vazov declared his literary influences. The impetus was external – accusations of plagiarism in the novelette *Mitrofan and Dormidolsky* (1881). However, this text revealed a more interesting detail – Vazov outlined the geography of his literary influences, which defined the Western influence as dominant. He identified as his models the three magi of Western European romanticism – Hugo, Byron, and Heine, who had had a “beneficial impact” on him.²⁵

About twenty years later, in Shishmanov’s family survey, Vazov put Hugo in the first place among his favourite writers again.²⁶ The works of the French romantic served as a source of ideas about a great many of Vazov’s works, including the masterpieces *Under the Yoke* and *Epic of the Forgotten*.²⁷ The author himself mentioned some reminiscences of Hugo in his collections of poems *The Sorrows of Bulgaria*, *Deliverance*, *Gusle*, and *Dissonances* [*Тъгите на България, Избавление, Гусла, Дисонанси*].²⁸ The borrowings from and influences of the French author have been traced in detail by a number of researchers.²⁹ Vazov liked to rely on Hugo’s authority and often quoted him in his works – as a motto, a mentioning, or a reference to his works and characters. According to some statistics, almost one third of his poems with a motto from a foreign author contain a verse by Hugo.³⁰

However, the attitude of the Bulgarian poet towards the French one was not rigid. Regarding the history of writing the poem *Victor Hugo*, Vazov distinguished himself from his prestigious role model for the first time. He demarcated the main dividing line between them with regard to the theme of love, “blaming” the French poet for “having written little about love” and relying more on the effect of impressive phrases.³¹ This provokes the reasonable question of whether Vazov might not have been acquainted with his idol’s love lyric, or it was just his desire to differentiate himself from him and emancipate his creative principles that had motivated such a statement.

In Bulgarian literary studies, not few attempts have been made to interpret the two authors in parallel. The common denominator between them has been seen in the long creative development, their work in all literary genres, the common themes of nationalism, adoration of the great figures in

²⁵ Вазов, Иван. За моята си черга. В: *Събрани съчинения в 22 тома. Т. VIII. Драски и шарки. Видено и чуто*. Ред. П. Динеков и др. София, Български писател, 1976, с. 223. [Vazov, Ivan. *Za moyata si cherga*. V: *Sabrani sachineniya v 22 toma. T. VIII. Draski i sharki. Videnno i chuto*. Red. P. Dinekov i dr. Sofia, Balgarski pisatel, 1976, s. 223.]

²⁶ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 372. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 372.]

²⁷ Ibidem, с. 232.

²⁸ Ibidem, с. 226-227, 231, 248.

²⁹ Митов, Д. Б. Иван Вазов и Виктор Юго. В: *Годишник на Висшия институт за театрално изкуство. Т. VI*. София, ДИ „Наука и изкуство“, 1960, с. 1-23. [Mitov, D. B. Ivan Vazov i Viktor Yugo. V: *Godishnik na Visshiya institut za teatralno izkustvo. T. VI*. Sofia, DI „Nauka i izkustvo“, 1960, s. 1-23.]; Бояджиев, Пирин. *Вазов и Юго*. Силистра, 1999, 132 с. [Boyadzhiev, Pirin. *Vazov i Yugo*. Silistra, 1999, 132 s.]

³⁰ Бояджиев, Пирин. *Вазов и Юго...* Цит. съч., с. 78. [Boyadzhiev, Pirin. *Vazov i Yugo...* Op. cit., s. 78.]

³¹ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 243. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 243.]

the national history, love of nature, the attitude of endless optimism³², their status as national poets, their understanding of the constant course of progress³³, the presence of common images (the crucifixion, the mountain), and the living of nature.³⁴

Vazov connected the influence of Byron with his Plovdiv period. He mentioned the presence of Byronism in his works and shared that his poem *Zihra* was written after reading *Childe Harold's Pilgrimage*.³⁵ The oriental elements in Vazov's poem create the exotic atmosphere so cherished by the romantics, and the longing and sadness for the bygone days bring dissatisfaction comparable to some extent to the melancholy and worldly grief of the Romantics. Milena Tsaneva has noted that the poet does not seem convincing "in the role of a grief-stricken Byronic hero" and remains far from "the dark Byronic romance".³⁶ Apart from some general romantic requisites, one can hardly speak of any real resemblance between the two poems. Vitana Kostadinova has noticed a certain similarity in terms of plot between Vazov's work and the poem *The Giaour* with difference in the narrative techniques. She has paid attention to the dialogue of the two poems dedicated to Byron with his original works as an act of self-affirmation through an association with some world-renowned authors.³⁷

Despite the fact that when it comes to literary preferences and influences, Vazov's name is most often related to that of Hugo, in fact the writer who remained his undisputed favourite for life was Heine. His early acquaintance with the work of the German romantic is evidenced by the fact that the considered first printed poem by Vazov (*Pine*) [*Бор*] was an imitation of Heine's work. Vazov claimed that he knew Heine from Russian translations and appreciated his wit, easiness, and sophistication. He revealed that it had been under the influence of *Vitzli-Putzli* that he had written his poem *My Neighbor Gmitra* [*Моята съседка Гмупра*].³⁸ Regardless of the plot discrepancy and the ideological irrelevance, a certain closeness can be observed between the comic poem and Heine's work in the "poetic sophistication of its irony".³⁹

A better basis for comparison are the poems *In the Kingdom of the Fairies* [*В царството на самодивите*] and Heine's poetic epic *Deutschland. Ein Wintermärchen* (*Germany, a Winter's Tale*) united by the common motif of the romantic escape in the past. Vazov himself acknowledged the

³² Митов, Д. Б. Вазов и Юго. – *Развигор*, 1921, бр. 36, с. 4. [Mitov, D. B. Vazov i Yugo. – *Razvigor*, 1921, no 36, p. 4.]

³³ Митов, Д. Б. Вазов и Юго... Цит. съч., с. 4. [Mitov, D. B. Vazov i Yugo... Op. cit., s. 4.]; Бобчев, Илия. Иван Вазов и Виктор Юго. – В: *Мир*, 1935, бр. 10469, с. 3. [Bobchev, Iliya. Ivan Vazov i Viktor Yugo. – *Mir*, 1935, no 10469, s. 3.]

³⁴ Бояджиев, Пирин. Вазов и Юго... Цит. съч., с. 123-131. [Boyadzhiev, Pirin. Vazov i Yugo... Op. cit., s. 123-131.]

³⁵ Шишманов, Иван. Иван Вазов... Цит. съч., с. 244. [Shishmanov, Ivan. Ivan Vazov... Op. cit., s. 244.]

³⁶ Цанева, Милена. Поемите на Иван Вазов. – *Литературна мисъл*, 1965, кн. 3, с. 90. [Tsaneva, Milena. Poemite na Ivan Vazov. – *Literaturna misal*, 1965, no 3, s. 90.]

³⁷ Костадинова, Витана. Байрон в български контекст: Следи по пясъка на времето. Пловдив, Пигмалион, 2009, с. 232. [Kostadinova, V. Bayron v balgarski kontekst: Sledi po pyasaka na vremeto. Plovdiv, Pigmalion, 2009, s. 232.]

³⁸ Шишманов, Иван. Иван Вазов... Цит. съч., с. 244. [Shishmanov, Ivan. Ivan Vazov... Op. cit., s. 244.]

³⁹ Цанева, Милена. Поемите... Цит. съч., с. 88. [Tsaneva, Milena. Poemite... Op. cit., s. 88.]

existence of some parallels between the two works, after noting that his poem was influenced by Heine's.⁴⁰ The similarities are evident even at the genre level, in the motif of the road, and in the identical episodes featuring mythological characters from the past – Frederick I Barbarossa and Krali Marko.⁴¹ Tsaneva has explained that one can speak of “creative reminiscences”, rather than imitation. She has observed the common in both works use of satire as a romantic technique, and the main difference – in the attitude to the national historical past.⁴² The strong folklore presence in Vazov's poem, as well as the existence of fairy-tale-fantastic elements, associate it with the poetics of romanticism.

The motif of the romantic escape from reality to the heart of nature can be identified in the travelogue *In the Bowels of the Rhodopes* [*В недра на Родопите*], comparable to Heine's travelogue *Die Harzreise* (*The Harz Journey*). Vazov's work reveals some typically romantic conflicts – between civilisation and natural state. The similarities between the two works are noticeable on the thematic and the semantic level, as well as in the appropriation of two of the basic principles of romantic poetics – images and plots from the national folklore, an immersion in the *couleur locale*. One of the fundamental differences is on the border between the present and the past, the real and the fantastic – that is what is missing in Heine, who seems to prefer to immerse himself in the world of his poetic visions, while Vazov remains distant, rational, and analytical. Insofar as he lacked comprehension and perception of authentic romantic philosophy and poetics, the romantic elements in his work can be defined as a kind of “social interpretation of romanticism”.⁴³ Pencho Slaveykov also criticized Vazov for his lack of organic connection with Heine's ideas in his article *Heine in Bulgaria*.⁴⁴ Dr. Krastev emphasised the fundamental difference in the perception of nature in Vazov's writings

⁴⁰ Вазов, Иван. *Писмо...* Цит. съч., с. 108. [Vazov, Ivan. *Pismo...* Op. cit., s. 108.]

⁴¹ Stajčeva, E. Ivan Vazovs Heine – Rezeption, dargestellt am Poem „Im Reich der Feen“. В: *Българо-немски литературни и културни взаимоотношения през XVIII и XIX век*. София, Издателство на БАН, 1985, с. 289-303. [Stajčeva, Emilija. Ivan Vazovs Heine – Rezeption, dargestellt am Poem „Im Reich der Feen“. V: *Balgarno-nemski literaturni i kulturni vzaimootnosheniya prez XVIII i XIX vek*. Sofia, Izdatelstvo na BAN, 1985, s. 289-303.]

⁴² Цанева, Милена. Поемите на Иван Вазов. – *Литературна мисъл*, 1965, кн. 4, с. 97. [Tsaneva, Milena. Poemite na Ivan Vazov. – *Literaturna misal*, 1965, no 4, s. 97.]

⁴³ Гюрова, Светла. „Пътуване по Харц“ на Хайнрих Хайне и „В недрата на Родопите“ от Иван Вазов. В: *Българо-немски литературни и културни взаимоотношения през XVIII и XIX век*. София, Издателство на БАН, 1985, с. 286-287. [Gyurova, Svetla. „Patuvane po Harts“ na Haynrih Hayne i „V nedrata na Rodopite“ ot Ivan Vazov. V: *Balgarno-nemski literaturni i kulturni vzaimootnosheniya prez XVIII i XIX vek*. Sofia, Izdatelstvo na BAN, 1985, s. 286-287.]

⁴⁴ Славейков, Пенчо. *Събрани съчинения в 8 тома. Т. V. Критика и обществени въпроси. Очерци. Пътеписи*. Ред. Б. Делчев. София, Български писател, 1959, с. 263. [Slaveykov, Pencho. *Sabrani sachineniya v 8 toma. T. V. Kritika i obshtestveni vaprosi. Ocherts. Patepisi*. Red. B. Delchev. Sofia, Balgarski pisatel, 1959, s. 263.] ; Цанева, Милена. Иван Вазов и Хайнрих Хайне. В: *Немско-български културни отношения 1878–1918*. София, УИ „Св. Кл. Охридски“, 1988, с. 57. [Tsaneva, Milena. Ivan Vazov i Haynrih Hayne. V: *Nemsko-balgarski kulturni otnosheniya 1878–1918*. Sofia, UI „Sv. Kl. Ohridski“, 1988, s. 57.]

and the European romantics, underscoring the lack of a “universal cosmic feeling” in the Bulgarian poet’s work.⁴⁵

Svetlozar Igov has pointed out two main Western influences on Vazov’s fiction – Eugène Sue’s sensational plotting and Victor Hugo’s romantic plot-building and pathos.⁴⁶ Vazov himself frequently underscored the lasting impression that Sue’s novels had left in his mind, especially *The Wandering Jew*, the impact of which he considered most significant in his works.⁴⁷ Despite these revelations, critics have underestimated Sue’s influence and prefer comparisons with more prestigious authors.⁴⁸

Vazov shared many of the ideological attitudes of the Enlightenment intellectuals, especially those of Voltaire, whom he openly sympathised with.⁴⁹ The belief in the constant movement of progress and the triumph of justice, the view of history, the opposition to tyranny, the political corruption, and superstition give grounds for speaking of a Voltairean spirit in Vazov’s work.⁵⁰

A certain controversy, and perhaps evolution, can be observed in Vazov’s attitude to Goethe over the years. He assured Dr. Krastev that he shared his enthusiasm for the German writer, but he felt a greater fondness for *Hermann und Dorothea*, in which he discovered “elevated and unattainably sweet poetry”. He explained his reserved attitude towards *Faust* with the observation that “philosophy suffocates poetry”.⁵¹ Twenty-seven years later, Vazov expressed his admiration for the “depth and tenderness” of Goethe’s lyric. At this time, he spoke with enthusiasm about Goethe’s tragedy and even claimed that he had memorised by heart the episode about Faust’s first meeting with Gretchen, which he considered full of beauty.⁵²

In 1916, Vazov claimed that still in Sopot he had gotten acquainted with the French translation of Schiller’s drama *The Robbers*, which greatly fascinated him. He shared that he knew all of Schiller’s most significant works. His “spiritual purity” and “sublimity of feelings” were the reason why Vazov preferred him to Goethe.⁵³ Three years later, when he and Shishmanov attended a Bulgarian version of the theatrical play, he found that it had lost its former charm for him.⁵⁴

⁴⁵ Кръстев, Кръстьо. *Етюди. Критика. Рецензии*. София, Български писател, 1978, с. 127. [Krastev, Krastyo. *Etyudi. Kritika. Retsenzii*. Sofia, Balgarski pisatel, 1978, s. 127.]

⁴⁶ Игов, Светлозар. *История на българската литература*. София, Сиела, 2001, с. 302. [Igov, Svetlozar. *Istoriya na balgarskata literatura*. Sofia, Siela, 2001, s. 302.]

⁴⁷ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 76. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 76.]

⁴⁸ Аретов, Николай. Какво стои зад (желанието за) сравнение. В: *Голямото вписване или какво сравнява сравнителното литературознание*. Съст. Р. Станчева. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2009, с. 43. [Aretov, Nikolay. *Kakvo stoi zad (zhelanieto za) sravnenie*, V: *Golyamoto vpisvane ili kakvo sravnyava sravnitelnoto literaturoznanie*. Sast. R. Stancheva. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2009, s. 43.]

⁴⁹ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 184. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 184.]

⁵⁰ Бояджиев, Пирин. *Вазов и Юго...* Цит. съч., с. 54-55. [Boyadzhiev, Pirin. *Vazov i Yugo...* Op. cit., s. 54-55.]

⁵¹ Вазов, Иван. *Писмо...* Цит. съч., с. 108. [Vazov, Ivan. *Pismo...* Op. cit., s. 108.]

⁵² Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 243. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 243.]

⁵³ Ibidem, с. 244.

⁵⁴ Ibidem, с. 183.

The change of Vazov's literary taste in some cases demonstrated his hesitation of certain former influences (Hugo, Schiller), and in other cases it was oriented to acceptance and admiration for works to which he had been reserved before (Goethe). The basic contradiction here is that Vazov got "cooler" towards Schiller and loved Goethe, despite his earlier claim that he had always preferred Schiller.⁵⁵

Critical reception. Vazov expressed his critical attitude towards some European authors and works in various texts – articles, reviews, and announcements – about some newly published book by a famous author, the Bulgarian translation of a European classical work, and news about the anniversary or death of some writer. They appeared in publications such as *A Ray*, *Venus*, *People's Voice*, *Dawn*, and *Science* [Лъча, Денница, Народний глас, Зора, Наука]. As a publicist, Vazov demonstrated a wide horizon of literary interests. He wrote about French (Lesage, Hugo, Dumas, Alphonse Karr), German (Goethe, Schiller), English, Spanish, and Portuguese authors. The published materials reveal that he followed the European cultural scene with a keen interest and tried to post up-to-date information about personalities and events. Some publications are more general, such as *Theatrical Censorship in France* and *The History of "La Marseillaise"*, while others are secular chronicles – about Hugo's health habits, the marriage of Hugo's granddaughter to Alphonse Daudet's son, etc. Along with his interest in the European cultural centres' literary life, Vazov was also excited about the Europeanisation of his own national culture. He paid special attention to the translation reception of foreign literatures, promptly informed about any forthcoming or newly published translation pointing out its advantages and disadvantages.

It is those journalistic texts that reveal Vazov's dual attitude towards Émile Zola – on the one hand, he appreciated his talent and acknowledged his great popularity, but on the other hand, he did not approve of the liberated depiction of morals in his works. Vazov explained the novelist's success with the specific tastes of the French society, which craved "scandalous moral unrest".⁵⁶ At the same time, he shared his admiration for the other eminent representative of French naturalism, Maupassant, whom he called a "master".⁵⁷

Vazov's acclaim of the great importance of the social and moral role of the author has already been mentioned. That is why he considered the motto "l'art pour l'art" unacceptable and strange.⁵⁸ When one day in 1919 he refused to attend the play *Candida*, he admitted that he did not like or

⁵⁵ Ibidem, с. 244.

⁵⁶ Вазов, Иван. Новий роман на Емил Зола. В: *Събрани съчинения в 22 тома. Т. XIX. Критика и публицистика 1877-1885*. Ред. П. Динеков и др. София, Български писател, 1979, с. 515-516. [Vazov, Ivan. Noviy roman na Emil Zola. V: *Sabrani sacheninya v 22 toma. T. XIX. Kritika i publitsistika 1877-1885*. Red. P. Dinekov i dr. Sofia, Balgarski pisatel, 1979, s. 515-516.]

⁵⁷ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 193. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 193.]

⁵⁸ Ibidem, с. 208.

understand Shaw because he hated “everything dark and paradoxical”.⁵⁹ Even distinguished authors, whose ideological messages were alien to him, were met with his distancing and even disapproval. Vazov’s intolerance to Verlaine and the Symbolists was, in fact, intolerance to all authors “in whose works he perceived something abnormal and vulgar oriented”.⁶⁰ For the same reason, a number of modern dramas staged in Sofia were met with his disapproval – *Erde (Earth)* by Karl Schönherr, *Adam, Eva und die Schlange (Adam, Eve and the Snake)* by Paul Eger, *Dödsdansen (Dance of Death)* by Strindberg. Vazov was sceptical of the perceptive abilities of the Bulgarian audience, which was accustomed to romantic dramas, in the fashion of Ibsen’s plays.⁶¹ He demonstrated a similar attitude to the other famous representative of the modern Scandinavian drama – Strindberg. Vazov’s scathing critique of the staging of his play was the result of the great cultural discrepancy between the two authors, although chronologically they were contemporaries.⁶² Despite his reserved attitude towards the two Scandinavian playwrights, Shishmanov declared Vazov’s interest in contemporary Scandinavian literature, and more precisely in the work of Selma Lagerlöf. However, in his attitude to the Swedish writer, one can again observe a certain contradiction, given the not-so-flattering opinion about her novel *Jerusalem* he had expressed months earlier, pointing out numerous boring descriptions.⁶³

Vazov’s reticence regarding modern literature was an expression of his distancing from modern art in general. He did not like or understand modern music (Wagner) and preferred the classics such as Beethoven, Mendelssohn, Bizet, especially Haydn.⁶⁴ It is not difficult to assume that he treated Nietzsche in a similar manner – with misunderstanding, which is why he considered it enough just to “browse” through the Bulgarian translation of *Also sprach Zarathustra (Thus Spoke Zarathustra)*.⁶⁵

Vazov also expressed his communication with the literatures of Western Europe in an indirect way, through his characters. Depending on their reading horizon, they speak the author’s literary impressions directly or like a caricature. The act of reading and experiencing the literary work is depicted in the short story *The Flood [Наводнението]* (in the collection *Drawings and Patterns [Драски и шарки]*), in which the sensitive Miss Militsa Arsenieva is finishing reading “the most

⁵⁹ Ibidem, c. 172.

⁶⁰ Арнаудов, Михаил. *Предговор...* Цит. съч., с. 47. [Arnaudov, Mihail. *Predgovor...* Op. cit., s. 47.]

⁶¹ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 383. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 383.]

⁶² Цанева, Милена. *Иван Вазов. Изследвания и прочити.* София, УИ „Св. Кл. Охридски“, 2012, с. 533. [Tsaneva, Milena. *Ivan Vazov. Izsledvaniya i prochiti.* Sofia, UI „Sv. Kl. Ohridski“, 2012, s. 533.]

⁶³ Шишманов, Иван. *Иван Вазов...* Цит. съч., с. 150. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov...* Op. cit., s. 150.]

⁶⁴ Ibidem, c. 168, 195.

⁶⁵ Ibidem, c. 193.

entertaining and captivating” chapter of Dumas’ novel *La Dame de Monsoreau*.⁶⁶ Vazov created a whole world of reading characters, and the content of their libraries (e.g. Kandov’s and Mr. Fratu’s) is symptomatic of the author’s own ideological suggestions.⁶⁷ Another interesting phenomenon is the quoting character, who “observes the world through the eyes of literature”.⁶⁸ Many of Vazov’s works are inhabited by such characters – *Under the Yoke*, *Uncles*, *Hadji Achilles*, *New Land*, *Unloved and Unwanted*, and *Mitrofan and Dormidolsky* [*Под игото*, *Чичовци*, *Хаджи Ахил*, *Нова земя*, *Немили-недраги*, *Митрофан и Дормидолски*]. They wholeheartedly cite or mention Voltaire, Heine, Byron, Sue, Hugo, Shakespeare, Goethe, etc.

The present text has presented the main modes in Vazov’s communication with Western European literatures. Emphasising the Western influence in his work, he pointed out his models, constantly comparing himself to them, borrowing themes and motifs, genres and means of expression. Vazov managed to develop as a contemporary author – relevant to the native ideological and cultural context, but integrating the European literary achievements in his work. He lived in the Bulgarian present, but at the same time he tried to be “in sync with” the European literary time.

Bibliography

Ангов, Пламен. Библиотеката на Кандов или за литературното несъзнавано на „Под игото“ като националнопопееен роман. В: *Дългият осемнадесети век. Т. III. Книгите като събития в Европа и Османската империя (XVII–XIX век)*. Ред. Н. Александрова, Р. Заимова, А. Алексиева. София, 2020. [Antov, Plamen. Bibliotekata na Kandov ili za literaturnoto nesaznavano na „Pod igoto“ като natsionalnoepopeen roman. V: *Dalgiyat osemnadeseti vek. T. III. Knigite kato sabitiya v Evropa i Osmanskata imperia (XVII–XIX vek)*. Red. N. Aleksandrova, R. Zaimova, A. Aleksieva. Sofia, 2020.]

Аретов, Николай. Какво стои зад (желанието за) сравнение. В: *Голямото вписване или какво сравнява сравнителното литературознание*. Съст. Р. Станчева. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2009. [Aretov, Nikolay. Kakvo stoi zad (zhelaniето za) sravnenie, V: *Golyamoto vpisvane ili kakvo sravnyava sravnitelnoto literaturoznanie*. Sast. R. Stancheva. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2009.]

Арнаудов, Михаил. *Какво е за нас Иван Вазов*. Пловдив, Христо Г. Данов, 1970. [Arnaudov, Mihail. *Kakvo e za nas Ivan Vazov*. Plovdiv, Hristo G. Danov, 1970.]

⁶⁶ Вазов, Иван. Наводнението. В: *Събрани съчинения в 22 тома. Т. VIII. Драски и шарки. Видено и чуто*. Ред. П. Динеков и др. София, Български писател, 1976, с. 144. [Vazov, Ivan. *Sabrani sacheniya v 22 toma. T. VIII. Draski i sharki. Videni i chuto*. Red. P. Dinekov i dr. Sofia, Balgarski pisatel, 1976, s. 144.]

⁶⁷ Ангов, Пламен. Библиотеката на Кандов или за литературното несъзнавано на „Под игото“ като националнопопееен роман. В: *Дългият осемнадесети век. Т. III. Книгите като събития в Европа и Османската империя (XVII–XIX век)*. Ред. Н. Александрова, Р. Заимова, А. Алексиева. София, 2020, с. 228–246. [Antov, Plamen. Bibliotekata na Kandov ili za literaturnoto nesaznavano na „Pod igoto“ като natsionalnoepopeen roman. V: *Dalgiyat osemnadeseti vek. T. III. Knigite kato sabitiya v Evropa i Osmanskata imperiya (XVII–XIX vek)*. Red. N. Aleksandrova, R. Zaimova, A. Aleksieva. Sofia, 2020, s. 228–246.]; Ракъовски, Цветан. *Вазов. Разделението на езиците*. В. Търново, Фабер, 2021, 118 с. [Rakyovski, Tsvetan. *Vazov. Razdelenieto na ezitsite*. V. Tarnovo, Faber, 2021, 118 s.]

⁶⁸ Георгиев, Никола. *Пропаст и мостове на междутекстовостта*. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски“, 1999, с. 107. [Georgiev, Nikola. *Propasti i mostove na mezhdutekstovostta*. Plovdiv, UI „Paisiy Hilendarski“, 1999, s. 107.]

Арнаудов, Михаил. Предговор към първото издание. В: Ив. Шишманов. *Иван Вазов. Спомени и документи*. София, Български писател, 1976. [Arnaudov, Mihail. Predgovor kam parvoto izdanie. V: Iv. Shishmanov. *Ivan Vazov. Spomeni i dokumenti*. Sofia, Balgarski pisatel, 1976.]

Бобчев, Илия. Иван Вазов и Виктор Юго. – В: *Мир*, 1935, бр. 10469, с. 3. [Bobchev, Iliya. Ivan Vazov i Viktor Yugo. – *Mir*, 1935, no 10469, s. 3.]

Бояджиев, Пирин. *Вазов и Юго*. Силистра, 1999. [Boyadzhiev, Pirin. *Vazov i Yugo*. Silistra, 1999.]

Вазов, Иван. *Събрани съчинения в 22 тома. Т. III. Лирика 1886-1912*. Ред. П. Динеков и др. София, Български писател, 1975. [Vazov, Ivan. *Sabrani sachineniya v 22 toma. T. III. Lirika 1886-1912*. Red. P. Dinekov i dr. Sofia, Balgarski pisatel, 1975.]

Вазов, Иван. *Събрани съчинения в 22 тома. Т. VIII. Драски и шарки. Видено и чуто*. Ред. П. Динеков и др. София, Български писател, 1976. [Vazov, Ivan. *Sabrani sachineniya v 22 toma. T. VIII. Draski i sharki. Videni i chuto*. Red. P. Dinekov i dr. Sofia, Balgarski pisatel, 1976.]

Вазов, Иван. *Събрани съчинения в 22 тома. Т. XIX. Критика и публицистика 1877-1885*. Ред. П. Динеков и др. София, Български писател, 1979. [Vazov, Ivan. *Sabrani sachineniya v 22 toma. T. XIX. Kritika i publitsistika 1877-1885*. Red. P. Dinekov i dr. Sofia, Balgarski pisatel, 1979.]

Вазов, Иван. *Събрани съчинения в 22 тома. Т. XXI. Писма 1872-1908*. Ред. П. Динеков и др. София, Български писател, 1979. [Vazov, Ivan. *Sabrani sachineniya v 22 toma. T. XXI. Pisma 1872-1908*. Red. P. Dinekov i dr. Sofia, Balgarski pisatel, 1979.]

Вазов, Иван. *Събрани съчинения в 22 тома. Т. XXII. Писма 1909-1921*. Ред. П. Динеков и др. София, Български писател, 1979. [Vazov, Ivan. *Sabrani sachineniya v 22 toma. T. XXII. Pisma 1909-1921*. Red. P. Dinekov i dr. Sofia, Balgarski pisatel, 1979.]

Георгиев, Никола. *Пропаст и мостове на междутекстовостта*. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски“, 1999. [Georgiev, Nikola. *Propasti i mostove na mezhdutekstovostta*. Plovdiv, UI „Paisiy Hilendarski“, 1999.]

Гюрова, Светла. „Пътуване по Харц“ на Хайнрих Хайне и „В недрата на Родопите“ от Иван Вазов. В: *Българо-немски литературни и културни взаимоотношения през XVIII и XIX век*. София, Издателство на БАН, 1985. [Gyurova, Svetla. „Pativane po Harts“ na Haynrih Hayne i „V nedrata na Rodopite“ ot Ivan Vazov. V: *Balgaro-nemski literaturni i kulturni vzaimootnosheniya prez XVIII i XIX vek*. Sofia, Izdatelstvo na BAN, 1985.]

Игов, Светлозар. *История на българската литература*. София, Сиела, 2001. [Igov, Svetlozar. *Istoriya na balgarskata literatura*. Sofia, Siela, 2001.]

Костадинова, Витана. *Байрон в български контекст: Следи по пясъка на времето*. Пловдив, Пигмалион, 2009. [Kostadinova, V. *Bayron v balgarski kontekst: Sledi po pyasaka na vremeto*. Plovdiv, Pigmalion, 2009.]

Кръстев, Кръстьо. *Етюди. Критика. Рецензии*. София, Български писател, 1978. [Krastev, Krastyo. *Etyudi. Kritika. Retsenzii*. Sofia, Balgarski pisatel, 1978.]

Маджаров, Михаил. *Спомени*. София, Български писател, 1968. [Madzharov, Mihail. *Spomeni*. Sofia, Balgarski pisatel, 1968.]

Милетич-Букурещлиева, Мария. Поетическите преводи на Вазова. В: *Иван Вазов. Живот и творчество*. Ред. Ст. Романски. София, П. Глушков, 1921, с. 175-194. [Miletich-Bukureshtlieva, Maria. Poeticheskite

prevodi na Vazova. V: *Ivan Vazov. Zhivot i tvorchestvo*. Red. St. Romanski. Sofia, P. Glushkov, 1921, s. 175-194.]

Митов, Д. Б. Вазов и Юго. – *Развигор*, 1921, бр. 36, с. 4. [Mitov, D. B. Vazov i Yugo. – *Razvigor*, 1921, no 36, s. 4.]

Митов, Д. Б. Иван Вазов и Виктор Юго. В: *Годишник на Висшия институт за театрално изкуство*. Т. VI. София, ДИ „Наука и изкуство“, 1960. [Mitov, D. B. Ivan Vazov i Viktor Yugo. V: *Godishnik na Visshiya institut za teatralno izkustvo*. T. VI. Sofia, DI „Nauka i izkustvo“, 1960.]

Ракъовски, Цветан. *Вазов. Разделението на езиците*. В. Търново, Фабер, 2021. [Rakyovski, Tsvetan. *Vazov. Razdelenieto na ezitsite*. V. Tarnovo, Faber, 2021.]

Славейков, Пенчо. *Събрани съчинения в 8 тома*. Т. V. *Критика и обществени въпроси. Очерци. Пътеписи*. Ред. Б. Делчев. София, Български писател, 1959. [Slaveykov, Pencho. *Sabrani sacheniya v 8 toma*. T. V. *Kritika i obshtestveni vaprosi. Ochertsy. Patepisi*. Red. B. Delchev. Sofia, Balgarski pisatel, 1959.]

Тиханов, Галин. *Тълкувания. Текстовете върху българската литература след Възраждането*. София, УИ „Св. Кл. Охридски“, 1994. [Tihanov, Galin. *Talkuvaniya. Tekstove varhu balgarskata literatura sled Vazrazhdaneto*. Sofia, UI „Sv. Kl. Ohridski“, 1994.]

Цанева, Милена. Поемите на Иван Вазов. – *Литературна мисъл*, 1965, кн. 3, с. 73-100, кн. 4, с. 91-106. [Tsaneva, Milena. Poemite na Ivan Vazov. – *Literaturna misal*, 1965, no 3, s. 73-100, no 4, s. 91-106.]

Цанева, Милена. Иван Вазов и Хайнрих Хайне. В: *Немско-български културни отношения 1878–1918*. София, УИ „Св. Кл. Охридски“, 1988. [Tsaneva, Milena. Ivan Vazov i Haynrih Hayne. V: *Nemsko-balgarski kulturni otnosheniya 1878–1918*. Sofia, UI „Sv. Kl. Ohridski“, 1988.]

Цанева, Милена. *Иван Вазов. Изследвания и прочити*. София, УИ „Св. Кл. Охридски“, 2012. [Tsaneva, Milena. *Ivan Vazov. Izsledvaniya i prochiti*. Sofia, UI „Sv. Kl. Ohridski“, 2012.]

Шишманов, Иван. *Иван Вазов. Спомени и документи*. София, Български писател, 1976. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov. Spomeni i dokumenti*. Sofia, Balgarski pisatel, 1976.]

Stajčeva, Emilija. Ivan Vazovs Heine – Rezeption, dargestellt am Poem „Im Reich der Feen“. В: *Българо-немски литературни и културни взаимоотношения през XVIII и XIX век*. София, Издателство на БАН, 1985. [Stajčeva, Emilija. Ivan Vazovs Heine – Rezeption, dargestellt am Poem „Im Reich der Feen“. V: *Balgaro-nemski literaturni i kulturni vzaimootnosheniya prez XVIII i XIX vek*. Sofia, Izdatelstvo na BAN, 1985.]

Миглена НИКОЛЧИНА¹

Знакотворение и претворение: изначалният превод по Юлия Кръстева

Резюме

Статията реконструира еволюцията на един от централните термини на Кръстева *signifiance* (преведен тук като знакотворение), чрез който тя концептуализира литературата и изкуството като процеси, които неуморно превеждат изграждането и разграждането на субекта. Тази еволюция включва преминаването от ранния фокус на Кръстева, насочен предимно към поезията, към по-късния ѝ акцент върху романа (Пруст и Колет), което я довежда до концепцията за *transubstantiation* (преведена тук като претворение) в смисъла на „метафора, станала плът“.

Ключови думи: художествен авангард; семиотично; знакотворение; претворение

Abstract

Signifiance and Transubstantiation: Julia Kristeva and Originary Translation

The article reconstructs the evolution of Kristeva's major term *signifiance* in her endeavour to conceptualise literature and art as processes translating the continuous making and unmaking of the subject. This evolution involves the shift from Kristeva's early focus predominantly on poetry towards her later emphasis on the novel (Proust and Colette), which led her to the concept of transubstantiation as “metaphore become flesh”.

Keywords: artistic avant-garde; semiotic; *signifiance*; transubstantiation

I. ЗА ДВАТА ТЕРМИНА В ЗАГЛАВИЕТО

Юлия Кръстева е философка на процеса и промяната. Концептуалният апарат, който тя разработва през годините, систематично се занимава с диагностицирането, оспорването и борбата със стагнацията както на ниво индивид, така и на ниво общество. Литературата е един от привилегированите възли на тази загриженост: като анализира литературата, като концептуализира мисленето за литературата и – от определен момент нататък – като прави литература, Кръстева развива възгледа си за литературата като място, където не толкова се отразява, колкото се извършва промяната; посредством което се извършва промяната. За Кръстева литературата е активна сила: тя отразява процесите, които самата тя привежда в

¹ **Miglana Nikolchina** is a poet, writer, and theoretician whose research interests involve the interactions of literature and philosophy. In English, her publications include numerous articles as well as the books *Matricide in Language: Writing Theory in Kristeva and Woolf* (2004) and *Lost Unicorns of the Velvet Revolutions: Heterotopias of the Seminar* (2013). She guest-edited a special issue of *differences* (2021, 32.1) on “The Undead of Literary Theory”. Her most recent book (in Bulgarian) is *God with Machine: Subtracting the Human* (2022).

движение; тя е среда, модус, пример и инструмент на трансформацията или, както Кръстева предпочита да казва, на революцията и бунта.

Този подход към литературата изисква концептуални инструменти за решаване на два основни въпроса. Първо, как езикът като материален аспект на литературата се превръща – в литературата и чрез литературата – в начин и инструмент за промяна? Второ, как да се изучава тази трансформация? Още в най-ранните си трудове, в *Sēmeiōtikē* и в *Революцията в поетическия език*,² за да отговори на тези въпроси Кръстева разработва понятията за *signifiance*, което ще превеждам тук като знакотворение, като не бива да се забравя, че знакотворението е в еднаква степен и знаковразграждане или – за да запазим каламбура – знаковразтворение, и семанализа (*sémanalyse*). Най-общо казано, знакотворението е действието на нагоните по посока на, във и чрез езика, т.е. това е процесът, който конституира и разпада смисъла и субекта. Семанализата е теоретичен метод за изследване на този процес: нейната цел е „да опише знакотворящото явление или знакотворящите явления, като същевременно анализира, критикува и разгражда ‘явление’, ‘значение’ и ‘означаващо’“. ³ И двата термина са плод на интереса на Кръстева към лингвистиката на Емил Бенвенист, но още на този ранен етап тя съчетава лингвистичната перспектива с психоанализата.⁴ В по-късните ѝ текстове самите понятия са подложени на модификации и развитие: иначе казано, макар да концептуализират промяната, те не са имунизирани срещу нея. Семанализата като термин, който фигурира в подзаглавието на *Sēmeiōtikē*, практически изчезва в края на 70-те години на XX век. Това изчезване сигнализира началото на фундаментално преосмисляне на знакотворението. Първоначално това преосмисляне се осъществява на практика, а впоследствие се артикулира теоретично. Следователно може да се твърди, че модифицирането на знакотворението е неразделна част от снемането на семанализата в един друг подход, който се основава на иновативния прочит на Фройдовите модели на езика. Своеобразна революция, която се преплита със значителни измествания в разбирането на Кръстева за революция и която се отразява и върху подхода ѝ към литературата.

Тези концептуални развития ще ни изведат до понятието за претворение (*transubstantiation*), което ще се появи у Кръстева, за да назове превода на нагоните в думи, на

² Julia Kristeva. *Sēmeiōtikē: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Éditions du Seuil, 1969 ; *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Paris, Seuil, 1974.

³ Julia Kristeva. Preface to *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. T. Gora, A. Jardine, and L. S. Roudiez (Columbia University Press, 1980), p. VII.

⁴ За ролята на Бенвенист, вж.: Marga van Mechelen. “Julia Kristeva’s Semanalysis and the Legacy of Émile Benveniste,” *New Semiotics: Between Tradition and Innovation. Proceedings of the 12th Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIDed)*, ed. Kristian Bankov. Sofia, NBU Publishing House & IASS Publications, 2017, p. 1473–80.

тялото в слово, но също и на (художественото) слово в сетивност и плът. Кръстева извежда първоначално този термин от Пруст, у когото – както и у нея самата – той несъмнено запазва метафорично връзката си с Евхаристията и Светото причастие, с тайнството на превръщането на хляба и виното в Христовата плът и кръв, като пренася това чудо в сферата на естетическото. Тази връзка навярно би била по-видима на български, ако се запази латинският термин или се предпочете някой от преводите, които виждам в богословски текстове – като преосъществяване или дори като пресъществяване. От друга страна, доколкото Кръстева чрез този термин назовава претворяването на словото в сетивност и плът, превод като превъплъщение не би бил никак далече от смисъла, който тя му придава и това ще се види по-нататък. Спрях се на претворение по поне три причини: от една страна, такъв превод стои естествено, но не съвсем, т.е. подчертава се терминологичният характер на думата, без тя да натежава (претворяване, струва ми се, е по-обичайната форма). От друга страна, претворение събира в себе си „повторение и сътворение“ по Радосвет Коларов, т.е. поражда отгласи в българската литературоведска традиция, които биха могли да бъдат разработвани в различни насоки. Най-сетне, подчертава континуитета спрямо по-ранния термин, който преведох с неологизма знакотворение, а тъкмо този проблемен континуитет е централен за работата на Кръстева и ще ме занимава в този текст.

II. ЗАЩО АВАНГАРДЪТ

Преди да се обърнем към тези теоретични развития, произтичащи от последователното усилие на Кръстева да изследва – като фундаментален аспект на всяка промяна – този своеобразен превод, който е преминаването на тялото в слово и на словото в нова плът, трябва да се подчертае ключовото значение на модернизма и авангарда за мисленето на Кръстева. Интересът на Кръстева към литературата обхваща автори и творби от най-ранните, като *Песен на песните* и древногръцката драма, до съвременността. В огромния масив на привежданите от нея литературни примери се откроява обаче предпочитанието ѝ към модернизма като пресечна точка на биографичното, политическото и чисто теоретичното. Това пресичане е в основата на основните концепции на Кръстева, включително на понятията за знакотворение и семантика, но също и на добре познатата нейна дихотомия на семиотичното и символното. Срещата на нейната философия на литературата с практиките на авангарда е най-продуктивна именно в кадъра на трансформиращите сили на литературата. Вярата в тези сили е особено подчертана при руския авангард, при футуризма и при поети като Маяковски и Хлебников, които предшестват и са съвременници на болшевишката революция. Те вярват, че едно ново изкуство,

нова поезия и може би нов език (както в случая с радикалните експерименти на Хлебников) са необходима част от революцията и социалното обновление. Както е добре известно, тези убеждения и творците, които ги споделят, са безмилостно смазани след закрепването на съветската власт в края на 1920-те години. Модернизмът и авангардът са обявени за несъвместими с интересите на пролетариата и са жестоко репресирани. Когато след Втората световна война източноевропейските страни, включително България, стават част от Източния блок, негативното отношение към модернизма се пренася и тук и публикуването на модернистки автори, независимо дали са от Изток или от Запад, е силно затруднено. Въпреки това битките за тях и около тях никога не престават. В началото на 1960-те години споровете около Франц Кафка, в които съвсем младата Кръстева оставя следа, представляват любопитна илюстрация на вярата - споделяна както от цензорите, така и от техните противници - в революционния потенциал на модернизма.⁵

Така, по парадоксален начин, забраната на модернизма подхранва идеите за революционния потенциал на модернизма: потенциал *срещу* революцията, която е предала както себе си, така и своите артистични поддръжници. В резултат на това двата радикални проекта за социално обновление – болшевишката революция след Първата световна война и източноевропейските революции след Втората световна война – се преплитат с репресиите срещу авангарда и усилването, в следствие на тези репресии, на неговия негласен статут. Репресираното авангардно изкуство се превръща в симптом на това, което се е объркало от самото начало, и в обещание за възможността нещата да се оправят.

Наред с това авангардът е съпътстван – и в много отношения вдъхновен – от теоретичните разработки, свързани с руския формализъм, Пражкия лингвистичен кръг и други тенденции, повлияни от феноменологията на Хусерл, от една страна, и на лингвистиката, особено на Сосюр, от друга. Якобсон, който изиграва важна ранна роля в зараждането и международното разпространение на тези идеи и който създава термина структурализъм, за да ги назове, подчертава връзката с авангардните практики, които са ги породили.⁶ Това, което

⁵ Така например, имало е твърдения, че две конференции, посветени на Кафка (проведени в Либлице недалеч от Прага през 1963 и 1965 г.), са поставили началото на процеса на идеологическо разрушаване на марксизма-ленинизма в Чехословакия и че те са причинили морална и икономическа разруха. Кафка се оказва основен виновник за политическите сътресения в Прага през 1968 г. Вж. Veronika Tuckerova. "Reading Kafka in Prague: The Reception of Franz Kafka between the East and the West during the Cold War". Ph.D. diss., Columbia University, 2012, p.188-94. <https://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac%3A172916>. Преди да замине за Франция, двадесет и три годишната по това време Кръстева очевидно е имала информация за първата от тези конференции и я споменава в българската си книга *Характерни тенденции в западната литература от XX век*. София, 1965, с. 12. [Julia Kristeva. *Naraktarni tendentsii v zapadnata literatura ot XX vek*. Sofia, 1965, p. 12.]

⁶ Текстовете на Роман Якобсон, събрани в книгата *Моите футуристични години*, ясно показват тази връзка. Както отбелязва Стивън Руди в предговора си към книгата, „ранните критически трудове на Якобсон трябва да се

Стивън Касиди описва като „озадачаваща“ лингвистична генеалогия на Якобсон,⁷ който изброява Пикасо, Джойс, Брак, Стравински, Лео Корбюзие и Хлебников, особено Хлебников, като двигател на работата си, свидетелства за това сътрудничество на теория и художествени практики в усилието да се мисли новото. Кръстева извежда на преден план тази връзка в „Етика на лингвистиката“, където обединява Якобсон, Маяковски и Хлебников, за да развие тезата си – същата, която заляга в *Революция в поетическия език*, публикувана на френски език през същата година, – че залогът на поезията е, че „езикът, а следователно и социалността, са граници, податливи на сътресения, разграждане и трансформация“.⁸

Подобно на авангарда в изкуството, структурализмът има проблеми с властта в различна степен в различните комунистически страни. По особен начин стоят нещата и с творчеството на Михаил Бахтин. Макар и възприемана като противоположна на руския формализъм, а оттам и на структурализма, особено в източноевропейския контекст,⁹ позицията на Бахтин е определена от Кръстева като „едно от най-забележителните постижения на това движение, както и един от най-мощните опити за преодоляване на неговите ограничения“¹⁰. В това отношение Кръстева споделя стратегията на Юрий Лотман, като обединява руския формализъм и Бахтин в един по-цялостен подход.¹¹ Най-важното за нея е, че Бахтин, макар да работи предимно с класическа литература, споделя авангардната перспектива, която придава на езика динамично участие в социалната трансформация и промяна. По нейните думи, „Бахтин полага текста в историята и в обществото, разглеждани като текстове, които писателят чете и в които сам се вмести, като ги пренаписва.“¹²

разглеждат не само като опит за създаване на методология за литературно-критическото движение, известно като руски формализъм, но и за защита на ‘новото изкуство’, в частност на руския футуризм в най-радикалната му форма“ (Introduction to Roman Jakobson, *My Futurist Years*, trans. Stephen Rudy (New York: Marsilio Publishers, 1992), p. XII). Публикуването на четиридесетгодишната кореспонденция между Якобсон и Клод Леви-Строс също хвърля допълнителна светлина върху разпространението на идеите на Якобсон. Вж.: Roman Jakobson and Claude Lévi-Strauss, *Correspondance 1942–1982* (Paris: Le Seuil, 2018).

⁷ Steven Cassedy. *Flight from Eden: The Origins of Modern Literary Criticism and Theory*. Berkeley, University of California Press, 1990, p. 124.

⁸ Julia Kristeva. „L'Éthique de la linguistique.“ *Polylogue*. Paris, Seuil, 1977, p. 359. Там на с. 357 е посочено, че първоначалната публикация на това есе е от 1974 г., когато излиза и *Революцията в поетическия език* – *La Révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIXE siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Paris, Seuil, 1974.

⁹ Вж. Еньо Стоянов, „Poststructuralist Backgrounds: The Political Strategies of Resistance in the Literary-Theoretical Debates During the 1960–1970s in Bulgaria,” *Slavica Terestina: European Slavic Studies Journal* 20, 1 (2018): p. 16-45; <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/22379>

¹⁰ Julia Kristeva. „Le mot, le dialogue, et le roman,” *Sēmeiōtikē*, p. 82.

¹¹ Стратегията на Лотман му позволява да подкопае догматичния марксистки възглед за литературата като отражение: в ситуация на цензура и идеологически контрол той трябва да направи това, без да го обявява. Любопитно е, че във Франция Кръстева продължава да води битка с една догма, която, може да се каже, вече не я засяга. Вж. Kamelia Spassova. „Dual Codes: The Text within a Text in Lotman and Kristeva,” *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* – Philological studies: literary research, issue 8 (11), part 2 (2018): p. 13–28; <http://pflit.uw.edu.pl/en/numer-811-2018>

¹² Kristeva. „Le mot, le dialogue, et le roman,” *Sēmeiōtikē*, p. 83.

България е навярно първата страна извън Съветския съюз, в която творчеството на Бахтин е прието с ентузиазъм. Когато Кръстева заминава за Франция в края на 1965 г., тя носи в багажа си руския формализъм, Бахтин и увлечението по утопичния екстремизъм на авангарда като основа за разбирането за литературата като трансформираща сила. Тя също така е наясно, че тази художествена и философска утопия е осушена в две от основните си социални ангажирания: първо, в усилията си да има думата в болшевишката революция; и второ (въпреки че тези усилия все още са в ход тогава и ще са валидни до края на Студената война), в опита си да се противопостави на задушавания и репресивен резултат от тази революция. Като следствие влогът на Кръстева в социалната и политическата въздейственост на литературата е едновременно пламенен и скептичен: тя запазва аналитична дистанция и не губи от поглед подводните камъни, ограниченията и неизбежните разочарования, както всъщност и самоубийствените, разрушителни и саморазрушителни изкушения на „революцията в поетическия език“.¹³

Париж дава възможност на Кръстева да се обърне без извинения към авангардната литература и нейните теоретични импликации, което в този период може да стане само с цената на мъчителни компромиси в България. И все пак през 1960-те години Париж е нещо повече от зона на комфорт за артистична и академична свобода. В тогавашната атмосфера на политически сътресения други важни интелектуални събития засилват смесицата от поетичен и теоретичен радикализъм, която подклажда философските виждания на Кръстева за литературата.

В един сравнително късен текст, озаглавен „Мислене за литературната мисъл“, Кръстева разяснява подхода си към литературата, като проследява генеалогията на литературната теория.¹⁴ От една страна, роля играят процесите, които започват с метаморфозата на философията в края на XIX век. Чрез ключовото влияние на Хусерл и Сосюр, но, добавя тя, и на Хелмслев като лингвист, близък до феноменологията, тези процеси конституират литературната теория и литературния структурализъм като изследване на „формата като мисъл“¹⁵. Противопоставянето между руския формализъм и марксизма, вписано в творчеството на Бахтин, и изместването чрез семиотиката на догматичното миметично разбиране за литературата са част от тази тенденция, която, както вече беше отбелязано, се основава на

¹³ Вж.: Jakobson, *My Futurist Years*, особено "За поколението, което пропиля своите поети" (209-248). Кръстева постоянно се връща към тези проблеми, които, в своята преплетеност с крайни политически позиции, заемат централно място в анализите ѝ на Селин в *Сили на ужаса* (*Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980) и на Арагон в *Смисъл и безсмислица на бунта* (*Sens et non-sens de la révolte*. Paris, Fayard, 1996).

¹⁴ Julia Kristeva, "Thinking about Literary Thought," – *Sign Systems Studies* 30, 2 (2002): p. 405–17. Текстът включва пасажки от по-ранни текстове на Кръстева, посветени на авангардната поезия (особено *Смисъл и безсмислица на бунта*), като ги събира в ясно артикулирана генеалогия на литературната теория.

¹⁵ Kristeva, "Thinking about Literary Thought," p. 407.

утопията на руския авангард за поезията като материална сила в социалната и дори космическата трансформация.

Към това съюзяване на авангард и литературна теория чрез посредничеството на философията и лингвистиката Кръстева добавя втора перспектива, която довежда авангарда и литературната теория до друго взаимодействие, осъществявано чрез психоанализата и Фройд. То се отнася до „промените в начина, по който се възприема въображаемото, промяна, успоредна на трансформацията на философията и естетиката“¹⁶. Така че първата промяна, онази, която обединява философията и лингвистиката в структурализма, съвпада по време с „безпрецедентното пренастройване на въображаемия опит в модернизма“¹⁷. Този нов режим на въображението се равнява на „среща на литературата с невъзможното“ и „съперници на вътрешното преживяване, като същевременно се опитва да промени социалните структури чрез промяна на връзката между говорещо същество и значение, доколкото тази връзка дълбоко кодифицира обществения договор“.¹⁸ Докато обаче структурализмът е изследване на формата-като-мисъл, фройдистката революция позволява да се разкрие литературата като мисъл за невъзможното или, може би, литературата като без-мисъл (*a-pensée*), която Кръстева изучава чрез френския сюрреализъм. „На границата на мислимото има мисъл: едно преживяване на езика, освободено от оковите на отсъждащото съзнание, дава достъп до тази мисъл и свидетелства за нейното съществуване. Може би става въпрос за друг свят (на мисълта), който модифицира (реалния) свят“.¹⁹

В някои отношения тази без-мисъл (*a-pensée*) – термин, който се появява в *Смисъл и безсмислица на бунта* и не се среща в по-ранните изследвания на Кръстева – съвпада с добре познатата концепция на Кръстева за семиотичното. И в двата случая се разчита на семантичните ресурси на звуците, на раздробяването на езика, на оголеното покълване на значението, на вести за динамиката, а не за окончателността на мисълта. И все пак в без-мисълта има важни нюанси, които я отличават от концептуалния обхват на семиотичното и които идват по-скоро от фройдистката, отколкото от лингвистичната среща на философията с авангарда. Това, че в мисленето на Кръстева има завой от лингвистиката към психоанализата, е добре известно. Този завой влече концептуален обрат от революция към бунт и следователно модифицира разбирането за връзката между изкуство и промяна, без да отменя съществуването на такава връзка. Промяната на понятието за знакотворение е повлияна от двата обрата. Нещо повече

¹⁶ Kristeva. “Thinking about Literary Thought”, p. 405.

¹⁷ Ibidem, p. 407.

¹⁸ Ibidem, p. 408.

¹⁹ Ibidem, p. 412.

обаче, тя сигнализира за дълбока промяна в методологическия апарат на Кръстева, която ми позволява да говоря за трети обрат. Този обрат е от централно значение за изследването на Кръстева върху Пруст и за ролята, която тя приписва на понятието за претворение (*transubstantiation*) в това изследване, а по-късно и в изследването си, посветено на Колет. Като извежда на преден план, усилва и преосмисля транслингвистичните измерения на знакотворението, претворението отваря теоретичното мислене към съвременната дигитализирана хибридизация на литературата. По този начин то открива път към разбиране спецификата на новите медии. Става дума, следователно, за обрат от семиотичното към претворителното; обрат, при който схватката на авангарда с непредставимото се трансформира в сблъсък с виртуалното. Преди да се стигне до този момент обаче, е необходимо да се направят още някои разяснения.

III. РЕАЛИЗМИТЕ НА АВАНГАРДА: ОТ РАЗДРОБЯВАНЕ ДО ВЪПЛЪЩЕНИЕ

Тези разяснения се отнасят до мястото, което заемат различните литературни епохи и жанровете, към които Кръстева се обръща. Макар че тя постоянно се връща към древногръцката драма (като Фройд винаги наднича на заден план), както и към всяка по-голяма епоха на европейската и особено на френската литература, може да се твърди, че нейната философия на литературата е дълбоко свързана с литературния модернизъм. От една страна това е руският авангард с неговия утопичен екстремизъм. Още по-изявено е присъствието на френския авангард, който Кръстева разделя на три етапа. Първия тя изследва в *Революцията в поетическия език*, както и в по-късни текстове чрез фигурите на Маларме, Лотреамон и Рембо. Вторият етап е сюрреализмът, Бретон и Арагон: този етап е на фокус в *Смисъл и безсмислица на бунта*. Третият етап е ерата на групата около списание *Тел кел* (*Tel Quel*, 1960-1982 г.). *Тел кел* е видян като последното издание на сблъсъка на литературата с невъзможното и на безпрецедентните промени във въображаемия опит. Всъщност забележителният интелектуален център, какъвто е *Тел кел* през 1960-те години, когато към него се присъединява Кръстева, не само представлява пресичане на двете тенденции, които Кръстева обсъжда в „Мислене за литературната мисъл“ (структурализмът като изследване на формата-като-мисъл и психоанализата като разкриване на литературата като без-мисъл); той също така предлага по-висока степен на осъзнатост на наследството, изведено от Рембо и Лотреамон.

Каква осъзнатост? От една страна, литературата е изправена пред един „класически и в крайна сметка класицистичен философски замисъл“.²⁰ Като такъв замисъл Кръстева описва теоретичното самосъзнание на художественото творчество на *Тел кел* (и по-специално на Филип Солерс). Периодът на *Тел кел* съвпада с френския ‘философски момент’, който е обявяван (поне във Франция) за третата голяма философска епоха след древногръцката философия и немския идеализъм. Следователно, докато първите два етапа на френския и руския авангард предизвикват теоретична рефлексия, която да ги направи разбираеми (както показва случаят с руския формализъм), третият етап е изначално философски: той преднамерено съчетава своята художествена ‘лудост’, своите рисковани дестабилизации на смисъла и субекта с ‘философски замисъл’.

От друга страна, самосъзнанието засяга „сблъсъка на литературния изказ и поетичното слово с женските аспекти на мъжа и жената, което всъщност означава връщане към едно транс-субективно реално, все по-невъзможно за дефиниране“.²¹ Всъщност женственото, подобно на Платоновия термин *хора*, назовава неназовимото: майчиното наслаждение, до което субектът няма достъп и което се опитва да постигне чрез писането и изкуството. Невидимото, неуловимо, изплъзващо се, невъзможно женско наслаждение вероятно е тайната на всяко писане. Макар и общо за мъжете и жените, женственото има специфични за пола, но и уникални характеристики: всеки художник свидетелства за различна конфронтация с неговото предизвикателство. Акцентът върху женствеността е фундаментална черта както на литературната практика на *Тел кел*, така и на теоретичната работа на Кръстева: вероятно най-дискутираният аспект на нейното творчество, особено в по-ранните му етапи. Този аспект е също част от духа на епохата с нейния пик на феминистките движения във Франция, разгорещените дискусии за *écriture féminine* и международното влияние на т.нар. френски феминистки. Не бива да се уморяваме да припомняме този аспект с оглед на автоматизмите, които са склонни да заличат и двете страни на интелектуалното усилие, свързано с него: женствеността като подривна и новаторска енергия в художественото творчество и приносът на жените в нейното създаване и разбиране. Така в разказа на Бадиу за „френския философски момент“ на практика няма и следа от този аспект на епохата (всъщност почти не се появява дори дума, свързана с жената)²²; същото се отнася и за колективните трудове, посветени на френския философски момент през XX век.²³

²⁰ Julia Kristeva. *Sens et non-sens de la révolte*. Paris, Fayard, 1996, p. 235.

²¹ Ibidem.

²² Alain Badiou. *The Adventure of French Philosophy*, trans. Bruno Bosteels. London, Verso, 2012.

²³ Patrice Maniglier, ed. *Le Moment philosophique des années 1960 en France*. Paris, PUF, 2011.

Процесът на канонизиране на френската философия от онези десетилетия е в разгара си, като заличава, както е обичайно, активното съучастие на жените.

Съществува обаче и друга важна тенденция в обръщането към авангарда от страна на Кръстева. Тя произтича от напрежение, свързано с жанра. Това напрежение ще бъде от решаващо значение за по-късните етапи в мисленето на Кръстева, но то е налице от самото начало. Напрежението включва опозиция между лириката и романа, между поетичния език и разказа, между абстрактното и фигуративното – опозиция, която, доколкото писането е медията, обхваща конфликта между звук и значение. Предпоставките за този конфликт могат да се обобщят по следния начин: революционният потенциал на поетичния език е ефект на семиотичното, където семиотичното следва да се разбира като пред- или транс-вербална репрезентация, като ритъм, алитерация, акцент, музика, като артикулации, предхождащи знаците и синтаксиса, превеждащи сетивния обмен от времето на „океанската“ осмоза с майчиното тяло и разрива между сетивно и означимо. Друг термин, който Кръстева използва, за да обозначи тази сетивна осмоза, е *хора* – платоническо понятие за неизречимото, което въпреки това намира начин да се означа. В ранното творчество на Кръстева семиотичната модалност, която в художествените си проявления свидетелства за нерешени проблеми с фазата на огледалото (по Лакан), е изрично противопоставена не само на символното като логика, синтаксис и закон, но и на нарцистичната, огледална, въображаема инвестиция, която е конститутивна за езика като феномен на символното. Огледалното и въображаемото осигуряват защитен буфер срещу атаката на нагоните; поетическият език с неговия иновативен потенциал се появява именно като огъване пред тези атаки, като пробив в буфера и провал на защитата. След това пробивът трябва да бъде овладян по някакъв начин или ще последва психоза; това е друга история. Най-напред обаче трябва да има риск, раздробяване на субекта и смисъла; такива са залозите на революцията в поетическия език.

Свеждането на огледалото – на огледалното и на въображаемото – до опора на символното сполетява и повествованието: доколкото първият разказ се появява заедно с Едиповата фаза, той е по-късен от турбуленциите на семиотичното, служи за стабилизиране на субектността и закона и позволява слабо проникване на семиотичните съдържания, ако изобщо го позволява: „подчинен на едрите очертания на наративността, семиотичният поток на нагоните дава плахи индикации за знакотворящия процес“.²⁴ Единственият начин разказът да се отвори за трансформиращото нахлуване на нагоните и за раздробения субект-в-процес е като

²⁴ Kristeva. *La Révolution du langage poétique*, p. 88.

се превърне в *текст*. Това превръщане е описано по следния начин: „Процесът на нагоните не може да бъде освободен и осъществен в разказ, още по-малко в метаезик или в теоретично изместване. Той се нуждае от *текст*: унищожаване на знака и репрезентацията, а оттам и на наратива и метаезика, с цялата им спъната, еднозначна сериозност.“²⁵

Разказът е нещо хубаво, доколкото се раздробява; романът е нещо хубаво, доколкото е (авангардна) поезия, или по-скоро доколкото не е нито повествование, нито поезия: „безкрайна, незавършима фрагментация“.²⁶ Разказът може да изглежда отворен, но всъщност затваря. Това може би е малко грубо казано – разказът, както Кръстева не пропуска да подчертае, е нещо, от което се нуждаем, дори и само за да го взривим; има два вида разказ с оглед на отвореността или затвореността на знакотворящите практики – и все пак отстраняването на разказа е до голяма степен дилемата, която вече е поставена в *Текстът на романа*²⁷. В разсъжденията си за наратива Кръстева се позовава на множество източници и е склонна да критикува руската формалистична „литературност“. Въпреки това нейният подход би могъл да се опише, както бе отбелязано по-горе, като усилие да помири Якобсон с неговия подход към авангардната поезия и Бахтин с неговия подход към романа. Бахтин описва романа като млад жанр (за разлика от епоса и лириката, той се появява след изобретяването на писмеността): жанр, който е незавършен, развиващ се и трансформиращ се. Кръстева продължава тази идея, като превежда понятието на Бахтин за карнавала в известната си концепция за интертекстуалността. Би могло да се твърди обаче, че в прочита на Кръстева Бахтин е подложен на „семиотизация“, на Якобсонизация, така да се каже, и трансформативните аспекти на романа в крайна сметка са приравнени към „интонациите, метриките и ликуващите ритми, предшестващи позицията на означаващото като позиция на езика.“²⁸

В тази връзка концептуализирането на мимезиса от Кръстева представлява особено интригуващ проблем. В главата „Нарушаване на тетичното: мимезис“ от *Революция в поетическия език* миметичният обект се появява не като отражение на реален обект, а като продукт на турбуленции на нагоните: той не е ‘vrai’ (правдив), а ‘vraisemblable’ (правдоподобен). Това твърдение би могло да се приеме като аристотелианско, но позоваването му към платоновата *хора* и икономиката на нагоните му придава доста особен характер. Правдоподобието е... правдоподобно; то се появява постфактум, след сблъсъка със символния

²⁵ Ibidem, p. 98.

²⁶ Kristeva. *Polylogue*, p. 190.

²⁷ Julia Kristeva, *Le Texte du roman : Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris, Mouton, 1970). Въпреки че се появява след първата френска книга на Кръстева, *Sēmeiōtikē, Le Texte du roman* предхожда много от есетата, включени в *Sēmeiōtikē*.

²⁸ Kristeva. *Polylogue*, p. 208.

ред. Преди това то е нещо друго, просмукване на неизразимата *хора* в сферата на символните структури. Бидейки резултат от семиозиса, от нагонната икономика на изразяване, миметичният обект следователно е сроден със сънуваните обекти: сънят не цели да ни даде картина на реалността; той използва картината на реалността. С каква цел? Отговорът на този въпрос, според по-късните текстове на Кръстева, ще маркира разликата между оптимистичния психоаналитичен модел на Фройд за езика (сънищата функционират като език и са кралският път за установяване на господството на субекта над несъзнаваното) и неговия не толкова оптимистичен модел, който е и нейният и който тя нарича знакотворение. Ще се върна към това. Припомням съня на това място само за да подчертая неадекватността на идеята за мимезиса като отражение.

Подобно на сънищата и несъзнаваното, но също и на поетичния език, мимезисът действа чрез изместване и сгъстяване (метонимия и метафора); към тези два процеса Кръстева добавя понятието за транспозиция, превръщането на една знакова система в друга, или изведената от Бахтин интертекстуалност. Макар че са тласкани от нагоните, сетивни и следователно транслингвистични, миметичните действия (метонимия, метафора, интертекстуалност) се изследват в ранното творчество на Кръстева чрез материалността на езика. Така че мимезисът е в състояние да отвори застоялата затвореност на разказа, но само ако върху наративните структури насложи трансверсална подредба чрез звук, ритъм и т.н. и по тоя начин, така да се каже, ги ослепи. И обратно, ако мимезисът бъде подчинен на наративността, семиотичното в най-добрия случай едвам ще се процежда. За да подкрепи тезата си, Кръстева припомня един красноречив цитат от Барт: „Разказът не показва, не подражава; страстта, която може да ни развълнува при четенето на един роман, не е тази на ‘виждането’ (всъщност ние не ‘виждаме’ нищо). . . Това, което се случва, е единствено езикът, приключението на езика, непрекъснатото тържество на неговото надигане.“²⁹

За да се върнем към комунистическия опит на Кръстева, тази немиметична концептуализация на мимезиса очевидно е ариергардна битка с теорията на отражението, която доминира в понятието за реализъм в догматичната естетика. Основен крепител на тази естетика в България е Тодор Павлов, чийто *magnum opus* *Теория на отражението* първоначално е написан и публикуван в изгнание в сталинистка Русия през 1936 г. През 60-те години на XX век, когато Кръстева заминава за Франция, се предполага, че влиянието на Павлов отслабва, но необходимостта от противопоставяне на възгледите му все още е жива.

²⁹ Kristeva. *La Révolution du langage poétique*. p. 57, n. 84.

Със способността си да подкопава символните структури мимезисът е мислен от Кръстева като съучастник на поетическия език. По този начин той е част от авангардната разновидност на реализма, както го вижда Кръстева: не отражение или реконструкция на действителността, не нейно показване или подражание, не виждането ѝ, а практика вътре в нея, с нея, срещу нея, преко нея - материален процес в самата социална тъкан, който я накърнява, подкопава, разлага, раздробява, разбива. Това разбиране за революционното действие на мимезиса отхвърля както разказа доколкото е разказ, така и въображаемото. Подобен резултат обаче създава теоретични напрежения в ранното творчество на Кръстева, особено с оглед на психоаналитичната перспектива, която вече присъства, и с оглед на ролята, която разказът, сънят и фантазията, но също и древната драма и митът играят в психоаналитичната теория и практика. Освен това подходът чрез раздробяване на езика и разтворяване на субектността може да работи спрямо голяма част от авангардната поезия, но рискува да бъде твърде тесен в своята приложимост, що се отнася до романа, дори по отношение на модернисткия роман. Една присъда, която Кръстева произнася за Вирджиния Улф, е показателна за рисковете: „Вирджиния Улф описва отстранени състояния, фини усещания и най-вече цветове – зелено, синьо, но тя не прави дисекция на езика, както прави Джойс“.³⁰

Цитирам извън контекст, разбира се. В случая с Улф наблюдението на Кръстева е част от съвсем друго направление в нейното мислене, което се занимава със спецификата на женската субектност и женското позициониране по отношение на езика. Въпреки това, ако подходим към романа само през призмата на „дисекцията на езика“, може да си останем с няколко прочути примера от типа на монолога на Моли в *Одисей* и толкова. Съществуват обаче някои още по-сериозни трудности в подхода на Кръстева към поетическия език. От самото начало това, което я занимава при концептуализирането на *хората* и семиотичното, е екстралингвистично и транслингвистично. Улавянето на тази изплъзваща се величина чрез смущенията в *езика*, които тя предизвиква, поставя лингвистиката в привилегировано положение: резултат, който по-късно Кръстева ще критикува в „оптимистичния“ модел на Фройд за езика. Нейното отдалечаване от тази позиция е дефинирано от нея самата и от нейните коментатори като психоаналитичен обрат: за отбелязване е, че той включва обръщане към въображаемото чрез фигурата на въображаемия баща. Тази методологическа промяна е паралелна на културните промени, включващи нарастващия обхват и влияние на киното, телевизията и образа като цяло. Кръстева разглежда тези промени в негативен план чрез

³⁰ Julia Kristeva, “Oscillation between Power and Denial,” in E. Marks and I. de Courtivron, eds., *New French Feminisms*. New York, Schocken Books, 1981), p. 166.

„обществото на спектакъла“ на Ги Дебор, но и в позитивен план, като разкрива процесите на знакотворение, които действат във и чрез въображението. В романа ѝ *Омагьосаният часовник* въображението дори е описано като „орган на оцеляването“.

Всъщност психоаналитичният обрат отнема много години, за да се разгърне методологически, и включва други обрати: към други медии като музиката и особено живописата (от ранните студии за Джото и Белини до уредничеството на изложбата „Обезглавяване“ в Лувъра) и към разказвателното (от анализа на „любовни истории“ и разказването на истории на пациенти до писането на романи). Тези промени засягат и един дълбок проблем, залегнал в ранния подход на Кръстева. Разглеждането на семиотичното като разклащане на съществуващи структури поставя въпроса за „специфичните начини, по които... се конституира ново символно устройство – едно ново реално, съответстващо на нов хетерогенен обект“.³¹ И все пак тези специфични начини остават неконкретизирани, доколкото фокусът е върху разтърсването и разрушаването: самият метод, който Кръстева използва на този етап, семанализата, се определя като метод за описание на знакотворящи явления, като същевременно, както вече беше цитирано по-горе, се „анализира, критикува и разгражда ‘явление’, ‘значение’ и ‘означаващо’“. Фокусът е върху разтворяването. Конкретният отговор на въпроса как възниква новото или, казано с по-малко революционни думи, как литературата и изкуството добавят нещо ново към света, е, така да се каже, отложен. Макар и да не е развит в ранното творчество на Кръстева, отговорът на този въпрос всъщност се подразбира в сравнението на работата на мимезиса с работата на сънуването: миметичният обект не отразява реалността, той оформя във и чрез реалността сетивните форми на един неизразим опит, невъзможен за артикулиране. Може би преживяването на изгубеното време, на забравения спомен. Може би преживяването на нещо, което никога не е било, на новото раждане. Двайсет години след *Революцията в поетическия език* в книгата си *Осезаемото време: Пруст и литературното преживяване* – т.е. чрез модернисткия роман – Кръстева ще нарече тази процедура възплъщение или претворение: процедура, чрез която времето се превръща в сетивност и плът, във „въображаема субстанция“. С Колет тя ще доразвие тази идея към литературното преживяване като „странен живот, който *съществува*, доколкото си *въобразява*. С други думи, при преживяването според Колет фантазията преработва тялото и го привързва към плътта на света, самият той загнезден в плътта на езика.“³²

³¹ Kristeva. *La Révolution du langage poétique*, p. 163.

³² Julia Kristeva. *Colette*, tr. Jane Marie Todd. New York, Columbia University Press, 2005, p. 22.

По този начин в работата на Кръстева върху авангардната поезия и модернисткия роман се очертават два противоположни модела на реализма. Единият модел е на разтърсване, надробяване и непрестанно прекосяване на действителността – той показва как в нея се вписват процесите, чрез които възникват значението и субектността. Другият модел, макар и да свидетелства за същите процеси, разширява реалността, добавя към нея, като възплъщава и претворява в сетивна пълнота, в неспирен разцвет, отсъствието, загубата и невъзможността. Може да се твърди, че и двата модела вече присъстват в ранните текстове на Кръстева, като едновременно е очертано тяхното различие:

„Тъй като текстът не е комуникативният език, който граматиката кодифицира, той не се задоволява с *репрезентацията* – с *означаването* на реалното. Там, където означава, със забавения ефект на репрезентацията, който е представен тук, той участва в движението, в трансформацията на реалното, което улавя в момента на неговата не-затвореност. С други думи, без да подражава – без да симулира – една фиксирана реалност, текстът конструира мобилния театър на нейното движение, за което допринася и на което е *свойство*.“³³

В този пасаж можем да видим идеята за текста като свойство на реалното и като дейна сила на преобразуване на действителността; но можем да го видим и като строител на мобилния театър на движението на реалното – на собственото си движение? – на тяхното преплитане? Тази конструкция, мобилният театър, излиза на преден план във втория модел: промяна, която води до преоценка на симулацията, ако не и на подражанието. В резултат на това вторият модел реабилитира разказа и въображението, но също така, по начин, който насочва към новите медии, третира романа като вид виртуална реалност: „*Verbum* се превръща в *res* и по този начин *res* придобива нова реалност, която го превръща във въображаема субстанция“.³⁴ Въпреки че е съставен от думи, романът превръща думите в плът, той е уред за претворение. Кръстева развива този възглед в *Осезаемото време* чрез наслагвания на текстове на Пруст, включително чернови, тетрадки и писма; нейният анализ взема предвид живота му и книгите, които е чел, както и културния и политическия му контекст. Теоретичното преосмисляне на методологията в основата на това изследване обаче – както и преосмислянето на революцията като бунт – е напълно развито в *Смисъл и безсмислица на бунта*, т.е. след книгата за Пруст и преди книгата за Колет. Преосмислянето обединява подходите на Кръстева към (авангардната) поезия и към (модернисткия) роман; то съ-полага разгражданията и възгражданията чрез литературата и

³³ Kristeva. *Sēmeiōtikē*, p. 11.

³⁴ Julia Kristeva. *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*. Paris, Gallimard, 1994, p. 155.

изкуствата. То се осъществява чрез преосмисляне на моделите на Фройд за езика и въз основа на това – на собствената концептуализация на Кръстева за знакотворението.

IV. ЗНАКОТВОРЕНИЕТО И ТРИТЕ МОДЕЛА НА ЕЗИКА У ФРОЙД

И така, в творчеството на Кръстева има повратни моменти, които тя самата посочва и които не са останали незабелязани от нейните коментатори. Един от тях е преходът от лингвистиката към психоанализата; друг – преосмислянето на революцията като бунт. През всички обрати концепцията за знакотворението се запазва, за разлика от изоставената идея за семанализата. Тъй като семанализата се определя като метод за описание на знакотворящи явления, като същевременно се анализира, критикува и разгражда явлението, значението и означаващото, отказът от този конкретен неологизъм и заместването му с по-традиционното понятие психоанализа само по себе си е показателно. Пълното теоретично разработване на последиците от тази промяна идва сравнително късно, след множество изследвания, които Кръстева прави в тази насока и в които внимателно се разглеждат конкретни аспекти от мисълта на Фройд. Резултатите от тези изследвания, що се отнася конкретно до езика, са обединени концептуално чрез разглеждането на три отделни етапа, които Кръстева набелязва във възгледите на Фройд и които тя поставя на фокус чрез собствената си теория за знакотворението.

Кръстева разграничава три Фройдови модела на езика. Първият е предпсихоаналитичен и принадлежи на времето, когато Фройд е невролог (1881-1895). Разсъжденията на Фройд върху езика на този етап предхождат важни аспекти на третия му модел (който до голяма степен съвпада с втората топография и въвеждането на смъртния нагон), където те ще придобият пълноценна психоаналитична актуализация. На предпсихоаналитичния етап Фройд се интересува от пропастта между сексуалното и вербалното; от невъзможността сексуалното да бъде изразено с думи, така че сексуалното желание остава „асимптота спрямо езика и интелекта“³⁵. Това разминаване в много отношения ще бъде омаловажено в „оптимистичния“ втори модел на Фройд, за да се завърне, психоаналитично разработено, в третия модел. Особено уместен аспект на първия модел на Фройд е неговата психологическа схема на слово-представяне/вещ-представяне, която предвижда поредица от нива на представяне с хетерогенност доста отдалечена от двойката означаващо-означаемо у Сосюр. Схемата, както я схваща Фройд, е многопластов комплекс от възприятия, принадлежащи както на вещта (като

³⁵ Kristeva. *Sens et non-sens de la révolte*, p. 72.

образ, звук, мирис, осезание, движение), така и на думата (която човек може да каже, чуе, прочете, напише, така че тя включва фонетични, графични, двигателни аспекти). Сред решаващите последици от този модел – чието „многопластово“ схващане за езика ще бъде временно отстранено в „оптимистичната“ фаза – е енергийното протичане, което по-късно ще бъде наречено нагон. В този, може да се каже, прустовски прочит на предпсихоаналитичния Фройд, Кръстева извежда на преден план „твърдението на Фройд, че езикът поставя мисълта и възприятието на едно и също ниво“ – не обаче абстрактният език, а „езикът, който детето научава, този на страстното и любовно общуване“: „какъв вид реч влияе едновременно на мисълта и на възприятието? Не интелектуалните аргументи и смътните абстракции, а разказите.“³⁶

Това твърдение, извлечено от предпсихоаналитичния Фройд, ще бъде разгърнато чрез богата психоаналитичен регистър на идентификацията (вчувстване, *Einfühlung*), идеализацията и сублимацията. Лесно е да се види, че този Фройдов концептуален регистър, принадлежащ предимно към неговия трети модел на езика, определя траекторията на „психоаналитичния обрат“ на Кръстева от 1980-те години. В *Истории на любовта*³⁷, *Черно слънце*³⁸ и другаде тези понятия са теоретично разработени както чрез пряка екзегеза на Фройд, така и чрез философското осмисляне на изкуството. В *Смисъл и безсмислица на бунта* Кръстева не тематизира, но разчита на собствения си принос към този концептуален апарат: по-специално теорията за абекта, разгърната в *Сили на ужаса*. Понятията предлагат свой собствен разказ: преди да знае какво или кой е, субектът, който предстои, се пита „къде съм?“ Преследван от ужаса на първоначалната си недиференцираност от майчиното тяло (*абект*), той се отъждествява чрез метафоричен скок (*Einfühlung*, вчувстване, *идентификация*) с Въображаемия баща, който всъщност е двусмислена амалгама от майка и баща. Нарцистичната *идеализация* на собствения образ чрез този ход изоставя сексуалните цели: това е десексуализация (*сублимация*), която, като разграничава жизнения от смъртния нагон, освобождава смъртния нагон и вместо да осигури убежище, отваря пътя към депресията и меланхолията... опасност, която може да бъде избегната чрез ресексуализация на сублимационната дейност. Литературата и изкуството са хипостаза на тази ресексуализация, която е съдба на всяко човешко същество – правят го или чрез пряко въвеждане на еротични фантазии, или чрез еротизиране на самия сублимационен акт на творчеството и неговия

³⁶ Ibidem, p. 79.

³⁷ Kristeva. *Histoires d'amour*. Paris, Denoël, 1983.

³⁸ Юлия Кръстева. *Черно слънце. Депресия и меланхолия*, прев. Елияна Райчева. София, Гал-ико, 1999. Оригинално издание *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard, 1987.

продукт. Всичко това може да изглежда твърде субективно, но всъщност е в основата на социални, исторически и цивилизационни процеси.

В *Смисъл и безсмислица на бунта* Кръстева отъждествява собствената си концепция за знакотворението с третия модел на езика на Фройд, който е не точно модел на езика, а по-скоро „модел на знакотворението, който предполага езика и неговите инстинктивни субстрати, но схваща езика и нагона чрез работата на негативното“.³⁹ По такъв начин тя свързва знакотворението с модалностите на идентификацията, идеализацията и сублимацията, изучавани както в психоаналитичния, така и в естетическия опит. Видяно в най-общ план – като термин „изразяващ процеса, динамиката и движението на значението, което не се свежда до езика, а го обхваща“, – това понятие за знакотворение не изглежда различно от онова, което виждаме в ранните работи на Кръстева. И в двата случая тя настоява на транслингвистичния и хетерогенен характер на знакотворението, което не разделя нагон от слово и е организирано в посреднически структури. И в двата случая акцентът върху негативността и смъртния нагон – със и без препратка към диалектиката на Хегел – е от решаващо значение, тъй като, както тя посочва в *Смисъл и безсмислица на бунта*: „именно смъртният нагон консолидира нарцисистичния аз и отваря възможността да се инвестира не в еротичен обект (партньор), а в псевдообект, който е продукт на самия аз и който е просто собствената способност на аза да си въобразява, да означава, да говори, да мисли“.⁴⁰ И в двата случая литературата се изследва като хипостаза на тези процеси, като литературата на модернизма е предпочитан пример. И в двата случая привидно субективният и интимен обхват на процесите е представен като фундаментално вписан в конституирането и обновяването на социалното и политическото, на историята и цивилизацията. И в двата случая „реализмът“ – понятие, за което, предвид комунистическите му злоупотреби, Кръстева няма какво да каже – предполага по-скоро намеса в реалността, отколкото нейно отразяване.

Въпреки това има значителни разлики. Акцентът върху семиотичното – което със сигурност продължава да присъства – се измества към претворението. Разказът – който в ранните книги на Кръстева е признат като подлежащ на революция, но много слабо – е изведен на преден план. Тройната модалност (или четворната, ако включим и абекта) на идентификация, идеализация и сублимация, която не играе никаква роля в ранното творчество, реабилитира въображаемостта. Онова, което нарекох намеса в реалното, също е доста различно в двата случая: подриване, разбиване, раздробяване в първия случай; анамнеза, която от

³⁹ Kristeva. *Sens et non-sens de la révolte*, p. 124.

⁴⁰ Ibidem, p. 121.

забравения спомен и фантазията изтръгва ново раждане, нова плът, превъплъщение, във втория случай. Метеж и растеж, така да се каже. Разказът за забравеното дава живот на онова, което никога не е съществувало: повторението на претворението отваря мисленето на Кръстева към една все още ненаписана теория на фантастичното. И така, имаме ли работа с по-нюансирана и по-всеобхватна разработка на все същото понятие за знакотворение, или всъщност имаме работа с подпхнато и коренно различно понятие със същото име?

При разглеждането на „оптимистичния“ модел на езика на Фройд, втория, Кръстева поставя интересен проблем, свързан със статията на Фройд „Антитетичното значение на първичните думи“. В тази статия Фройд сравнява функционирането на несъзнаваното с някои т.нар. примитивни езици – включително латинския, – в които една и съща дума може да изразява две противоположни идеи: например „дълбок“ и „висок“. Това лингвистично наблюдение е възприето от Фройд като доказателство за твърдението му, че несъзнаваното не разпознава противоречията. Кръстева определя това твърдение като грешка, залегнала в основата на оптимистичния модел на Фройд, и цитира лингвиста Емил Бенвенист, който посочва, че това твърдение по отношение на езика „не отчита позицията на субекта на изказването в акта на дискурса. Наистина, ако една и съща дума означава „дълбок“ и „висок“, то е защото субектът на изказването се е преместил; субектът е високо на върха на стълбата, когато казва, че кладенецът е дълбок, и в дъното на стълбата, когато коментира височината му“.⁴¹

Макар че този проблем е значително по-обширен в своите лингвистични, антропологични или философски измерения,⁴² той може да предложи също така перспектива за разбиране на сближаванията и разминаванията в разбирането за знакотворението. Всъщност Кръстева предлага две гледни точки към знакотворението като процес, произвеждащ значението и субекта: при първата, знакотворение едно, наблюдението се извършва, така да се каже, от дъното на стълбата, а при втората, знакотворение две, от нейния връх. Единият край на стълбата би разкрил литературата като семиотично разбиване и раздробяване; другият край би я разкрил като – казано с термините на Кръстева по повод Колет – претворената плът на света. Що се отнася до литературата и изкуството като цяло, тази бифокалност позволява появата на един аспект, в който двете оптики се припокриват: преживяването. Преживяването прекосява разграничението между семиотичното и претворението, между абстракция и

⁴¹ Ibidem, p. 91.

⁴² Достатъчно е да припомним случая с Хегеловия *Aufhebung*.

инкарнация, между (авангардна) поезия и (модернистки) роман. То се появява и от двете страни на стълбата.

V. ВРЕМЕ И ПЛЪТ

В литературата знакотворението се *преживява*: тъкмо това дава на литературата силата да се намесва в реалността, не просто като участник в социални или политически битки (например чрез отразяване на несправедливости), а като част от, както казва Кръстева по повод Колет, „мутацията на цивилизацията“.⁴³ Преживяването в, чрез, на литературата въздейства, защото то превръща словото в плът; то е осезаемо; то е чувствено и сладострастно; то е Прустовото превъплъщение на времето в сетивност; то е космическото тяло на Колет. Плътта на литературата е чудовищна, разбира се, тя е нечовешка, тя е звездна, защото подобно на великаните, в които се преобразяват Прустовите герои, тя се храни с времето и пространството и ги претворява. По такъв начин преживяването на литературата е призив към „цялото тяло... да участва чрез сетивата си – зрението, разбира се, но също и слуха, допира, понякога мириса... Крайната цел на изкуството може би е това, което някога се е празнувало като въплъщение. Имам предвид желанието да бъде накаран човека да почувства – чрез абстракция, форма, цвят, обем, усещане – едно истинско преживяване.“⁴⁴

Тук Кръстева обсъжда инсталациите на Венецианското биенале през 1993 г. Дали в този момент тя вече е била завършила труда си *Осезаемото време*, който се появява на френски език в началото на 1994 г., или това е било поклонническо пътуване, вписано в неговото завършване? Във всеки случай терминът „въплъщение“ се появява в книгата ѝ за Пруст във връзка с поклонничеството на самия Пруст до Венеция, докато превежда Ръскин, и това е първата поява на термина в книгата на Кръстева в смисъла на „метафора, станала плът“, която ще бъде разяснена като „самия живот на въображаемото – въплъщението на значението, поглъщането на означаемото от усетеното“.⁴⁵

И така, дали литература е в крайна сметка... инсталация? Със сигурност Кръстева не ни позволява да забравим, че литературата се прави с думи. Изучаването на думите от другата страна обаче, от страната, в която сетивата въплъщават значението и го превеждат – пресъществяват – в нова реалност с въображаема субстанция, отваря философията на

⁴³ Julia Kristeva. „De Claudine à Sido: Colette ou la chair du monde,” in Julia Kristeva, ed., *Notre Colette*. Kindle, 2016, Loc. 766.

⁴⁴ Kristeva. *The Sense and Non-sense of Revolt*, p. 11.

⁴⁵ Kristeva. *Time and Sense*, pp.102, 307.

литературата и самата литература към другите изкуства и най-вече към тези, които днес са в процес на създаване.

Библиография

- Badiou, Alain. *The Adventure of French Philosophy*, trans. Bruno Bosteels. London, Verso, 2012.
- Cassedy, Steven. *Flight from Eden: The Origins of Modern Literary Criticism and Theory*. Berkeley, University of California Press, 1990.
- Jakobson, Roman, and Claude Lévi-Strauss, *Correspondance 1942–1982*. Paris: Le Seuil, 2018.
- Jakobson, Roman, *My Futurist Years*, trans. Stephen Rudy. New York: Marsilio Publishers, 1992.
- Kristeva, Julia. “Oscillation between Power and Denial,” in E. Marks and I. de Courtivron, eds., *New French Feminisms*. New York, Schocken Books, 1981.
- Kristeva, Julia. “Thinking about Literary Thought.” *Sign Systems Studies* 30, 2 (2002): p. 405–17.
- Kristeva, Julia. *Colette*, tr. Jane Marie Todd. New York, Columbia University Press, 2005.
- Kristeva, Julia. *Histoires d’amour*. Paris, Denoël, 1983.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique : L’avant-garde à la fin du XIXE siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Paris, Seuil, 1974.
- Kristeva, Julia. *Le temps sensible: Proust et l’expérience littéraire*. Paris, Gallimard, 1994.
- Kristeva, Julia. *Le Texte du roman : Approche sémiologique d’une structure discursive transformationnelle*. Paris, Mouton, 1970.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l’horreur: Essai sur l’abjection*. Paris, Seuil, 1980.
- Kristeva, Julia. Preface to *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. T. Gora, A. Jardine, and L. S. Roudiez. Columbia University Press, 1980.
- Kristeva, Julia. *Sēmeiōtikē: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Éditions du Seuil, 1969; *La Révolution du langage poétique: l’avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Paris, Seuil, 1974.
- Kristeva, Julia. *Sens et non-sens de la révolte*. Paris, Fayard, 1996.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard, 1987.
- Kristeva, Julia. *Polylogue*. Paris, Seuil, 1977.
- Kristeva, Julia. “De Claudine à Sido: Colette ou la chair du monde,” in Julia Kristeva, ed., *Notre Colette*. Kindle, 2016.
- Maniglier, Patrice, ed., *Le Moment philosophique des années 1960 en France*. Paris, PUF, 2011.
- Mechelen, Marga van. “Julia Kristeva’s Semanalysis and the Legacy of Émile Benveniste,” *New Semiotics: Between Tradition and Innovation. Proceedings of the 12th Congress of the International Association for*

Semiotic Studies (IASS/AIDed), ed. Kristian Bankov. Sofia, NBU Publishing House & IASS Publications, 2017, p. 1473–80.

Rudy, Stephen. Introduction to Roman Jakobson, *My Futurist Years*, trans. Stephen Rudy. New York: Marsilio Publishers, 1992.

Spasova, Kamelia. "Dual Codes: The Text within a Text in Lotman and Kristeva," *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* – Philological studies: literary research, issue 8 (11), part 2 (2018): p. 13–28; <http://pflit.uw.edu.pl/en/numer-811-2018>

Stoyanov, Enyo. "Poststructuralist Backgrounds: The Political Strategies of Resistance in the Literary-Theoretical Debates During the 1960–1970s in Bulgaria," *Slavica Terestina: European Slavic Studies Journal* 20, 1 (2018): p. 16–45

Tuckerova, Veronika. "Reading Kafka in Prague: The Reception of Franz Kafka between the East and the West during the Cold War". Ph.D. diss., Columbia University, 2012.
<https://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac%3A172916>

Кръстева, Юлия. *Характерни тенденции в западната литература от XX век*. София, 1965, с. 12.
[Kristeva, Julia. *Harakterni tendentsii v zapadnata literatura ot XX vek*. Sofia, 1965, с. 12.]

Кръстева, Юлия. *Черно слънце. Депресия и меланхолия*, прев. Елияна Райчева. София, Гал-ико, 1999.
[Kristeva, Julia. *Cherno slantse. Depresia i melanholia*, prev. Eliyana Raycheva. Sofia, Gal-iko, 1999].

Карин РУКЕ-БРЮТЕН¹

**Епифании на четенето:
майцеубийството на родния език у Юлия Кръстева²**

Резюме

Статията се основава на уникален преподавателски опит с млади чуждестранни изследователи от различни географски и езикови среди в рамките на семинарите по писане на научен текст на френски, които провеждах в Международния университетски център в Париж и които се базираха върху текстове от френскоезични мислители, включително от Юлия Кръстева. В светлината на концепцията за символното майцеубийство, разработена от Юлия Кръстева в *Лудостта: Мелани Клайн или майцеубийството като болка и творчество* (2000), статията анализира епифаничните моменти, провокирани от четенето на текстове, в които Кръстева описва страданието от изоставянето на родния си български език, вписвайки майцеубийството, колкото и болезнено да е то, в основата на опита за прераждане в друг език.

Ключови думи: символно майцеубийство; майцеубийство на родния език; деструктивност; способност за мислене; езиково изгнание; поетичен опит; епифания

Abstract

Epiphanies of Reading: Julia Kristeva's Matricide of the Native Language

This paper is based on a unique teaching experience with young foreign researchers from all geographical and linguistic backgrounds, who were brought together around the texts of French-speaking thinkers, including those of Julia Kristeva, in the "Writing Research in French" workshops that I led at the Cité Internationale Universitaire de Paris. In the light of the concept of symbolic matricide theorised by Julia Kristeva in *Melanie Klein: Madness, Matricide as Pain and Creativity* (2000), the paper questions the epiphanic moments provoked by the reading of texts in which Kristeva describes the suffering of abandoning her native Bulgarian for an adopted language, inscribing matricide, however painful, at the heart of the experience of rebirth in another language.

Keywords: symbolic matricide; matricide of the native language; destructiveness; ability to think; linguistic exile; poetic experience; epiphany

Въведение

Избрах да подхожда към този аспект от работата на Юлия Кръстева – майцеубийството на родния език – през призмата на възторга, който нейните текстове, анализиращи собственото ѝ

¹ **Karine Rouquet-Brutin**'s research focus is on Literature, Psychoanalysis, Art, and Cinema. She had a joint appointment with the University of Paris-Sorbonne-Cité and a psychoanalytical institution (BAPU-Pascal) at the Cité Internationale Universitaire for the supervision of young international researchers who have come to France to pursue their studies. Trainer in Art Therapy. Member of the NELCFAAM, Center for Studies in Franco-African-American Literatures and Cultures. Member of the Seminar "Transmitted War" coordinated by Stéphane Audoin-Rouzeau and Emmanuel Saint-Fuscien at the École des Hautes Études en Sciences Sociales. Author of *L'alchimie thérapeutique de la lecture : Des larmes au lire*, L'Harmattan, 2000, and of numerous research articles.

² Оригинално заглавие: *Julia Kristeva : le matricide de la langue natale*. Получени права от авторката.

положение на кръстопътя на езиците и културите, предизвикваха у млади чуждестранни изследователи, които ръководех при написването на техните магистърски, докторски или постдокторски трудове на френски език. Това ликуване водеше до епифанични моменти на четене, в които, обработено с щипците на метафорите и с играта на оксиморони, се отваряше съкровено, субективно пространство – място на непозната до този момент сцена: дали това не беше сцена на майцеубийство?

„В изоставянето на майчиния език има майцеубийство“: тази фраза се завръща като своеобразна словесна матрица на няколко места в творчеството на Кръстева. В *Чужденци на самите себе си* (1989) тя подчертава „майцеубийственото терзание“³ на чужденеца. Посочената от нея препратка към Орест в *По следите на изгубеното време* задава митичния хоризонт на това престъпление, което постоянно преминава през инфантилния жест, блестящо пресъздаден в творбата на Пруст: „Като Орест... за моите мъки, за моето наказание, може би, кой знае? за това, че оставих баба си да умре от скръб.“⁴

Това майцеубийствено терзание Кръстева разгръща на терена на езика в съставения от нея брой на *Текстюел* през 1997 г. с тема „Любовта към друг език“. Собственият ѝ текст е озаглавен „Другият език или как да преведем сетивността“⁵ – в него тя обединява фигурите на чужденеца, писателя и преводача. Тя продължава тази тема в преиздаването на този текст в *Ти говориш ли... Френски във всичките му състояния* под заглавие *Да пишеш на френски*⁶ – текст, с който подкрепи семинарите „Да пишеш научни изследвания на френски“, които водих в Международния университетски център в Париж.

Концепцията е дълбока, провокативна, решаваща в теоретичните и аналитични трудове, където тя се налага след работата на Кръстева върху Мелани Клайн; тя е от капитално значение в художествените ѝ творби. Но тя не е лишена от нюанси. Ако във втория том на *Женският гений – Лудостта: Мелъни Клайн или майцеубийството като болка и творчество* Юлия Кръстева потвърждава, че Мелани Клайн е първата, която мисли „не без дързост“ за това символно майцеубийство, при което се заражда „способността ни да мислим“⁷, то в *Майчината страст*⁸ тя ни казва, че детето извършва „един вид символно майцеубийство“ (Юлия говори и за „въображаемо майцеубийство“), като се отделя от майка си. Тук става дума за психическо

³ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Folio essais Gallimard, p. 19. „Защото равнодушието на чужденеца е само съпротивата, чрез която той успява да се пребори с майцеубийственото си терзание“.

⁴ Julia Kristeva : *Le Temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, 1994, p. 217.

⁵ „L'autre langue ou traduire le sensible“, *L'amour de l'autre langue*, Textuel. Paris 7-Denis Diderot (Revue de l'UFR « Sciences des textes et documents), n°32, juillet 1997, p. 157-170.

⁶ „Écrire en français“, *Tu parles !? Le français dans tous ses états*, Flammarion, 2000, p. 63-73.

⁷ *La folie : Mélanie Klein ou le matricide comme douleur et comme créativité*, Fayard, p. 20.

⁸ „La passion maternelle“, www.kristeva.fr.

преживяване отвъд думите, за иначе недостъпно съседство между едно фантазматично убийство и способността да се мисли.

В хода на работата си осъзнах, че не мога да пренебрегна труда ѝ върху Мелани Клайн и опита в него да се придаде универсална основа на едно психично преживяване, колкото ранно, толкова и потенциално опустошително, тъй като именно в тази книга Кръстева артикулира аналитичното понятие за символно майцеубийство чрез езиковото изгнание, преживяно от детската психоаналитичка при откъсването ѝ от немския, избран от нея като майчин език.

В първата част ще обясня накратко рамката, предмета и метода на моето преподаване. Втората част ще бъде посветена на книгата върху Клайн на Юлия Кръстева и свързването на аналитичното откритие на Майцеубийството с преживяването на езиковото изгнание. В третата част ще се върна към епифаничните моменти на груповото четене.

I. Рамка на моето преподаване, обект, метод, илюстрация: Хана Аренд

По време на семинарите по писане на френски, които провеждах в Международния университетски център в Париж⁹ и които събираха студенти от най-различни страни и култури, а следователно и от различни университетски култури и дискурсивни традиции, от всички дисциплини на хуманитарните и социалните науки, в рамките на нашия обмен постепенно се появи един обект – френската дисертация като противопоставена на англосаксонската дисертация, която произтича от емпиричните науки. В лицето на този англосаксонски модел на изложение, който се базира на точните науки, но неотклонно завзема всички дисциплини, централна задача се оказа дисертационният труд по френски маниер да бъде описан по такъв начин, че да може да бъде усвоен за сравнително кратко време. Защото тук няма предварително наложен план: изследователят трябва да измисли своята проблематика и реда на своята демонстрация в сърцевината на един културно наложил се набор от изразни средства или реторически похвати,¹⁰ дефинирани като съвкупност от синтактични конструкции и повтарящи се фигури, начини за организиране на дискурс, за аргументиране, за разсъждаване и убеждаване, които интегрират антитезата и възражението в основата на рефлексията и обхващат всички дисциплини.

Моят метод в този семинар, който в крайна сметка беше наречен „Как се пише научно изследване на френски“, беше изучаването на текстове на съвременни мислители на френски

⁹ В рамките на назначението ми от Университета Париж-Дидро към Бюрото за университетска психологическа помощ (Baru-Pascal) и Международния социален център на Международния университетски център в Париж (Relais Social International de la Cité Internationale Universitaire de Paris).

¹⁰ По този въпрос виж : Karine Rouquet, „Approche méthodologique de la thèse à la française“, act.hypotheses.org, 17 septembre 2012.

във всички дисциплини на хуманитарните и социалните науки: Барт, Кръстева, Фуко, Бурдийо, Дюби, Вернан, Леви-Строс, Дерида, Делюз, това поколение на френската теория, но би могло да включва и Симон дьо Бовоар, Жан-Пол Сартр, Клеман Росе, Башлар, Клод Ажеж, Франсоа Артог, Жорж Диди-Юберман, Дидие Анзио. Студентите бяха във възторг от корпуса, тъй като техните преподаватели в собствените им страни ги бяха запознавали с тези автори, бяха ги изучавали на собствените си езици, бяха ги срещнали на френски език.

За всеки текст определях въпрос, свързан с начина, по който е написано изследването, и след това предлагам упражнение за писане „по маниера на“: да се пренесат конструкциите, фигурите или развитието на текстовете, за да се усвоят. Работилницата се превърна в лаборатория за писане, в която всеки се подлагаше на изпитанието на великите текстове на съвременната мисъл.

Например, в началото насочих групата към *Хана Аренд* на Кръстева, към пасаж, в който Кръстева чете внимателно *Айхман в Йерусалим* там, където Аренд ще развие тезата за баналността на злото. Определих задача за писане, обща за всички изследователи, независимо от тяхната дисциплина, която описах по следния начин: „Цитиране/резюмиране/анализиране на авторски текст“. Текстът на Юлия е особено подходящ, защото ясно разграничава тези три компонента и техните специфични езикови белези, демонстрира разнообразието от въвеждащи глаголи, онагледява как се правят малки и големи цитати и ни позволява да наблюдаваме системата на бележките под линия. Тя е сред малцината, които вършат тази работа с такава яснота.

Но този текст мобилизира и по други причини, защото с въпроса за баналността на злото той повдига и въпроса за геноцида на европейските евреи, за липсата на съвест у обвиняемите, за дефиницията на мисълта. Емоциите, предизвикани от четенето му, се появяваха по лицата, а след това, с напредването на текста, анализът донасяше известно облекчение, мисълта започваше да работи отново след констатацията за липсата на мисъл у обвиняемия Айхман, „неспособен да мисли, особено от гледна точка на другите“¹¹ според Хана Аренд. Работата на Кръстева върху наблюденията на Аренд за процеса срещу Айхман даваше език за един интимен въпрос относно злото, разрушението и палача, въпрос, за някои от участниците неформулиран преди и зашеметяващ при откриването си или по-скоро при преоткриването си.

Наистина, през годините, когато наблюдавах и съпътствах кариерата на млади изследователи, разбрах, че много от тях идват от страни, в които се упражнява или се е упражнявало политическо насилие. Това обяснява напрежението, което създава този текст.

¹¹ Julia Kristeva, *Tome I du Génie féminin : Hannah Arendt*, Gallimard, 1994, pp. 239-241.

Този факт е отразен в заглавията на много от изследователските теми. Ще дам само три примера: едно изследване в областта на психоанализата върху атентатори-самоубийци на Хизбула в контекста на войната с Израел, едно в областта на архитектурата върху следите от диктатурата в град Буенос Айрес, друго в областта на киното върху филмографията, свързана с войната между двете Кореи. Но примерите са безброй. Изследването е изградено на фона на войни, диктатури, етноциди и геноциди.¹²

Пресичането на граница, намирането на нов език може да направи репрезентируемо онова, което не може да бъде казано или дори мислено в рамките на собствената общност, а за много млади изследователи прави възможно изследването и артикулирането на политическото насилие и историческата травма.

По такъв начин идването във Франция или обучението другаде води до „безродственост (dépaysement) на мисълта“¹³, както се изразява философът и синолог Франсоа Жулиен. Чуждестранният студент разчита на принадлежността си към друга страна, друг език, друга университетска система, друг режим на дискурс, за да създаде различието, което му позволява да формулира от друго място и на друго място въпрос, който не забравя и често предполага страната на произход. Този сблъсък с друго място на друг работен език позволява на човек да погледне назад към себе си, към страната си, към произхода си и към това, което го е създало.

Легитимността, която днес произтича от заминаването да се учи другаде, се състои в търсенето на един трети друг, предоставящ мястото, оправданието, правото на размишление, което може да не се състои в родната страна или въобще да не се случи. Именно при преместването и пресичането на границите възниква въпросът, който се нуждае от езика и културата на другия, за да бъде формулиран. Упражняването на наложената и привидно студена задача на дисертационния труд крие и приютява една интензивна работа по историческо, генеалогично и лично позициониране на културния кръстопът, който е всъщност изгарящ.

Така за някои от тях този текст на Юлия Кръстева беше първата и напълно неочаквана среща с това какво означава да дойдеш и да учиш във Франция и да се приобщиш към френската мисъл, представена тук от Юлия Кръстева, тази интелектуалка от български произход, която отваря пътя към мисленето и писането на френски език.

¹² По този въпрос вж. статиите ми в библиографията.

¹³ François Jullien, Conférence d'ouverture du colloque « Étudier, chercher ailleurs : Les étudiants étrangers dans l'université française », Ciup, 2004, pp. 27-51.

II. Орест най-сетне свободен. Изобретяването на майцеубийството като болка и творчество

Думата майцеубийство не е използвана от Мелани Клайн, тя не е част от нейния концептуален речник. Появява се само на два пъти в една от последните ѝ статии *Размисли за Орестия*¹⁴, за да обозначи майцеубийството на Клитемнестра от Орест.

Това не означава обаче, че нещото, което тази дума обозначава, не е там, между редовете, където Кръстева го улавя, изземва и назовава. Юлия Кръстева е тази, която с ударна теоретична сила извежда това понятие в основата на теоретично-клиничното творчество на гениалната пионерка в том II на *Женският гений – Лудостта: Мелани Клайн или майцеубийството като болка и творчество*. След това тя му отрежда централно място в своята теоретизация на майчината страст, като свързва усвояването на езика от детето с условието, че „майката участва в собственото си символно майцеубийство... което предполага, че собственото ѝ послание към детето не е властта над него, а остроумието“.¹⁵

Кръстева го потвърждава, следвайки Мелани Клайн: „От загубата на майката, която за въображаемото е равносилна на смъртта на майката, се организира символната способност на субекта.“¹⁶. Това, което я привлича в работата на Клайн, е откриването на деструктивността, която детето изпитва, тази страстна буря, насочена срещу майката от най-ранната възраст на живота и обвързана със способността за мислене. Последният текст на Мелани Клайн, *Размисли за Орестия*, тази възхвала на майцеубийството, е описан от Кръстева като „призив за спасяване на символната способност на хората“¹⁷.

Именно в тази своя книга Кръстева свързва опита на езиковото изгнание с мощния напредък на Клайн в разбирането на ранния афективен живот. В нея намираме изречението-матрица: „В изоставянето на майчиния език има майцеубийство.“. То е свързано с размишление, подтикнато от въпроса „Но какъв е майчиният език на Мелани?“ в глава 9, озаглавена: *За чуждия език в мрежата на правоверните и неверните*.¹⁸ Тук ‘майчин език’ е заменен с ‘родна реч’: тази фундаментална замяна едновременно изяснява историята на Мелани Клайн, която избира да се интегрира в немския език и култура, предпочитани от майка ѝ, за която немският не е майчин език, и запазва израза ‘родна реч’ за изначалния език, тази „омайна родна реч“, изричана „тайно на душата“, възпявана от поетите, реч на поезията и детството, неизразима, неповторима, пронизана от семиотични въздишки.

¹⁴ На френски в Mélanie Klein, « Réflexions sur l'Orestie », *Envie et gratitude et autres essais*, Tel Gallimard, 1968.

¹⁵ “La passion maternelle”, Op. cit.

¹⁶ Mélanie Klein : *le matricide comme douleur et comme créativité*, Op. Cit., p. 212.

¹⁷ Ibid. p. 213 – 216.

¹⁸ Ibid, p. 311 – 333 за всички следващи цитати.

Изборът на немски език е описан от Кръстева като „първо прераждане, символно раждане на Аз-а“. След като е поканена за лекции в Англия, Мелани Клайн преминава на английски език от 1925 г. нататък. Това е вторият разрыв, който подчертава „все по-високия, все по-могъщ полет“ на психоаналитичката мигрантка. Тук може да се чуе ехо от текста на Кръстева *Другият език или как да преведем сетивността*: „да излетиш по-високо от родителите си – по-високо, по-бързо, по-силно“. Според Юлия Кръстева това разделение на езиците позволява на Мелани Клайн да чуе от разстояние, от някъде другаде „този древен спомен [...] за неизразими детски усещания, в първичен код без име“. Психоаналитичката „се спуска чрез фантазията си там, до лишената от език връзка с потиснатото, психотично и аутистично детство [...], където майчиният език вече е чужд“, което ще ѝ позволи да разработи „черната дупка на усещанията преди идеите и концептуалната мисъл“ [...] „Черна дупка на архаичния вътрешен обект, за да може с „черното слънце“ на меланхолията да премине през възстановяването към превод на страданието в символи“.

Един от ефектите на пътуването и изгнанието е отварянето към преживяването, което Хьолдерлин нарича „родна земя“, „тази, която трудно се придобива“, „Затворената“, „Непроницаемата“, тази, която пътуването навън отваря и прави достъпна“.¹⁹

Нека отбележим, че на това място в текста Юлия Кръстева обединява Мелани Клайн и Хана Аренд, които са били принудени да формулират работата си на чужд език – английски. „Чужд език, който Аренд владее, но несъвършено“²⁰, „което не остава без последици за развитието на мисълта ѝ, за полемичната ѝ дидактика и за яснотата ѝ [...] на разстояние от бъдещата подозрения и опасения лудост на майчиния ѝ език“.²¹

Хана Аренд, Мелани Клайн, Юлия Кръстева: три жени, на които историята налага да намерят приемна страна. Три жени, за които мисленето на чужд език е „човешка ситуация“, наложена от модерността? Три метиски съдби, които предвещават съдбата на все по-крупни човешки групи в началото на това хилядолетие.

Но нека продължим да следваме Юлия, която следва Мелани относно Орест. Орест е преследван от Ериниите, които символизират разкаянието и мъчението, докато не е помилван от атинския Ареопаг благодарение на застъпничеството на Атина.

Орест укрепва. След като приключва делото, той придобива „изключителна свобода“. Фигурата на Орест, коментирана преди това от Кръстева в *Смисъл и безсмислица на бунта* във връзка с *Мухите* на Сартр, според Мелани и най-вече според Юлия хвърля светлина върху

¹⁹ Hölderlin : Die Wanderung, La migration.

²⁰ Hannah Arendt, Op. cit. p. 294,

²¹ Mélanie Klein, Op. cit. p. 315.

способността на човека да получи достъп до високата символна човешка способност, след като се освободи от майчината власт. Тази фигура ще хвърли светлина и върху престъпната психика, изследвана от кралиците на криминалния жанр; тя е в центъра на романа *Обладаване*, написан от Кръстева през 1996 г.

III. Ликуване, епифании между двата езика: възсъединение²² и възраждане

В края на семинара предложих на студентите текстове на писатели-мислители. Много писатели са сменяли езиците си: Кундера, Кафка, Бекет, Набоков, Йонеско, Песоа, Бианкиоти, Макин и др. За мен интерес представляваха обаче онези, които наред с поетичните и художествените си творби бяха създали наблюдения и размишления за премеждията си между езиците: Франсоа Чън, Джамел Един Бен Шейк, Акира Мицубаяши и, разбира се, Юлия Кръстева. Но нито един от тези текстове не възбуди ликуването, възторжеността, предизвикана от текстовете на Юлия Кръстева. Защо?

Ликуване (*jubilation*): тази дума, с нейните чуруликащи звуци, ни връща към детския свят на игра, веселие, наслада. Според историческия речник на френския език под ръководството на Ален Ре тя произлиза от латинския глагол *jubilare* (1190 г.): „викам, крещя“, а след това с мистичния си християнски отзвук – „викам от радост“. През 1752 г. тя влиза в употреба със съвременното си значение. Да си припомним тук нямото вътрешно земетресение, в което Кръстева ни захвърля с началото на *Чужденци на самите себе си*: „Чужденец: ярост, задушена в дъното на гърлото ми“ – ярост на границата между главата и тялото, на мястото на преминаване на дъха, който яростта прекъсва – за да разберем спасителното и ликуващо въздействие на този текст за онези, които се сблъскват с подобен опит.

Лакан използва тази дума във връзка с фазата на огледалото, за да обозначи радостта, изпитвана от детето пред собствения му образ, който го кара да чувства предстоящото овладяване на тялото си и съпътства раждането му като субект. И без съмнение този текст на Кръстева действа може би като огледало, отразяващо едно същество в проект, което очаква да бъде вписано и припознато и което приканва към подобно раждане.

²² Като 'възсъединение' превеждам термина *reliance*, който Кръстева въвежда в концепцията си за „майчин еротизъм“ и „майчина страст“. Ето какво казва тя: „Позволете ми да реабилитирам тази дума, RELIANCE, в прехода между старофренски, френски и английски език. RELIANCE: свързвам, събирам, присъединявам, сглобявам; но също и придържам се към, принадлежа, завися от; и следователно: доверявам се, ослабявам се, отдъхвам си от мислите и чувствата си, събирам се със, съучаствам... Тази специфична еротика, която поддържа неотложността на живота до пределите на живота, наричам *reliance*.“. Вж. Kristeva, J. (2011). *La reliance, ou de l'érotisme maternel*. *Revue Française de Psychanalyse* 75:1559–1570. Бел. прев.

Самата конструкция на текста ни призовава от противоположния край на френската логика. Ритъмът се разгръща чрез последователни вълни на поток от мисли, усещания и емоции. От болката по изоставянето на родния език преминаваме към яростни атаки срещу езика и културата, били те български или френски. Тези движения се редуват с бунт, който понякога поглъща „аз“-а в „ние“-то на писателите мигранти, а понякога води до границите на неизразимото преживяване. Тези противоречиви движения се редуват в текста, който ги събира, без да ги неутрализира, и не спира да се колебае, по Клайн, между завистта, разрушението и благодарността, възстановяването и възсъединението. Това е поетичен текст, който ни позволява да чуем пулса на семиотичното в назоваването и който използва метафори, оксиморони и антитези, за да ни накара да почувстваме вълната на архаичното, откъдето с мъка и не без щети се изтръгва субектът, заклещен между езиците, разкъсван между различните си принадлежности, между болка и творчество, между смъртоносна тъга и бурно възраждане. Този субект енергично се измъква от това диво място в плен на нагоните.

Следва отварянето на съкровено, субективно пространство, което дава плът на неподозирана до този момент сцена. Моята идея е, че тази сцена е сцената на майцеубийството, защото нейната поетична драматургия ни превежда от първичната разрушителност към най-съвършена членоразделност под формата на, от една страна, способност за съждение и, от друга, на поетично преживяване на битието. Тук мечтаното убийство на родния език не успява да унищожи осиновения език, а се превръща в опит и мисъл. Но как?

Първата задача е да се формулира граничната позиция на кръстопътя на два езика и две култури. Тя предполага критична позиция както към културата на произхода, така и към приемната култура. Критиките към френския език и култура предизвикват смях, усмивки и изумление, особено тази остроумна фраза, която преобръща картезианското *cogito*: „Французите са хора, които са, каквито се мислят“. Мелани Клайн ни приканва да видим в това яростни атаки срещу майчино тяло, опит да се разкъса това майчино тяло, наето, а при това отказващо да ни приеме.

Иронията и остроумието помагат на Юлия Кръстева да се освободи от властта на идеализирания език, в който е избрала да живее: френският вкус е „акт на учтивост между хора, които споделят една и съща реторика в едно стабилно общество, едно и също натрупване на образи и фрази, един и същи арсенал от четива и разговори“ и които противопоставят на чужденеца „компактна социална тъкан и непобедима национална гордост“. Те ѝ помагат да осъди френските дискурси, които обръщат гръб на злото, на мизерията в света и възвеличават

традицията на непринудеността: „Нито милиметър“ от пейзаж, който да не е осъзнат, битието тук е непосредствено логично“²³.

Що се отнася до езика, тя подчертава „логическата яснота, безупречната прецизност на лексиката, изрядността на граматиката на френския език“, които съблазняват нейния „дух на строгост“, но посочва възможните отклонения в разсъжденията, когато аргументът, според нея, „се измъква в прелъстяване, в ирония“. И тя порицава местните жители на тази страна, които „се идентифицират със своя учтив и ценен език“ до степен да дискредитират онези, които използват неудачно френския език и които с навиците си за хранене или обличане се отклоняват „от универсалния вкус, т.е. от френския“.

За огромна радост на участниците Юлия Кръстева отваря кутията на Пандора и освобождава тази гранична позиция, която дава право да се коментират без ласкателство странните обичаи на страната, избрана като място за образование. Освободен е критичният поглед в отговор на хилядите унижения, болки и досади – като се започне с хлебарницата, където поради акцента си не можеш да ги накараш да разберат, че искаш сандвич с шунка и се стигне до изтърпяването на арогантни и празни речи, на които не можеш да отреагираш поради езиковата си несръчност. В отговор на всичко това можеха да се чуят такива разсъждения: „Понякога французите говорят, за да не кажат нищо“; „когато чужденецът няма какво да каже, той мълчи“.

За младите изследователи, които в началото на престоя си разполагаха само с един препъващ се език и които бяха смазани от задачата да искат да бъдат разбрани, да бъдат чути, да съществуват, да споделят изследванията си на всяка цена, текстът на Кръстева, както се вижда, беше помогнал да надигнат глава, та дори ако това означаваше да потвърдят една тревожна идентичност.

Дълъг е пътят, който трябва да се извърви до откриването на собственото писане на френски. Преминава през няколко етапа, които могат да бъдат забелязани при почти всеки. Студентите започват, като превеждат онова, което вече са написали на собствения си език, но в резултат се получава неразбория и професорите им казват да започнат отново. След няколко месеца, под въздействието на работата и четенето, те вече пишат директно на френски език и започват да възприемат френския синтаксис и реда на излагане на мислите, който той предполага. Този момент е илюстриран от Борхес, когато Мърдок, младият етнограф, открива,

²³ Всички цитати са от « E comme écrire en français », Op. cit., pp. 63-73.

че „сънува на език, който не е езикът на бащите му“ и „мисли по начин, който логиката му не приема“²⁴.

След което се осъзнава: този дисертационен труд, често пъти вече започнал в собствената ми страна под формата на теренно проучване или на една интуиция, трябва ли да бъде „мислен на френски“? И това преместване на целите на изследването от родния език към работния език, към езика, избран за изследването, налага реорганизация на мисленето заедно с привличането на цяла библиография на френски език, която се прибавя към референтните автори на родните езици.

Именно това приключение на писането намира спътник в текста на Кръстева, която открива думи за него с всички завои, наложени от родната реч върху приемния език. И тя посочва моментите, в които „едно вълнение, което не е от думи, а има своя собствена музика“, ѝ налага „тромав синтаксис“ и „тези прекомерни метафори“, които идват от славянския ѝ майчин език и я принуждават да „се отклони от френския вкус“.

IV. Възкресение, раждане, възсъединение в другия език

Защото критичната дистанция, яростна или насмешлива, спрямо езика и културата, създадени от „стабилното общество“, е съчетана с вътрешен конфликт, вина и страдание, свързани с изоставянето на родния език, езика на тялото, на „неназовимите нагони там, където съседстват смисълът и биологията“.

За нея българският е „почти мъртъв език“, първо метафоризиран като „далечна вода“, „първоизточник“, после като втрупено „старо тяло“, „погребана крипта“, „застоял водоем на гнилоч и разложение“, върху който тя е изградила „нова обител“, френския, и „спокойствие, нанизано от френски думи“. Между двата езика, единият от които е изместил другия, има противопоставяне, представено като непримиримо, между „черната позлата на православните икони“ и „загладеността на френските думи, полирани като камъка на купела“.

Това, което образите показват, е как отсъстващият език остава присъстващ; той работи в основата на страданието на говоренето и писането: акценти, синтаксис, словосъчетания, неологизми, да не говорим за препратките и културната вселена, които Кръстева предполага и чрез които вероятно ще доведе и други хора до изобретяването на техен собствен стил и речник. Отсъстващият език продължава да свири мелодията си в немота и именно това придава на гласа качеството, силата и тембъра му.

²⁴ Jorge Luis Borges, « L'ethnologue », *L'or des tigres*, Gallimard, 2005.

Именно с цената на своеобразна шизоидност между новата обител, изградена и нанизана от френски думи, и блатото от застоялите води на родния език, Кръстева е тласната след бурно раждане към номадска и войнствена хибридность, отказвайки се от потомството на кръвта и езика.

Резултатът е „хибридно същество“, издънка на „присаждане“ – „чудовището, което се самоизвлича“ (образът е много силен и обозначава неестественото появяване, в жест на насилствено освобождаване, на един *пришълец*), е обречено на „странно, задгранично слово, нито оттук, нито оттам“; то е обречено да бъде „чудовище на кръстопът“. В този текст присъстват множество форми на раждане: възкресението, алхимията на назоваването и този жест на насилствено изтръгване, на самопораждане, освобождаващо чудовище на кръстопът. Жестът на Орест, който се освобождава от майчините окови.

Възсъединение: Кръстева в крайна сметка ще защити позицията на чужденка по един войнствен, борбен и пророчески начин, като се превърне в Атина, тази, благодарение на която Орест е помилван. Странното „аз“, което се появява в текста *Писане на френски език*, се потапя в „ние“ на „писателите мигранти“, „без език и кръв“, „дипломатите на речника“, „генетичните преговарящи“, „странстващите евреи на битието“, „номадското човечество“, от които може да дойде спасението или отговорът на напреженията, основани на идентичности, които опустошават планетата. В същото време „другият език на писане“ е определен като мястото, където се осъществява „диалогът“ между двата езика.

Възраждане, радост и екстаз от назоваването: „назовавайки съществуващото, съществувам“.

В заключение

Текстът на Юлия Кръстева намира отзвук в опита на младите изследователи, като отваря и легитимира граничната позиция на човека, странстващ между два езика и две култури. Нейната поетична драматургия възпроизвежда непрестанното движение на семиотичното и символното, на Ерос и Танатос, от разрушителната ярост до балсамирания екстаз, където архаичните нагони се трансформират в творчество и смисъл. Четенето е енергетизиращо, възторгващо, терапевтично.

Кръстева привежда думите на Батай „утвърждаване на живота дори в смъртта“, за да поддържа, казва тя, „работата на смъртта“ с бунт и разрушителност, които да ни правят по-жизнени. Тъкмо този кръстопът приветства делото на смъртта, без да го заличава или отрича, но като ни приканва да го преобразим, преобразявайки себе си в този енергичен призив.

Библиография:

Borges, Jorge Luis. « L'ethnographe », *L'or des tigres*, Gallimard, 2005.

Klein, Mélanie. *Envie et gratitude*, Tel Gallimard, 1968.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*, Folio essais Gallimard, 1988.

- *Le Temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, 1994.
- « L'autre langue ou traduire le sensible », *L'amour de l'autre langue*, Textuel Paris 7-Denis Diderot (Revue de l'UFR « Sciences des textes et documents), n°32, juillet 1997, p. 157-170.
- *Sens et non-sens de la révolte*, Fayard, 1996.
- « E comme Écrire en français », *Tu parles !? Le français dans tous ses états*, Flammarion, 2000, p. 63-73.
- *Le génie féminin, tome I : Hannah Arendt*, Fayard, 1999.
- *Le génie féminin, tome II : La folie : Mélanie Klein ou le matricide comme douleur et comme douleur et comme créativité*, - Fayard, 2000.
- « La passion maternelle », www.kristeva.fr.

Rouquet-Brutin, Karine. « Etudiantes, pesquisadoras, escritoras no cruzamento de linguas e culturas », <http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/apresentacao-vol-2n2.php>, Université de Salvador de Bahia (Brésil), 2012.

- « Approche méthodologique de la thèse à la française », Les aspects concrets de la thèse, act hypothèses.org, décembre 2012.
- « Passer une frontière, trouver une langue », *actes du colloque « Violence politique, traumatisme, processus d'élaboration et de création »*, Éditions Academia, Coll. Intellection N 21, L'Harmattan, 2012.
- « La transmission de la recherche d'une langue à l'autre », Actes du colloque *Étudier chercher ailleurs : les étudiants étrangers dans l'université française*, Cité-débats, 2004.
- « Destins métisses et constructions identitaires : l'appel à l'autre langue, l'autre culture », *Exils, migrations, création*, sous la direction d'Évelyne Hanquart-Turner, Indigo et côté-femmes éditions, 2008.
- « Penser dans une autre langue », *Actes du colloque du BAPU-Pascal : Malaise collectif, mal-être privé*, décembre 2006.
- « La question des frontières ou l'appel à l'autre », *Mana*, n°14-15, L'Harmattan, 2007.

Brutin, Karine. *L'alchimie thérapeutique de la lecture*, L'Harmattan, 2000.

Превод от френски Миглена Николчина

Margarita Serafimova¹

L'oreille littéraire. Aspects artistiques de l'écoute

Résumé

L'article se propose de distinguer l'audition de l'ensemble sensoriel qui nourrit le texte littéraire et de révéler sa force parfois motrice de la narration. Il se dessine comme un triptyque dont chaque partie contribue à découvrir l'importance des images auditives pour la force suggestive du texte littéraire. L'attention se focalise donc sur trois aspects de l'audition qui pourrait se montrer a) informatrice, b) déformatrice ou c) créatrice. Les figures de l'audition, beaucoup moins étudiées que celles de la vision, offrent un point de vue surprenant sur le texte. L'on sait depuis Shakespeare que le bruit est un synonyme de la vie, et qu'écouter est un engagement vital. Vivre, c'est accepter aussi le brouhaha de la foule, le tintamarre du monde – avec ses mots, ses mensonges et ses illusions. Le reste... est silence.

Mots-clés : écoute ; image acoustique ; audiophile ; bruit ; silence

Abstract

The Literary Ear. Artistic Aspects of Listening

The article aims to distinguish hearing from the sensory ensemble that nourishes the literary text and to reveal its sometimes driving force in the narrative. It takes the form of a triptych and each part contributes to discovering the importance of auditory images for the suggestive force of the literary text. The figures of hearing, much less studied than those of vision, offer a surprising point of view on the text. Attention is therefore focused on three aspects of hearing, which could be a) informative, b) distorting or c) creative. It has been known since Shakespeare that noise is a synonym of life, and that listening is a vital commitment. To live is to accept also the hubbub of the crowd, the din of the world – with its words, lies and illusions. The rest... is silence.

Keywords: listening ; acoustic image ; audiophile ; noise ; silence

*Le bruit est la source
d'où sortent tous les récits*
I. Calvino

L'ouïe est le sens, étroitement lié à l'apparition du récit. Selon Montaigne « la parole est à moitié à celui qui écoute, et à moitié à celui qui parle »². Pour cette raison nous allons essayer de distinguer l'audition de l'ensemble sensoriel qui nourrit le texte littéraire et de révéler sa force parfois motrice de la narration. Souvent injustement délaissée dans l'ombre, l'écoute seule est capable de faire évoluer le récit, de se trouver au centre de l'intrigue et de jouer un rôle crucial, voire fatidique dans l'histoire relatée. Nous n'allons pas certainement inventorier ici toute la multitude de ses manifestations, essayons cependant de montrer son importance et d'aiguiser la sensibilité du lecteur. Les liens entre le sensoriel et le scriptural sans doute se révèle lors de la réception – la lecture (tout

¹ **Margarita Serafimova** [Маргарита Серафимова], ScD (Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences, Department of Comparative Literature), is the author of books on epistolary art (*The Letter and the Novel*, “St. Kliment Ohridski” University Press, 2001), on the role of places in the construction of meaning (*Space in Literature*, Veliko Tarnovo, Faber, 2018), about Orhan Pamuk's novel *My Name Is Red* (*From the Ottoman Miniature to the Postmodern Novel*, Veliko Tarnovo, Faber, 2020), as well as of numerous articles on literary and cultural history. Member of the Academic Circle for Comparative Literature (Sofia), of the Bulgarian Society for Eighteenth-Century Studies and of CELIS (Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique), Clermont-Ferrand, France.

² Montaigne, Michel de. *Essais* III, XIII : De l'expérience.

comme l'écriture) étant une aventure complexe, mobilise (et amplifie) l'expérience sensible. De nature non linguistique, le sensoriel se traduit inévitablement en paroles – lorsque nous lisons ou écrivons. Gilles Deleuze le rappelle :

Mais aussi le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de voir et d'entendre : en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite « asyntaxique, agrammaticale », ou qui communique avec son propre dehors. La limite n'est pas en dehors du langage, elle est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles³.

Entrelacée dans les traditions culturelles, l'écoute se conçoit comme une religion. Dans un essai connu, Barthes s'arrête sur ce type d'écoute qui relie l'homme et le monde, l'homme et Dieu (la religion comme *religare*), ce que fait notamment de l'église surtout un lieu d'écoute, lieu où on pourrait entendre la parole divine. D'où l'écoute que l'on associe à l'autorité parentale et qui deviendra un synonyme du respect et de fidélité. À ces images traditionnelles, on a rajouté récemment l'écoute psychanalytique⁴.

L'importance de l'écoute pour les cultures orales est évidente et la rhétorique en fait un art :

Le peintre et le statuaire tendent [...] à s'approcher d'un beau rationnel; modèle invisible des produits que l'art offre ensuite à nos yeux. L'éloquence a de même sa perfection abstraite, dont le type est dans la pensée et dont l'oreille cherche l'imitation sensible⁵.

Augustin dans ses *Confessions* raconte son habitude de lire certains passages juste pour jouir de leur sonorité. Au temps d'Augustin les lettres sont plutôt des « signes des sons » et le texte écrit n'est qu'une conversation déposée sur le papier. La phrase classique *scripta manent, verba volant* signifiait le contraire de ce qu'est aujourd'hui pour nous, c'est-à-dire un éloge du mot prononcé qui a des ailes et qui peut voler, tandis que le mot écrit reste immobile, figé comme mort sur la page. Toutes les cultures orales gardent le charme de la parole vivante et, d'après un ethnologue étudiant l'oralité en Afrique noire, l'écoute fait partie de tout un spectacle: « Il ne faut écouter que pour voir »⁶. À l'origine donc était l'écoute. « Pendant des millénaires, c'est oralement que conteurs, aèdes et troubadours ont fait leurs récitals devant des publics venus les écouter. De ce fonds d'oralité première, la littérature ne se délivrera que tardivement, et peut-être jamais totalement »⁷.

Les sons font partie de notre conscience, de notre mémoire. Souvent c'est le son qui déclenche le processus de remémoration (voix, chansons, musiques, pour les souvenirs heureux ; bruits, cris, silences, pour les traumatismes). Mais l'ouïe a traversé de longues périodes d'apprentissage. Comme les yeux qui ont appris à reconnaître les couleurs – et à les nommer – très lentement au cours de l'histoire, l'ouïe elle aussi est une conquête culturelle qui ne s'est faite que progressivement. Il fallait

³ Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 9.

⁴ Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Seuil, 1992, p. 229.

⁵ Cicéron, L'Orateur. Arguments, III: <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/orateur.htm> - 24.08.2021.

⁶ Camara, Sory. *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, cité d'après M. Diagne, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*. Paris, Karthala, 2005, p. 148.

⁷ Vandendorpe, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Ed. La Découverte, 1999, p. 13.

attendre l'avènement du sensualisme afin que les sens dans leur ensemble gagnent du terrain. Le fond sonore de la vie humaine change d'une époque à l'autre ainsi que les capacités de son déchiffrement. « J'écoute comme je lis, écrit Barthes, c'est-à-dire selon certains codes ». L'ouïe, habituellement en rapport avec le langage et la compréhension, s'oriente vers une analyse et une interprétation des tableaux auditifs.

L'humanité doit à la littérature ses leçons d'écoute. Tout comme pour la vue (rappelons l'apologie de Proust à la littérature qui nous apprend à regarder⁸), les écrivains dévoilent pour nous l'écoute avec toutes leurs nuances possibles : écouter attentivement, écouter en dérobé, guetter des bruits, jouir des mélodies, s'orienter, se tromper, se transporter ailleurs, savoir distinguer les indices sonores et les interpréter. C'est à l'habileté du poète d'évoquer les sons, de les mimer, de les imposer devant notre imagination, d'imiter tout le spectre de sons : du ravissement à l'horreur.

Mais comment l'auditif s'introduit dans la *syntaxe figurative*⁹ et se transforme en stratégie du discours ? Pareil aux suggestions visuelles, le texte évoque des tableaux auditifs, voire des *ekphrasis acoustiques* qui enrichissent la **description** et aident l'auteur à créer un contexte, une ambiance dans laquelle sont impliqués tous les sens, car dit-on, nous n'écoutons pas uniquement avec les oreilles, mais avec notre corps entier. À part la description, l'écoute pourrait se montrer un élément essentiel également pour le narratif, important pour le déroulement du récit, devenant un **actant**, se transformant en **agent narratif**. Voici quelques observations.

I. L'écoute informatrice

Quel est ce bruit ?
Shakespeare, Hamlet

Le son est inévitablement lié à l'espace. Il est impossible de se passer des sons pour décrire un espace délimité ou pour créer une idée d'espace (et par conséquent, de contexte). Barthes précise que pour l'homme, tout comme pour les animaux, son territoire est jalonné de sons :

...l'appropriation de l'espace est-elle aussi sonore : l'espace [...] de la maison [...] est un espace de bruits familiers, *reconnus*, dont l'ensemble forme une sorte de symphonie domestique – claquement différencié des portes, éclats de voix, bruits de cuisine, tuyaux, rumeurs extérieures¹⁰.

La familiarité des bruits du quotidien garantit la capacité de distinguer les signes inquiétants. C'est l'ouïe qui nous informe le plus efficacement si quelque chose ne va pas dans notre environnement. Le bruit inhabituel inconsciemment attire l'attention, se fait un signe alarmant, avertit

⁸ Proust, Marcel. *Sur la lecture*. Paris, Actes sud, 1993, p. 42-43.

⁹ A propos de la notion voir Fontanille, Jacques. *Soma & Séma, figures du corps*. Maisonneuve, 2004, p. 83.

¹⁰ Barthes, *L'obvie et l'obtus*, p. 218.

d'un danger. Ainsi les effets acoustiques tracent-ils la limite entre l'habituel et l'imprévu ; entre ce qui est proche, familier et rassurant de l'autre : l'inconnu, l'hostile, l'étranger. C'est à ce titre que la littérature utilise ce motif pour décrire des situations extrêmes où l'ouïe se montre une marque d'adaptation ou non. On pourrait bien le tester par exemple dans des récits militaires ou carcéraux. Il s'avère que même dans ces conditions, l'ouïe se fait de nouvelles limites entre l'admissible et insupportable, entre ce qui prévient et protège et ce qui tue.

Ainsi, après la Première guerre mondiale pendant laquelle des dizaines de milliers de soldats ont subi le « choc d'obus », les chercheurs font un bilan sur l'effet du bruit lors des batailles de guerre. On se rend compte que « le vacarme est encore plus oppressant que la perspective de la mort prochaine ». Dès les premiers mois de la guerre, les médecins dans les hôpitaux ont à faire avec « la surdité hystérique ». L'oreille devient la voie d'effraction de l'expérience traumatique, ressentie dans tout le corps comme « un affreux processus de dissolution ». « Les meilleures histoires d'épouvante, conclut l'écrivain allemand Ernst Jünger dans *L'Eloge des voyelles*, se caractérisent par le fait que l'approche du danger n'est pas visible mais audible »¹¹. Aujourd'hui, après les analyses éloquentes de Pascal Quignard chacun sait que même la meilleure musique associée à la guerre et transformée en arme se décompose, perd sa forme esthétique et se prête au service à la barbarie¹².

Heureusement, un mécanisme de protection, une technique de survie inespérée trouve sa place en plein champ de bataille: à travers la reconnaissance des bruits. E. Jünger décrit comment le soldat s'habitue à la guerre :

Petit à petit, il apprend à discerner dans la multitude des bruits celui qui est dangereux pour lui, il devine, dès les premiers frémissements d'un tir, sa trajectoire. Il apprend à connaître les heures et les lieux menaçants pour devenir enfin un connaisseur de la guerre qui se faufile imperceptiblement tel un serpent à travers le terrain crevassé¹³.

L'ouïe teste le bruit. On sent la présence acoustique de l'ennemi invisible. Le décodage précoce des signaux acoustiques assure une réaction corporelle protectrice¹⁴.

La guerre ne fait pas apprendre à lire que les sons, mais le silence aussi : un langage plus difficile car inhabituel. La guerre implique aussi des périodes de silence et des combats furtifs. Ainsi, dans le roman de J. Gracq, *Un balcon en forêt*, on trouve une autre image de la guerre, plus loin du

¹¹ Jünger, Ernst. *Éloge des voyelles* [*Lob der Vokale*, 1934]. Editions du Rocher, 2001.

¹² Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Paris, Gallimard, 2010.

¹³ Jünger, Ernst. *Le Boqueteau, chronique des combats de tranchée* [*Das Wäldchen 125, eine Chronik aus den Grabenkämpfen (1918)*]. Cité d'après « Le vacarme de la bataille et le silence des archives par Helmut Lethen »: <https://www.lesauterhin.eu/le-vacarme-de-la-bataille-et-le-silence-des-archives-par-helmut-lethen/#sdendnote1anc>

¹⁴ Le sens est incorporé dans le savoir, dans le mode de penser des hommes, comme Lakoff, G. et Johnson M. le soulignent dans leur livre *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought* Paperback – Basic Books, 1999.

tapage infernal, plus près du silence solitaire, vécue individuellement, presque intimement par son personnage¹⁵. L'action se déroule lors de la Grande guerre. Le Lieutenant Grange est affecté dans une maison forte située au milieu de la forêt de l'Ardenne et destinée à jouer le rôle d'avant-poste contre une éventuelle offensive des Allemands. Cependant, son emplacement l'empêchait de jouer son rôle de poste d'observation. Ainsi, le seul sens informateur – aussi bien dans une perspective narrative qu'existentielle – se révèle l'ouïe. Petit à petit, le personnage s'habitue à « lire » et à interpréter la situation « à l'oreille », et à se méfier du calme apparent, que la guerre fait particulièrement trompeur. Il apprend à comprendre les sons et à distinguer les nuances du silence – du somnolent à l'anxieux. Le silence qui fait tout arrêter : le chant des oiseaux, le bourdonnement des insectes, le battement du cœur. Lui-même qui s'installe un instant avant que les tirs d'artillerie ne fassent rage, et que le monde ne redevienne sourd. C'est le moment où l'art de la vie égale l'art de l'écoute. Désormais, la mort du personnage se dessine à travers les termes de l'audition. Son oreille enregistre tout bruit quand, blessé mortellement, il retourne dans le village abandonné et se faufile dans la maison de sa bien-aimée. Il espère trouver un dernier refuge dans le monde humain certainement conçu pour la paix : parmi les sons habituels et familiers, avant que le silence se referme pour lui « comme une eau tranquille ».

Toute une sémiotique de l'écoute se crée aussi dans les représentations littéraires de la prison. L'internement transforme l'ouïe en sens principal. Les récits carcéraux, aussi différents qu'ils soient, comportent quasi sans exception des images sonores. Dans une situation éprouvante, s'habituer aux sons ordinaires a un effet rassurant. Connaître les bruits du quotidien garantit l'aptitude de discerner les indices alarmants : « pour qui vit dans l'anxiété, tout signe qui rompt la norme apparaît comme une menace »¹⁶. Privée de la vision, entravée par des murs et des murailles, l'oreille guette les sons, les signes, les menaces, les alertes. La prison est déjà de par sa nature le revers du grand jour, le négatif de la société, d'autant plus que les interrogations (et les tortures) ont lieu d'habitude la nuit.

Les sons intriguent les auteurs par leur composante psychologique qui souvent traduit la solitude intense, l'exclusion la non-appartenance, l'*exotopie*, comme ici :

Moi, seul muet dans ce vacarme, seul immobile dans ce tumulte, étonné et attentif, j'écoutais.¹⁷

Nous rencontrons une expérience auditive riche, par exemple, chez Soljénitsyne. Cet indiscutable connaisseur de la pluralité des formes et degrés d'emprisonnement (y compris de ses propres limitations idéologiques), nous a laissé de mémorables tableaux peints à l'*oreille* :

¹⁵ Gracq, Julien. *Un balcon en forêt*. José Corti, 1958.

¹⁶ Calvino, Italo. Un roi à l'écoute, dans *Sous le soleil jaguar*. Paris, Seuil, 1990, p. 65.

¹⁷ Hugo, Victor. *Dernier jour d'un condamné*. Bibliothèque électronique du Québec, p. 101 : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/hugo-claude.pdf>

A cinq heures du matin, comme tous les matins, on sonna le réveil : à coup de marteau contre le rail devant la baraque de l'administration. De l'autre côté du carreau tartiné de deux doigts de glace, ça tintait à peine et s'arrêta vite.

L'ouïe devine plus rapidement que les autres sens le danger imminent si une menace guette à proximité :

De sorte qu'il restait couché, Choukhov, couverture et caban ramené sur la figure ... Sans voir rien, il devinait, au bruit, ce qui se passait dans la baraque et dans le coin de sa brigade¹⁸.

L'ouïe suscite beaucoup d'images des plus dramatiques dans la prose de Soljénitsyne. Ce sont notamment les sons qui déchirent brutalement le calme du sommeil, le silence de la nuit et pénètrent l'esprit des victimes innocents, et brisent leur vie :

Coup de sonnette strident, la nuit, ou grossier tambourinage contre la porte. Entrée gaillarde de bottes non essuyées : ce sont les agents de la Sécurité d'Etat – ils ne dorment pas.

L'arrestation traditionnelle [...] c'est, des heures durant, votre appartement livré à une force brutale, étrangère, écrasante, qui fracture, éventre, arrache, qui dénude les murs, qui vide armoires et tiroirs, qui secoue, éparpille, lacère, ce sont les montagnes de choses qui s'entassent par terre, ce sont des débris qui crissent sous les bottes¹⁹.

De par sa longue expérience personnelle (« huit années de détention, trois années d'exil et les six autres – qui ne furent pas les moins dangereuses, passées à écrire clandestinement », desquelles témoigne lui-même dans son livre), l'auteur analyse toute la polysémie de l'écoute. Tout d'abord, les murs ont des oreilles littéralement, car dedans il y a des microphones encastrés. Puis, on appelle « une oreille » le mouchard infiltré dans un milieu, voire dans chaque cellule de la prison et, face à ce phénomène on cultive petit à petit une intuition et un savoir-faire pour débusquer le danger nommé par l'auteur un « relais connaisseur »²⁰. Le travail même sur le roman sous-titré « essai d'investigation littéraire », se construit sur l'écoute attentive et ponctuelle de nombreux témoignages afin de donner à la narration de l'objectivité et de la profondeur. Tout un réseau d'aide amical, de relais et de planques se met en place. « Ils lui apportaient de la documentation en Estonie. On raconte qu'ils venaient discrètement, la nuit, qu'ils traversaient la forêt à pied pour ne pas se faire repérer »²¹. Grâce à eux il collecte les témoignages de plus de deux cent personnes. Le résultat : une œuvre hors du commun,

¹⁸ Soljénitsyne, Alexandre. *Une journée d'Ivan Denissovitch*. Fayard, 2007.

¹⁹ *L'Archipel du Goulag (1918-1956) : essai d'investigation littéraire*, t. 1. Paris, Fayard, 2011, p. 18-19.

²⁰ « Ce détecteur était inhérent à ma personne [...]. Le camouflage est impuissant de couvrir ce que l'on ressent intuitivement : « ça sonne faux ». [...] Mon détecteur m'aidait à distinguer les hommes à qui l'on peut dévoiler ce que l'on a de plus intime ou se fermer « comme une huître » (*Ibid.* p. 164).

²¹ Voir : *L'archipel du Goulag*, l'incroyable épopée du livre monument de Soljenitsyne :

https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/l-archipel-du-goulag-l-incroyable-epopee-du-livre-monument-de-soljenitsyne_3329015.html

dont l'écoute est la méthode, dans laquelle l'auteur « donne à entendre toutes ces voix » sorties d'une longue nuit politique.

Certainement, ce rôle informateur et fabulateur de l'écoute pourrait être observé dans des situations beaucoup moins macabres, mais toujours en tant que porteur de tension et de dramatisme. Ainsi, nous trouvons un autre exemple de violence qui se manifeste à travers l'habileté du personnage (et de l'auteur) de gérer (et de manipuler) les bruits et le silence au fond des ténèbres des impulsions et des désirs cette fois-ci. Une stratégie réussie tout aussi bien pour la séduction que pour la narration : *Les Liaisons dangereuses*.

Tout le monde se rappelle les précautions de Valmont contre tout bruit éventuel, et toutes les instructions minutieuses qu'il donne à la petite Cécile comment échanger les clés, comment huiler la serrure et les gonds. Ensuite, la nuit venue, s'assurant qu'il avait tout prévu pour « entrer sans bruit », et muni d'une « lanterne sourde », il agissait habilement à tout moment où l'effet de surprise, le désespoir et l'impasse auraient pu déclencher les cris de la pauvre fille. Le contrôle sur le bruit est représenté avec virtuosité, plus loin quand le personnage décide « d'accélérer l'éducation » de la fille et, afin d'éloigner le lieu des rendez-vous de la chambre de sa mère, il fait « innocemment quelque bruit » pour lui reprocher de la maladresse. Encore, quand elle pense « éclater » de rire, il la fait croire qu'elle avait fait « un bruit affreux » et de cette manière réussit sans peine à transférer les rendez-vous dans sa propre chambre. En effet, au « dire » correspond « obéir », qui vient du verbe latin *obaudire* (écouter).

Il ne faut pas oublier que le thème de la voix et de l'ouïe souvent incarne et redouble les rapports du masculin et du féminin et crée toute une mythologie érotique. Dans l'histoire culturelle il existe une identification inconsciente de la voix à l'autorité paternelle, ainsi qu'une appréhension de l'ouïe comme organe féminin réceptif (rappelons de la conception de la Vierge par l'oreille). Cela explique pourquoi dans l'*érotographie* on associe la voix à la pénétration. L'écoute se figure « comme une forme concave, une niche où la voix, où le bruit se logent »²² – sans négliger les exemples de l'activité féminine où le schéma traditionnel se trouve inversé. La sonothèque érotique est particulièrement inventive et variée.

Mais l'ambiance sonore doit beaucoup au noir : l'oreille de la nuit ne dort jamais. La nuit rajoute au spectacle invisible du dramatisme : l'obscurité amplifie le bruit, « alerte l'imagination, nourrit l'angoisse, crée une peur aveugle »²³.

Souvenons-nous du roman *Vol de nuit*.

²² Brulotte, Gaëtan. *Oeuvres de chair. Figures du discours érotique*. Presses Université Laval, 2004, p. 410-411.

²³ *Ibid.* p. 415.

C'est une histoire qui se passe sous le signe du silence et des bruits. Le pilote, et avec lui, le lecteur, sont plongés dans cette écoute tendue: des sons d'un moteur lointain (ressenti comme « un chant d'orgue »²⁴), ou proches (« il écoutait encore tout le bruit du vol passer en lui »). Les souvenirs apparaissent eux aussi sous une forme sonore (« Une phrase musicale lui revint : quelques notes d'une sonate »). Dans ce poème en prose qu'est en fait le roman de Saint-Exupéry, la vie humaine se trouve suspendue à un coup de sonnette téléphonique : « Quelle menace apporte un appel, qui vient de la nuit du dehors, lorsque deux courriers sont en vol ? » – se demande celui qui *attend* au sol, qui *entend* au sol et dont les nuits sont rythmées par les sonneries du téléphone et le grondement des orages. Celui dont le « chaos calme » (rappelons le roman éponyme de Sandro Veronesi qui lui aussi auscultait le pouls de la vie²⁵) monte en mesure que « le silence gagne du terrain » et la nuit se fait interminable (« Attention, la nuit, hein ! »²⁶).

II. L'écoute déformatrice. Le trompe-l'oreille

Un méchant propos se niche dans une sottie oreille.
Shakespeare, Hamlet

A l'écoute lucide, sa contrepartie: la perception controversée, la perception trompeuse. On écoute à l'aide de sa culture, suivant son état d'âme, avec son imagination. Parfois même, on n'entend que ce que l'on veut entendre. Cela explique une notion telle que *psychoacoustique*. La perception auditive fait partie de l'expérience subjective. On a l'impression d'entendre quelque chose à la limite du réel et de l'imaginaire et il est connu depuis Rousseau que « ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille »²⁷. Le plaisir, mais le déplaisir aussi.

Incertaine de par sa nature, l'ouïe subit des déformations supplémentaires la nuit. La nuit verse du poison dans l'oreille des dormants comme dans la pièce célèbre de Shakespeare. Notre équilibre vacille (d'ailleurs le centre de l'équilibre est situé dans l'oreille) et l'on pourrait se sentir facilement débousolé. Souvent, les sources que nous attribuons aux sons de la nuit sont bien éloignées des sources réelles et dépendent de notre prédisposition. Voici l'extrait d'un livre sans valeur littéraire particulière, mais qui illustre bien ce phénomène :

Une équipe de chercheurs internationale arrive à Guatemala la nuit après des élections. Les blindées dans les rues à l'issue de la guerre civile font peur. Les étrangers commencent à s'inquiéter si ce n'est pas une grosse erreur de venir dans un pays sous un régime autoritaire. Une fois à l'hôtel, ils se couchent aussitôt fatigués

²⁴ Saint-Exupéry, Antoine de. *Vol de nuit*. Gallimard, 1972, p. 85.

²⁵ Veronesi, Sandro. *Chaos calme* [*Caos calmo*, Bompiani, 2005]. Grasset, 2008.

²⁶ Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, p. 84.

²⁷ Rousseau, Jean-Jacques. Essai sur l'origine des langues, ch. XV : http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/origine_des_langues.pdf

par le voyage. Mais peu après ils sont réveillés par des tirs d'artillerie qui ne cessent pas jusqu'au matin. Leurs pires pressentiments apparemment se confirment.

Le lendemain ils apprennent avec stupéfaction que cela n'était que des feux d'artifice : une façon de célébrer les premières élections démocratiques²⁸.

L'ouïe nous plonge dans le monde flou et ludique des devinettes. Rappelons les imitateurs humoristes qui parodient dans leurs spectacles les voix de personnalités connues : les imitateurs des voix politiques ou les imitateurs chanteurs. Il suffit de fermer les yeux pour être facilement trompé. L'illusion auditive est par ailleurs au centre du récit bien connu de Maupassant *Le crime au père Boniface* où les bruits de la passion venant de la fenêtre d'un couple de jeunes mariés résonnent dans les oreilles du facteur distribuant les courriers comme une atrocité²⁹.

L'ambiguïté des images sonores inspire à son tour Proust qui utilise souvent les confusions sensorielles pour tisser la trame de ses œuvres :

C'est ainsi qu'il m'arrivait à Paris, dans ma chambre, d'entendre une dispute, presque une émeute, jusqu'à ce que j'eusse rapporté à sa cause, par exemple une voiture dont le roulement approchait, ce bruit dont j'éliminais alors ces vociférations aiguës et discordantes que mon oreille avait réellement entendues, mais que mon intelligence savait que des roues ne produisaient pas³⁰.

On se souvient des hallucinations auditives dans les cauchemars de Raskolnikov dans le roman *Crime et châtiment*. Enfermé dans une solitude sans issue et dans un silence sans fin, où le moindre mouvement retentit avec une force intenable, le personnage de Dostoïevski entend le rire et le chuchotement de ses victimes. Ou bien, les délires nocturnes dus à l'opium dans les *Confessions* de T. de Quincey. Ou encore – les épreuves auditives et corporelles comiques auxquelles est soumis Marcovaldo, le personnage non méconnu de Calvino, lors de sa nuit estivale sur un banc dans le jardin de quartier où tout ce qui le séduit au début, se révèle déplaisant à la fin³¹.

Mais entrons un peu plus en détail dans le cas du *Fantôme de l'opéra* de Gaston Leroux. C'est une œuvre qui de manière suivie bâtit un monde de sons. L'ambiance est chargée de bruits aussi inhabituels qu'inexplicables qui alimentent l'imagination effrénée des personnages. L'histoire se déroule dans un théâtre – lieu par excellence valorisant autant l'audition que la visualisation voire

²⁸ Morton, Chris & Louise Thomas, Ceri. *Le Mystère des crânes de cristal* [*The Mystery of the Crystal Skulls*, Thorsons, 1998]. Éditions du Rocher, 1999.

²⁹ <http://maupassant.free.fr/textes/boniface.html>

³⁰ Proust, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 504 : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_a_la_recherche_du_temps_perdu_2_ombre_filles.pdf

³¹ « Il n'avait pas prêté attention au bruit, d'abord. Maintenant, ce ronflement pareil à un souffle sourd aspirant et, dans le même temps, à un raclement interminable et même à un grésillement, ne cessait de lui remplir les oreilles. Il n'est pas de bruit plus perçant que celui d'une soudeuse, une espèce de hurlement assourdi. Marcovaldo, immobile, recroquevillé sur le banc comme il l'était, le visage enfoui dans son oreiller fripé, n'arrivait pas à trouver le repos », I. Calvino, *Marcovaldo ou les saisons en ville*. Paris, Julliard, 1979, p. 19.

davantage étant donnée qu'il s'agit de spectacles musicaux. L'étrangeté consiste dans le fait que les sons viennent d'endroits les plus extraordinaires :

D'où venait ce bruit bizarre, ce rythme lointain ?... Un chant sourd qui semblait sortir des murailles... Oui, on eût dit que les murs chantaient³² !

La perception auditive s'érige ainsi en expérience sensorielle de premier ordre... C'est une œuvre qui aiguise l'ouïe et transforme les sons en expérience de premier ordre. Et ce n'est pas que la musique qui règne dans ce roman ; ce sont aussi des pas, ouverture et fermeture des portes, c'est le tumulte habituel derrière les coulisses lors des entractes...

Aux cris des machinistes se mêlaient les allocutions véhémentes des chefs de service. Les figurants du dernier tableau qui s'en vont, les « marcheuses » qui vous bousculent, un portant qui passe, une toile de fond qui descend du cintre, un praticable qu'on assujettit à grands coups de marteau, l'éternel « place au théâtre » qui retentit à vos oreilles comme la menace de quelque catastrophe nouvelle pour votre huit-reflets ou d'un renforcement solide pour vos reins, tel est l'événement habituel des entractes (Ch. II).

D'autres surprenants et étranges bruits font sursauter les gens pris au dépourvu : grincements mécaniques, craquements et cognements, soupirs et soufflements :

« Écoutez ! » Il semblait, en effet, à tout le monde qu'un frôlement se faisait entendre derrière la porte. Aucun bruit de pas. On eût dit d'une soie légère qui glissait sur le panneau. Puis, plus rien. (Ch.1)

D'où venait ce bruit bizarre, ce rythme lointain ?... Un chant sourd qui semblait sortir des murailles... Oui, on eût dit que les murs chantaient !... (Ch. X)

Tout à coup, nous entendîmes du bruit à notre gauche. Ce fut d'abord comme une porte qui s'ouvrait et se refermait, dans la pièce à côté, puis il y eut un sourd gémissement. (Ch. X)

En même temps que le noir affaiblit la vision, les trompes-oreilles font croître le sentiment de vulnérabilité :

L'équipe avait momentanément vidé le plateau, laissant un décor moitié planté ; quelques rais de lumière (une lumière blafarde, sinistre, qui semblait volée à un astre moribond), s'étaient insinués par on ne sait quelle ouverture, jusqu'à une vieille tour qui dressait ses créneaux en carton sur la scène ; les choses, dans cette nuit factice, ou plutôt dans ce jour menteur, prenaient d'étranges formes. Sur les fauteuils de l'orchestre, la toile qui les recouvrait avait l'apparence d'une mer en furie, dont les vagues glauques avaient été instantanément immobilisées sur l'ordre secret du géant des tempêtes.

Les rumeurs sur le fantôme excitent l'imagination et sèment le désarroi sensoriel. Les personnages deviennent « le jouet d'une sorte d'hallucination rendue possible par la quasi-obscureté de la salle et la pénombre qui baignait la loge n° 5 », où de plus en plus souvent fait apparition le Fantôme,

³² Leroux, Gaston. *Le Fantôme de l'opéra* : <https://www.lire-des-livres.com/le-fantome-de-lopera>

une voix sans corps. C'est ainsi par ailleurs qu'il se fait appeler : la Voix. Pour Raoul, amoureux de l'héroïne tout comme le Fantôme, il est rival et ennemi encore plus dangereux car invisible. La voix d'un Fantôme est également le fantôme d'une Voix :

La voix sans corps se reprit à chanter et certainement Raoul n'avait encore rien entendu au monde – comme voix unissant, dans le même temps, avec le même souffle, les extrêmes – de plus largement et héroïquement suave, de plus victorieusement insidieux, de plus délicat dans la force, de plus fort dans la délicatesse, enfin de plus irrésistiblement triomphant (Ch. X).

Cependant, ce n'est pas qu'une captivante voix : sa musique est divine ; ses interprétations – magiques, d'autant plus que son émetteur est invisible et le phénomène incompréhensible :

et je ne sus trop que penser de ces sons inoubliables qui, s'ils ne descendaient pas du ciel, laissaient ignorer leur origine sur terre. Il n'y avait point là d'instrument ni de main pour conduire l'archet.

Mais c'est une histoire gotique. Le Fantôme avec tous ses talents s'avère déchiré par ses excès. Il apparaîtra au fond de crimes des plus effrayants : ange et démon, génie et monstre.

Vers la fin de l'histoire, au moment de la révélation, les masques tombent et les vrais visages apparaissent. Le Fantôme a essayé de conquérir le cœur de Christine par ruse, en jouant l'Ange de la musique que son père avant de mourir avait promis de lui envoyer pour veiller sur elle quand il ne serait plus là. « Les treuils, les tambours, les contrepoids » servaient à produire les effets sonores d'épouvante. Finalement celui qui pour Christine est un Ange, n'est qu'un homme, la voix qui change d'emplacement – ne démontre que ses aptitudes de ventriloque, les effets magiques et surprenants des bruits et des sons – ne sont dus qu'à un système ingénieux de tuyaux, conçu pendant la construction du bâtiment.

Ce roman nous invite à faire quelques conclusions:

1. On est tenté d'affirmer (en observant la longue liste d'œuvres musicales qui en sont issues) – que *Le Fantôme de l'opéra* n'est écrit que pour être transformé en musique.

Comme on sait bien, Horace avec sa formule célèbre *Ut pictura poesis* lègue à la poésie la mission de créer – comme la peinture – des œuvres vives, visuelles, saisissantes. Un poète fut apprécié d'après les tableaux qui auraient pu être extraits de son œuvre. La question qui s'impose est ce phénomène pourrait-il être transféré dans le monde musical ? Prenons en exemple, l'opéra de Luciano Berio inspiré par *Un Roi à l'écoute* de Calvino (qui à son tour fut provoqué par le compositeur dans un chassé-croisé créatif), ou bien, la comédie musicale – la plus connue parmi tant d'autres, – d'Andrew Lloyd Webber qui traduit en musique *Le Fantôme de l'opéra*, ou encore Duke Ellington, le pianiste, compositeur et chef d'orchestre de jazz américain qui écrit avec Billy Strayhorn la suite Shakespearienne, *Such Sweet Thunder*, dont le titre représente un vers bien connu tiré du *Songe d'une*

*nuît d'été*³³ (notons que les autres parties évoquent d'autres pièces de Shakespeare qui dans leur ensemble représentent un vrai régal des sens, dont l'ouïe). Il nous paraît plausible de croire que les images sonores d'un texte littéraire ne restent pas inaperçues par les compositeurs. On est donc séduit par l'idée que les textes littéraires qui ont une prédilection pour les sons et les voix se prêtent plus facilement à une transposition en œuvre musicale, mais les pratiques d'échange entre les arts sont si différentes et si riches que toute typologie serait restée incomplète.

2. Bien que le Fantôme semble être le maître du lieu il est aussi son prisonnier, d'autant plus que le sous-sol de l'opéra avait servi – si l'on croit le texte de Leroux – de prison lors de la Commune de Paris.

3. Si l'on ajoute ici *Un roi à l'écoute* de Calvino dont le lieu d'action est le Palais, on obtient une liste des lieux où l'écoute est *la reine* : la **prison**, le **palais**, le **théâtre** – une *hétérotopie* surprenante d'espaces artificiels, incertains, trompeurs et où l'écoute cache et décèle différentes formes de domination et d'obéissance.

« Le théâtre peut contenir l'écoute dans toutes ses formes », écrit L. Berio, ce qui n'est que réaffirmé par Calvino dans son essai *De l'opaque* :

...ce qu'est le théâtre par rapport aux sons, comme lieu de la plus grande capacité de l'ouïe, grande oreille qui enferme en elle-même toutes les vibrations et les notes, oreille qui écoute elle-même, oreille en même temps que coquillage placé contre l'oreille³⁴

Dans *Un roi à l'écoute* la théâtralité de l'écoute trouve une scène très favorable dans le palais pour se manifester avec tout son brio :

Le palais n'est que volutes et lobes, une grande oreille où anatomie et architecture échangent leurs noms et leurs fonctions : pavillons, trompes, tympanes, colimaçons, labyrinthes, tu es tapi au fond, dans la zone la plus intérieure du palais oreille, de ton oreille, le palais est l'oreille du roi (p. 61-62).

Le palais du roi est une trame d'oreilles où il est impossible de distinguer les confidents des conjurés :

Les murs ici ont des oreilles. Des espions sont postés derrière tous les rideaux, toutes les courtines, toutes les tapisseries. Les espions, les agents de ton service secret, chargés de rédiger de minutieux rapports sur les conjurations qu'abrite le palais. La cour pullule d'ennemis, à tel point qu'il est de plus en plus difficile de

³³ « Jamais je n'ai entendu – de fracas aussi vaillant. Les bois, les cieux, les fontaines, les environs entiers semblaient retentir d'un seul cri. Jamais je n'ai entendu un désaccord aussi musical, un si harmonieux tonnerre », Shakespeare, W. *Le Songe d'une nuit d'été*.

³⁴ Calvino, Italo. *De l'opaque*, dans *La route de San Giovanni*. Paris, Seuil, 1991, p. 172.

les distinguer de tes amis : on peut tenir pour sûr que la conjuration qui te détrônera sera formée de tes ministres et de tes dignitaires (p. 62)

Le souvenir de la manière dont son prédécesseur eut été détrôné lui ôte le sommeil. Il commence à entendre de partout des sons menaçants, des signaux des traîtres, des bruits des comploteurs. L'écoute lui procure un avertissement certes, mais avertissement ambigu, angoissant, douteux, décevant :

Tu passes toutes les nuits à écouter le tam-tam souterrain et à tenter inutilement de déchiffrer ses messages. Mais le doute demeure que ce soit là seulement un bruit qui résonne dans tes oreilles (p. 71).

Quelque chose que tu n'arrives pas à te dire à toi-même cherche douloureusement à se faire entendre... Tu n'es pas convaincu? Veux-tu une preuve certaine de ce que tous ces bruits viennent de l'intérieur de toi, non de l'extérieur? Jamais tu n'auras une preuve absolue (p. 72).

La ville est allongée dans la nuit, lovée, elle dort et ronfle, elle rêve et gronde... Chaque matin, les cloches carillonnent en signe de fête, sonnent le tocsin ou battent à toute volée: elles envoient des messages, mais tu ne peux jamais être sûr de ce qu'elles veulent te dire (p. 73)

L'espace se dilate dans le silence sonore de la nuit, où les événements sont des explosions ponctuelles de tonnerre qui soudain s'allument et s'éteignent (p. 82-83).

III. L'écoute formatrice. Portrait de l'auteur en audiophile

J'écoute. Je suis un écouteur – un audiophile.

Je suis un fétichiste du verbe³⁵.

Ph. Roth, *Tromperie*

Borges dans son essai *La cécité* réfléchit sur cette étrange ironie du sort – d'obtenir en même temps le poste de directeur de la bibliothèque nationale et de perdre sa vision. Il préfère dire avoir perdu le monde des apparences. Sa sensibilité, nourrie par les œuvres de Tenissen ou de Verlaine, le pousse à distinguer une poésie visuelle d'une autre – auditive, et de résumer le destin des poètes comme suit :

Nous pouvons supposer qu'Homère n'ait pas existé, mais les Grecs aimaient de se l'imaginer aveugle, en insistant que la poésie c'est surtout de la musique, une lyre, et le visuel pourrait exister chez le poète ou pas, cela n'a pas d'importance³⁶.

Indubitablement, les voix humaines restent pour un écrivain un élément des plus émouvants. Il s'agit des voix sorties de la dimension incertaine de la mémoire historique, enfouies dans les plis du temps vécu, auxquelles les auteurs des romans historiques tendent l'oreille. Recréer l'atmosphère sonore des époques lointaines est un grand défi que nombre parmi eux considèrent comme une mission. Un roman historique bulgare la fait apparaître déjà dans son titre: *J'entends vos voix*³⁷. On connaît depuis Marguerite Yourcenar cet élan des écrivains de faire renaître les voix humaines des générations

³⁵ Roth, Philip. *Tromperie*. Paris, Gallimard, 1994.

³⁶ Borges, Jorge Luis. *Histoire universelle de l'infamie ; Histoire de l'éternité*, trad. par Roger Caillois et Laure Bataillon. Paris, C. Bourgois, 1985.

³⁷ Talev, Dimitar. *J'entends vos voix* [Glassovete vi tchuvam, 1966].

précédentes, de sauver ces voix, même au prix de les réinventer en quelque sorte. Dans son remarquable article « Ton et langage dans le roman historique », elle énumère les livres, les auteurs, les chroniques qui l'ont aidée à trouver la voix narrative pour ses romans historiques *Mémoires d'Hadrien* et *L'œuvre au noir*. Et rappelle que, jusqu'à l'invention du phonographe au dix-neuvième siècle, les voix des générations passées étaient irrémédiablement perdues.

Ainsi avant que la technique trouve-t-elle un moyen de conserver les voix et les sons, les poètes sont les premiers à *écrire* les sons³⁸, et cet élément *scriptural* dans l'effort de conserver les sons se faufile même dans les noms des premiers appareils d'enregistrement : le *phonographe*, le *gramophone*.

On voit bien que l'écoute pourrait non seulement se glisser dans le texte comme n'importe quel autre sujet d'écriture, se montrer une inspiration ou servir d'instrument entre les mains habiles de l'écrivain – mais pourrait aussi être transfigurée en art, interceptée en acte, au moment de sa transformation en récit. Le roman de Philip Roth *Tromperie* nous offre un exemple d'une telle écoute fictionnalisée, un cas d'isomorphisme entre l'intrigue et le procédé.

Ici, il n'y a que des voix. Il n'y a pas d'apparentés, il n'y a pas de notes du rédacteur comme dans certains romans épistolaires, par exemple. Il faut deviner qui parle, d'autant plus que le récit n'a ni début, ni fin – une belle illustration des propos de T. Todorov que nous nous trouvons toujours au milieu d'un récit qui a commencé longtemps avant notre arrivée et continuera après nous³⁹. Cependant, il est clair que l'action se déroule la plupart du temps dans l'atelier d'un écrivain et que diverses femmes lui rendent visite. Mais combien? Une ? Deux ? Plus? Il faut apprendre à distinguer les voix à partir des dialogues. Les personnages font l'amour et discutent. Deux événements interrompent cette suite. Le premier: la conversation du personnage-écrivain avec le mari de l'une de ses maitresses, qui est évidemment, l'un de ses amis. Cet homme accuse l'écrivain d'avoir couché avec sa femme et pire, d'avoir utilisé les récits de celle-ci pour ses écrits⁴⁰. Faire l'amour à une femme, c'est une chose, mais la transformer en héroïne de son « roman idiot », c'est cela qui le met véritablement en colère. Faire de chaque femme séduite une nouvelle Schéhérazade⁴¹... Parler avec les femmes pour les « fourrer » au lit c'est tout à fait compréhensible, mais coucher avec elles pour les faire parler, voilà ce qui est pour ce mari cocu le comble de la perversion. En vain son ami l'assure qu'il a tort, que sa femme a tout inventé, que eux, tous les deux, sont ceux qui romanisent... La scène se termine sur ces propos avec lesquels il menace l'écrivain ironiquement – ou pas – de lui tirer un coup de fusil, non pas dans le pantalon, mais dans les oreilles (p. 93). La deuxième interruption est le dialogue du personnage avec

³⁸ Chion, M. *Le Son*, Nathan, 1998, p. 6.

³⁹ Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1980.

⁴⁰ « Toi ce qui t'intéresses c'est plutôt écouter que baiser » (p. 90).

⁴¹ « Plus l'impulsion de raconter est forte en elle, plus tu es captivé ».

sa propre femme qui, après avoir lu son journal, l'accuse de la tromper. Il essaie de rétorquer en prétendant que l'unique femme dans son studio est la femme de son roman. Mission impossible, la pauvre dame ne veut pas accepter les explications – selon elle mal cousues – sur la différence entre le référentiel et l'imaginaire que lui propulse son mari-écrivain-trompeur. Pour elle c'est bel et bien une tromperie, même si c'est une femme imaginaire, car si elle existe pour lui, c'est son désir pour elle qui existe, et qui est bien réel⁴². Il n'arrive pas à reconforter sa femme, mais ce qui importe pour nous c'est l'aveu de l'écrivain, qu'en effet, les voix féminines, cachent pour lui un charme spécial.

Et l'on connaît depuis Homère ce fétichisme de la voix qui transforme l'écoute en art et fait naître le récit :

...leurs voix admirables [des Sirènes] me remplissent le cœur du désir d'écouter⁴³.

Ainsi, les livres révèlent leur ressemblance aux partitions : ils contiennent l'harmonie ou la cacophonie des conversations, les cris ou les murmures des monologues, tout un monde sonore qui attend leur lecteur-écouté.

Au final, on pourrait se demander d'où vient cette symbolique du bruit de la vie ? Bien que le silence soit noble (on dit souvent que le silence est *d'or*, que le silence *règne*) et le bruit – lié au superficiel, au frivole, à l'insouciant, c'est notamment le bruit qui devient symbole de la vie. Un vers significatif du poète russe Alexandre Bloc reprend ce motif :

« La vie a fait son bruit et s'en est allée ».

Vivre parmi les bruits est propre aux êtres vivants. Rappelons le film de science-fiction *Sans un bruit* où les humains étaient menacés par des monstres aveugles, des créatures, qui s'attaquaient à tout ce qui provoquait le moindre bruit. Mais vivre dans le silence total s'avère impossible. La vie fait du bruit, nécessairement.

Dans *Hamlet* la question du bruit surgit toujours à la frontière entre la vie et la mort, là où la vie se trouve menacée. Chaque fois que quelqu'un se demande *Quel est ce bruit?*, le public craint une autre victime. Ainsi, l'on sait depuis Shakespeare que le bruit est un synonyme de la vie, et qu'écouter est un engagement vital. Vivre, c'est accepter aussi le brouhaha de la foule, le tintamarre du monde – avec ses mots, ses mensonges et ses illusions.

Le reste... est silence.

⁴² « Quand je te parle, c'est à peine si tu es capable de rester éveillé. Quand elle te parle, tout te paraît à tel point merveilleux que tu ne peux t'empêcher de les noter, chacun de ces mots merveilleux » p. 174.

⁴³ Homère. *Odyssée*, chant XII, p. 192-193.

Bibliographie

- Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris, Seuil, 1992.
- Borges, Jorge Luis. *Histoire universelle de l'infamie ; Histoire de l'éternité*, trad. par Roger Cailliois et Laure Bataillon. Paris, C. Bourgois, 1985.
- Brulotte, Gaëtan. *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*. Québec, Presses Université Laval, 2004.
- Calvino, Italo. De l'opaque. Dans : *La route de San Giovanni*. Paris, Seuil, 1991.
- Calvino, Italo. *Marcovaldo ou les saisons en ville*. Paris, Julliard, 1979.
- Calvino, Italo. Un roi à l'écoute. Dans : *Sous le soleil jaguar*. Paris, Seuil, 1990.
- Chion, Michel. *Le Son*. Paris, Nathan, 1998.
- Cicéron. L'Orateur. Arguments, III: <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/orateur.htm> - 24.08.2021.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris, Minuit, 1993.
- Fontanille, Jacques. *Soma & Séma, figures du corps*. Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- Gracq, Julien. *Un balcon en forêt*. Paris, José Corti, 1958.
- Hugo, Victor. *Dernier jour d'un condamné*. Bibliothèque électronique du Québec : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/hugo-claude.pdf>
- Jünger, Ernst. *Éloge des voyelles* [Lob der Vokale, 1934]. Monaco, Editions du Rocher, 2001.
- Lakoff, George & Johnson Mark. *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought* Paperback – Basic Books, 1999.
- Leroux, Gaston. *Le Fantôme de l'opéra* : <https://www.lire-des-livres.com/le-fantome-de-lopera>
- Morton, Chris & Louise Thomas, Ceri. *Le Mystère des crânes de cristal* [The Mystery of the Crystal Skulls, Thorsons, 1998]. Monaco, Éditions du Rocher, 1999.
- Proust, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_a_la_recherche_du_temps_perdu_2_ombre_filles.pdf
- Proust, Marcel. *Sur la lecture*. Paris, Actes sud, 1993.
- Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Paris, Gallimard, 2010.
- Roth, Philip. *Tromperie*. Paris, Gallimard, 1994.
- Rousseau, Jean-Jacques. Essai sur l'origine des langues : http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/origine_des_langues.pdf
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Vol de nuit*. Gallimard, 1972.

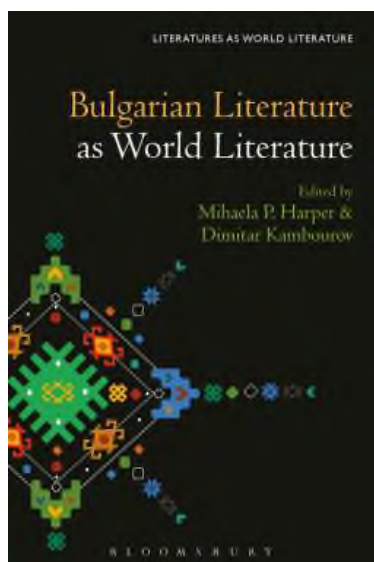
Soljénitsyne, Alexandre. *L'Archipel du Goulag (1918-1956) : essai d'investigation littéraire*. Paris, Fayard, 2011.

Soljénitsyne, Alexandre. *Une journée d'Ivan Denissovitch*. Paris, Fayard, 2007.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1980.

Vandendorpe, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris, Ed. La Découverte, 1999.

Veronesi, Sandro. *Chaos calme* [*Caos calmo*, Bompiani, 2005]. Paris, Grasset, 2008.



Compte rendu :

Bulgarian Literature as World Literature. Edited by Mihaela P. Harper and Dimitar Kambourov. Bloomsbury Academic, 2020. [Българската литература като световна. Под редакцията на Михаела П. Харпър и Димитър Камбуров ; *La Littérature bulgare comme Littérature mondiale. Sous la rédaction de Mihaela P. Harper and Dimitar Kambourov. Bloomsbury Academic, 2020*].

Roumiana L. Stantcheva / Румяна Л. Станчева

Université de Sofia “St. Kliment Ohridski” / Софийски университет „Св. Климент Охридски“

La littérature bulgare – est-elle mondiale, incomparable ou pas assez comparée ? Je me pose cette question en lisant « notre livre bulgare », inclus dans la série de la prestigieuse maison d'édition britannique à présence internationale Bloomsbury, une série sous la direction générale de Thomas O. Beebee. Dès la création de la série en 2016, le professeur américain Beebee a posé deux questions auxquelles chacun des volumes de la série s'efforce de répondre d'une manière ou d'une autre : Quel est le lien entre une littérature nationale et la *World Literature*, (que nous traduisons ici comme *Littérature mondiale*) ou, plus précisément, comment les littératures nationales participent-elles (ou s'opposent-elles) systématiquement à la Littérature mondiale ?

Ce livre qui est le « nôtre », sur la littérature bulgare, est à la recherche d'une réponse cohérente à ces questions. La publication est une étape très importante de l'identification internationale de la littérature bulgare. Par sa conception et sa structure, le livre représente une histoire de la littérature bulgare, assemblée dans un patchwork significatif de textes de divers auteurs, bulgares et étrangers, ayant acquis une notoriété en tant que critiques, traducteurs et écrivains. Il est également important que le livre soit publié en anglais, la langue qui fournit le lectorat le plus large de nos jours. À la fin du volume est incluse une bibliographie des œuvres bulgares, publiées dans cinq langues à large diffusion : l'anglais, le français, l'allemand, l'espagnol et l'italien. Un index des noms facilite la recherche sur les écrivains analysés par différents critiques.

La structure du livre, malgré sa diversité, est logiquement construite en quatre sections. La première partie : *Histoires : à la recherche d'un profil national de la Littérature mondiale*, parcourt à grands pas le développement des phénomènes littéraires bulgares, du Moyen Âge à nos jours. Chacun des cinq auteurs ici présents – Diana Atanassova, Raymond Detrez, Marie Vrinat-Nikolov, Milena Kirova et Amelia Licheva – a non seulement le mérite de présenter toute une époque, mais répond à sa manière à la question de la présence d'une littérature nationale dans la vision moderne de Littérature mondiale.

La deuxième partie, à en juger encore par la tâche que formule son titre, aborde dans une large mesure des questions antinomiques : *Géographies : La littérature bulgare comme terrain in/habituel à l'intérieur et à l'extérieur*. Les six auteurs d'articles, souvent plongés dans le comparatif, soulèvent la question liée aux littératures mal connues et faiblement diffusées, ce qui conduit à des attitudes d'analyse opposées – de souligner les spécificités nationales ou de suivre les modèles mondiaux. Les auteurs en question sont : Boyko Penchev, Bilyana Kourtacheva, un trio formé par Vassil Vidinsky, Maria Kalinova et Kamelia Spassova, suivis d'Ani Burova, Mihaela P. Harper, Emilia Dvoryanova.

Le troisième volet s'ouvre, ainsi que l'indique le titre, sur l'une des principales caractéristiques de la Littérature mondiale et s'intitule *Économies : la littérature bulgare et le marché mondial*. Les auteurs de cette partie sont Todor Hristov, Alexandre Kiossev, Dimitar Kambourov, Yana Hashamova, Angela Rodel. Chacun d'eux s'est chargé de commenter la situation sur le marché d'une littérature écrite dans une langue faiblement répandue, provenant d'un pays que le monde ne connaît pas suffisamment. Là c'est encore l'histoire qui intervient, car cet 'analphabétisme' littéraire mondial est dû en grande partie aux ruptures, apparues au temps de la guerre froide. D'autre part, toujours l'histoire a permis au cours des 30 dernières années, à certains hommes et femmes de lettres bulgares de vivre à l'étranger sans être des émigrés politiques et de s'exprimer dans des langues étrangères plus répandues. Ainsi, la notion monolithique de littérature nationale s'est trouvée en quelque sorte ébranlée. Quel est le public de ces écrivains, celui de leur nouvelle langue et environnement ? Et trouvent-ils facilement

leur lecteur bulgare lorsqu'ils apparaissent en traduction bulgare sur le marché du livre? Outre ces nouvelles dynamiques, l'importance des pratiques de la traduction et de la diffusion sont étudiées. Cela a conduit Angela Rodel à partager son expérience de traductrice en anglais de la littérature bulgare, comparant son rôle et le rôle de ce genre de traducteurs aux fakirs omnipotents : dans l'article intitulé *Factotum et Fakir*.

La quatrième et dernière section du livre, *Génétique : hérédités, affinités et perspectives de la littérature bulgare* retrace la dynamique interne de l'héritage et de la transformation des idées d'écrivains de premier plan, impliqués dans les querelles bulgares des Modernes et des Anciens. Les contributions sont dues à des critiques littéraires et des écrivains bulgares, ainsi qu'à des auteurs étrangers : Darin Tenev, Julia Kristeva, Miglena Nikolchina, Georgi Gospodinov, Jean-Luc Nancy, Cory Stockwell. L'attention est souvent axée sur le développement ou les phénomènes littéraires purement bulgares. Les contextes extérieurs des batailles littéraires internes sont parfois visibles. Ainsi, Darin Tenev examine les liens « génétiques » entre Ivan Vazov et Pencho Slaveykov, modifiés au fil du temps par les nouvelles « politiques » de la jeune génération de la littérature bulgare du début du XX^e siècle. « Ce mode de lecture qui devait confronter en permanence les écrivains bulgares, Modernes et Anciens, à ce qui était moderne et à ce qui était dominant, a donné naissance non seulement à des textes critiques comme *Jeunes et Vieux* [*Младу и стару*] de Krastyo Krastev¹, mais aussi à des œuvres littéraires qui le reflétaient en elles-mêmes et dans une certaine mesure étaient autoréflexifs à ce sujet. » (voir son article *Bulgarian Literature's Localism and (Im)mobility*, p. 220, ma traduction en français - RS.)

Les batailles littéraires – cela vaut vraiment la peine d'être noté – ne sont pas confinées dans le contexte bulgare local, elles se livrent plutôt sur le terrain de motifs littéraires européens, dont la triade artiste, œuvre, public. Et voilà une autre occasion favorable de penser le mondial dans la vie littéraire bulgare.

La conclusion du volume, rédigée par Galin Tihanov, au titre *Beyond "Minor Literatures" : Reflections on World Literature (and on Bulgarian)* [Au-delà des « littératures mineures » : Réflexions sur la Littérature mondiale (et bulgare)] aborde la notion de littérature mineure sous différents aspects. « Si quelqu'un disait que la littérature bulgare (ou allemande, italienne, roumaine, tchèque, hongroise, et d'innombrables autres, en Europe et au-delà) était une littérature conçue dans une langue mineure (au sens où je l'ai défini ici), alors la littérature bulgare serait en très bonne compagnie : les langues mineures, telles que je les ai décrites plus haut, deviennent sur le plan historique la règle, non pas l'exception. » (p. 262, ma traduction en français - RS) Malgré la bonne compagnie, le classement en

¹ Dr. Krastyo Krastev (1866-1919), critique littéraire bulgare d'autorité à l'époque.

importance et en cognoscibilité de la littérature bulgare ne change pas. Le problème réside, ainsi que j'ai eu l'occasion de le commenter ailleurs,² dans la contradiction pratique entre l'appartenance à une langue et à une littérature nationale et au contexte contemporain du marché littéraire planétaire qui ignore, celui-ci, les caractéristiques nationales au profit de phénomènes littéraires uniques, comme s'il avait perdu l'intérêt pour le 'national' en tant que signe distinctif. Galin Tihanov attire également l'attention sur les aspects positifs de l'asymétrie du monde littéraire à l'heure actuelle : « Le transnationalisme s'appuyait sur un double mécontentement : vis-à-vis du concept indifférencié de la mondialisation et vis-à-vis de ce que les sociologues appelaient dans les années 1990 le « nationalisme méthodologique ». La « Littérature mondiale » comme paradigme des études littéraires répond à des mécontentements similaires. Il enlève aux cultures nationales le droit de déterminer la valeur de leur production littéraire, qui devient désormais l'objet d'un marchandage intense, multilatéral et jamais tout à fait transparent dans le processus de circulation. » (p. 262, ma traduction en français - RS).

Tihanov se concentre *par ailleurs* sur la circulation et l'asymétrie : « la mondialisation est à l'origine de nouvelles inégalités. Mais il faut commencer à reconnaître que, du même coup, cela rend l'opposition entre centre et périphérie moins significative, en s'éloignant de l'idée d'un canon (occidental) partagé qui sous-tend cette distinction en premier lieu. Au contraire, nous assistons à la mise en place d'un nouveau régime de correspondances où la différence – tirée notamment de ce que nous considérons comme des zones de marginalité culturelle – se trouve transformée et homogénéisée en un seul produit culturel commercialisable à l'échelle mondiale » (p. 264, ma traduction en français - RS).

Avec toute ma joie d'assister à la publication d'un tel livre, j'en profite pour considérer l'événement plus spécifiquement à partir de ma position de comparatiste.³ Qu'advient-il des ensembles littéraires comme la littérature bulgare si l'on utilise la matrice de la Littérature mondiale ? La littérature bulgare, peu connue jusqu'ici, ne sera plus liée à sa propre histoire, ni au canon européen. Des écrivains, peu associés à cet ensemble, seront traduits dans un, deux, trois, allez, dix livres ! Bien sûr, j'exagère ! Les traductions sont bien plus nombreuses. Cependant, je le fais pour définir mes attentes pour

² Станчева, Румяна Л. Сравнителното литературознание във времето на интердисциплинарността. Балкански примери и световни възможности. – *Любословие*. Годишно списание за хуманитаристика. Бр. 20, 2020, с. 41-59. Тема на броя: Компаративистиката. [Stantcheva, Roumiana L. Sravnitelno literaturoznanie vav vremeto na interdistsiplinarnostta. Balkanski primeri i svetovni vazmozhnosti. – *Lyuboslovie*. Godishno spisanie za humanitaristika. Nr. 20, 2020, p. 41-59. Tema na broya : Komparativistikata ; *La littérature comparée au temps de l'interdisciplinarité. Exemples balkaniques et ouvertures mondiales.*] <http://lyuboslovie.shu.bg/2020/20-lyuboslovie.pdf>

³ La revue *Colloquia Comparativa Litterarum* a déjà publié un compte-rendu : Theo D'haen. Bulgarian Literature as World Literature. – *Colloquia Comparativa Litterarum*, Vol. 7 No. 1 (2021). Récemment j'ai remarqué encore une *recension* du même livre : Франческа Земярска. Национално, глобално и аномално: българската литература като събитие. – *Литературен вестник*, бр. 4/2022. [Francheska Zemyarska. Natsionalno, globalno i anomalno: balgarskata literatura kato sabitie. – *Literaturen vestnik*, nr. 4/2022.]

l'ouvrage en question – de montrer les points forts de la littérature bulgare, mais pas dans le contexte du phénomène abstrait, sans racines, en fonction du succès commercial de tel ou tel écrivain, comme cela se présente dans *World Literature*. J'aurais préféré voir ces faits de la diffusion et des traductions, dans le cadre des LittératureS mondialeS (au pluriel), comme appartenant aux littératures européennes, aux littératures du Sud-Est européen, des phénomènes auxquels la littérature bulgare est mesurable. C'est-à-dire que la littérature bulgare est non seulement originale, incomparable (!), mais aussi comparée, proche, par ce qui est déjà connu comme canonique, à ce qu'elle est : une littérature européenne de la périphérie sud-est du continent, avec sa propre voix. Je veux rappeler que la Littérature mondiale préfère ignorer l'idée des littératures nationales, pour se prémunir contre les traditions et les exemples canoniques associés à l'ère du colonialisme, mettant l'accent sur les écrivains qui se sont fait valoir dans un contexte postcolonial. Souvent de nos jours le terme de Littérature mondiale a une résonance plus prestigieuse que celui de Littérature comparée (accablée, sans raison, de tous les péchés de l'eurocentrisme, du colonialisme, du racisme, de l'intolérance).

Après avoir tenté de donner une idée de la construction du livre, en n'en abordant que quelques aspects, j'aborderai maintenant quelques thèmes qui me paraissent engagés davantage dans la lecture comparée de l'histoire littéraire bulgare. Ce sera une autre manière de compenser l'observation de Maria Torodova, professeur d'histoire à l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign, dans sa Préface : elle parle de *defensiveness* dans la réalisation du livre. Tout en espérant que l'effet du livre serait celui d'une 'offensive' plutôt, je prendrai position sur les mots d'introduction des deux éditeurs du volume, Michaela Harper et Dimitar Kambourov. Michaela Harper affirme : « En raison de son caractère sans précédent, le présent volume vient combler non seulement une lacune importante dans les domaines littéraires traditionnels d'Europe de l'Est et des Balkans, ainsi que dans les domaines littéraires européens contemporains, mais peut également servir de pierre angulaire pour de futures recherches collaboratives dans ces domaines » (p. 2, ma traduction en français - RS). Harper a raison d'affirmer que le livre est unique dans sa conception, ce qui lui fait espérer une meilleure connaissance internationale et comparative de la littérature bulgare. De ma part, je suis particulièrement attirée par son idée 'd'espaces connectés', qui montre bien son intention d'étendre ses efforts à l'avenir dans le sens des études comparatives.

Dans l'autre partie de la préface, Dimitar Kambourov ne manque pas d'exprimer ses doutes en ce qui concerne le sens de ce qu'on appelle aujourd'hui la « Littérature mondiale » et l'application du concept à la littérature bulgare. Je partage une grande partie de ses réflexions – en premier lieu, que le forgeage de ce terme a surtout une application pratique dans la recherche d'une solution dans le contexte du globalisme. Je partage également sa crainte qu'il y ait des écrivains bulgares, disposés à écrire dans d'autres langues et pour un public étranger. Aussi, que le monde accorde une signification

particulière à certains écrivains qui n'ont pas de statut similaire dans leur contexte – c'est-à-dire que nous ne pouvons pas être surpris par la divergence des appréciations à l'extérieur et à l'intérieur. Je suis d'accord également avec l'affirmation inverse dans la préface, selon laquelle le monde attendrait des auteurs inconnus, venant de contrées inconnues.

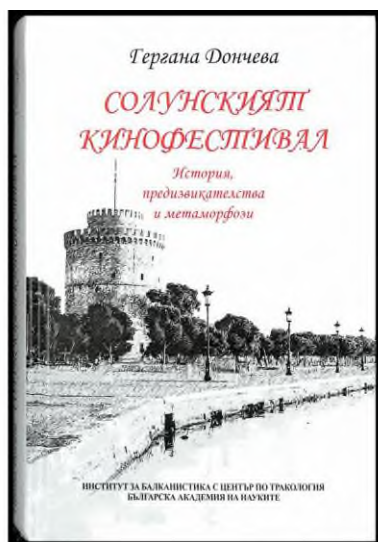
A la fin, je mentionnerai quelques idées plus concrètes dans le volume et qui me semblent importantes. L'une des pistes prometteuses pour l'étude de la littérature bulgare est la recherche comparative en mythocritique, une question posée entre autres dans l'article de Kambourov : *Bulgarians Writing Abroad: Import and (Re)export of the Outsourced Production*. Je voudrais rappeler que le mythe en littérature comparée traverse aisément différentes époques, ayant la capacité de se transformer, de s'adapter, de se transfigurer, tout en conservant ce qu'on appelle le "syntagme [minimal](#) du mythe". Dans ce sens Kambourov souligne : « L'équilibre utile entre l'aspect mythique de la littérature et son altérité littéraire est ce qui confère à l'œuvre une potentialité littéraire mondiale » (p. 181, ma traduction en français - RS).

Outre le potentiel du mythe, un autre procédé comparatif se détache dans l'article d'Ani Burova (*Telling History in Many Ways: The Recent Past as Literary Plot*) – notamment, l'analogie. L'analogie est un autre moyen de déchiffrer le code littéraire bulgare. Nous ne cherchons pas à empêcher notre littérature de ressembler aux autres, n'est-ce pas ? D'ailleurs, elle ne sera jamais identique aux autres. Mais il y aura des correspondances, le lecteur saura où il va, avant la lecture.

Quand il s'agit de nos écrivains canoniques et de leurs manifestations caractéristiques, on constate que le monde peut identifier les phénomènes qui sont liés à la taxonomie connue. Ivan Vazov entrera dans une liste mondiale potentielle, comme le présente l'article de Milena Kirova – *Post-Liberation Literary Quests: From National Nostalgia to Social Anger* et aussi celui de Boyko Penchev intitulé : *Europeanization or Lunacy: The Idea of World Literature and the Autonomization of the Bulgarian Literary Field*. Pour plusieurs écrivains contemporains la recherche à travers la mythocritique ou les analogies, ainsi qu'à partir de la thématologie – répond le plus souvent aux critères largement utilisés. Ici je voudrais citer l'exemple de la traduction du roman de Kristin Dimitrova en espagnol *Sabacio* [*Sabazios/ Caбaзиy*]. Il s'agit d'un roman qui active à la fois la compréhension du passé récent bulgare et des notions mythologiques, en se référant aux Thraces, très rarement 'réanimés' dans notre littérature (dans l'article d'Amelia Licheva *La littérature bulgare a-t-elle sa place dans la littérature mondiale ?*)

Et enfin, le livre en question est un guide hautement compétent pour les étrangers, engagés dans le domaine de la culture et des institutions culturelles, des maisons d'édition, des jurys de prix internationaux, des associations, des salons du livre et des cercles universitaires. Il est précieux par ses analyses approfondies, ainsi que par le fait d'appartenir à une série éditoriale prestigieuse, où figurent,

par exemple, la Littérature allemande et la Littérature roumaine, envisagées elles aussi « comme des Littératures mondiales ». Grâce à ce livre, la littérature bulgare, toujours incomparable dans mon cœur, acquiert aussi la chance d'être comparée aux exemples mondiaux.



За книгата:

Дончева, Гергана. Солунският кинофестивал. История, предизвикателства и метаморфози. ИБЦТ – БАН, 2021, 437 с. ISBN: 978-619-7179-19-4 [Doncheva, Gergana. *The Thessaloniki Film Festival. History, Challenges, and Metamorphoses*. BAS, 2021, 437 s. ISBN: 978-619-7179-19-4]

Людмила Миндова / Lyudmila Mindova

Институт за балканистика с Център по тракология, БАН
Institute of Balkan Studies and Center of Thracology, BAS

След първата монография върху киното на Гергана Дончева (*Образът на Балканите в балкански и западни филми*, 2010), появилото се десетина години по-късно нейно ново монографично изследване за историята на седмото изкуство е не просто продължение, а задълбочаване в балканистичния прочит на киното, с което заслужено буди респект. Макар да полага проучването си категорично и добросъвестно и в родния, и в чуждестранния киноведски контекст, в същността на своя изследователски път Гергана Дончева е новатор, тъй като

проправя пътища към все още недостатъчно проучвани територии. Да, безспорно богатите препратки в книгата показват не само високата начетеност на авторката и нейната посветеност на темата, но и широкият научен фон. От друга страна, голяма ценност на изследването е неговата интердисциплинарност, която е резултат и от богатия образователен хоризонт на Гергана Дончева. Балканист, културолог и политолог, в последните години авторката специално насочи вниманието си към гръцката история и култура, и специално към Солунския кинофестивал. Плод на успешно сътрудничество на Гергана Дончева в рамките на мащабния проект на Института за балканистика с Център по тракология „Солун и българите“¹, нейната нова монография е ценен принос не само в областта на изкуствоведските проучвания върху киното и филма, но и в многоостранния културологичен хоризонт с успешния начин, по който сочи връзките между киноиндустрията и културата, политиката и дипломацията на XX и XXI век.

Книгата *Солунският кинофестивал* посреща читателя с добре организирана композиция от три глави, ценно приложение за филмовото участие на България на фестивала и обширна библиография в края на изданието. Четивният и увлекателен изказ на авторката привлича вниманието и превръща монографията не само в стойностно научно изследване за тясно специализирана аудитория, но и в книга, която безспорно би предизвикала интереса и на по-широк кръг читатели.

Уводната глава на книгата изрежда няколко важни момента, сред които е наблюдението, че в научния контекст фестивалният феномен е разпознат като възможен обект на изследване едва през последните двайсетина години (с.8). Подчертано е и това, че поначало за този тип проучвания е характерен изборът на интердисциплинарния подход, неслучайно предпочетен и в конкретния случай. Същевременно Гергана Дончева специално изтъква и своя избор на дедуктивния подход в работата си: „от типологията на общия феномен към измеренията на частния случай“. Избор, който предопределя и самата структура на изследването.

Както се вижда от изследването, първенството в кинофестивалната традиция е на Венеция, а 30-те години на миналия век са време, богато както на културни, така и на идеологически послания. Като че ли неслучайно още в началото на изследването си авторката изтъква особеност, която характеризира кинофестивалите в целия път на тяхното почти столетно развитие: „Зрелището е важен компонент, който съпътства кинофестивала от зората на неговото

¹ Сред по-значимите резултати от този проект са няколко ценни научни монографии, изложби, както и електронен портал с богат документален материал: <https://www.solunbg.org/bg/>

съществуване“ (с. 20). Тази зрелищност от една страна е свързана с опиянението на творците от „техническата възпроизводимост“ на произведението, за която говори Валтер Бенямин в своето прочуто есе от 1936 г., но тя е функция и на силната взаимобвързаност между политиката и киното. Още от времената на своята поява киното очевидно е осъзнато като инструмент за политически внушения. Тъкмо афинитетът на големите диктатори на XX век към киното (Хитлер, Мусолини, Сталин, Тито, Фидел Кастро и т.н.) обяснява защо „изкуството на зрелищността“ така лесно привлича вниманието и както от една страна маргинализира печатните медии и книгата, така пък, от друга, им вдъхва нов живот. Въздействието на писменото слово е безспорно по-индиректно, нюансирано и богато на внушения и свобода на интерпретациите, но навярно тъкмо „агресията на образа“ (особено като идеологическо послание) би породила впоследствие носталгия по епифаниите на словесността.

Ценна част от изследването е съсредоточаването му върху типологията, йерархията и ключовите фигури. Както е подчертано, основното типологическо разграничение е в зависимост от ресурса на влияние на кинофестивалите, сред които една наистина малка част имат значимо медийно присъствие и пазар. Интересно наблюдение на авторката е смяната на „времената на програматорите“ или „селекционерите“ (от началото на 70-те години на XX век) с „времето на директорите“ (от началото на 90-те години). Промяната очевидно е провокирана от ролята на кинофестивалите като инструменти за социален натиск, както и от цялостната палитра от техни функции, които Гергана Дончева изброява: да откриват и рекламират нови таланти и оригинални художествени явления; да прибавят културна стойност и престиж; да предефинират световния киноканон; да инициират политически дебат и да участват в него. Тъкмо спрямо последната дотук посочена функция Гергана Дончева подчертава една значима черта на кинофестивалния феномен, която поначало сякаш е характерна за световните фестивали на изкуствата през XX век. „Големите кинофестивали – пише Г. Дончева – винаги са проявявали интерес към таланти, произхождащи от страни, в които свободното творческо изразяване е екзистенциален проблем“ (с.50). Сред останалите функции на кинофестивалите са посочени производството и разпространението на филми; изграждането на практически знания и умения на творците; култивирането и поддържането на синефилска публика.

Ценно и интересно за читателя е представянето на генезиса и еволюцията на кинофестивала. Проследявайки появата на фестивалите във Венеция, Кан, Берлин, Карлови Вари, Москва, Солун и т.н., както и създаването на филмовите институти във Великобритания,

Франция, САЩ, изследването откроява редица специфични черти за филмовата индустрия. А по отношение на многократно посочената вече връзка на „изкуството на зрелищността“ с политиката, несъмнено любопитен и показателен е цитатът от Франсоа Митеран, който изследването привлича: „Общество, което оставя на другите начина, по който ще бъде показвано, т.е. начина, по който ще се самопредставя, е поробено общество“ (с.85). Същевременно тъкмо тази функция на киното подбужда читателя да си припомни един по-рано посочен в книгата цитат, този път от Тим Робинс: „Кан е впечатляваща смесица от киното като изкуство и тоталната проституция на киното“ (с.53). Несъмнено „Кан“ тук е най-ярък световен пример, представителен и следван навсякъде в една от най-масовите съвременни индустрии.

След като в края на първа глава представя проучванията върху гръцкото кинознание и Солунския кинофестивал, цялата втора глава проследява историческото развитие на Солунския кинофестивал. Два филма от 60-те години – изтъква авторката – допринасят Гърция да се превърне в желана туристическа дестинация: *Никога в неделя* (1960) и *Зорба гъркът* (1964). За световния успех на тези филми значителна роля има забележителното участие на Мелина Меркури, Манос Хадзидакис, Микис Теодоракис и Ирини Папас. 60-те години са и времето на поява на самия Солунски кинофестивал, който следва линията на развитие в балканския контекст. Всъщност, както забелязва Гергана Дончева, ранната поява на югославския кинофестивал в Пула е резултат и от един субективен фактор – киноманската страст на Йосип Броз Тито (с.174). И без тази субективна страна обаче, обща черта на националните фестивали е целенасоченият избор за техни центрове да бъдат избирани „привлекателни градове, разположени на морския бряг, като например Пула или Анталия“ (с.175) с очевидната цел да се привлече по-лесно международен интерес.

Една от важните характеристики на Солунския кинофестивал, които изследването подчертава, е трайното присъствие в него на творби от социалистическия лагер. То е свързано както с търсенето на диалог с балканското кино, така и с политическата ситуация в гръцката държава. Раждането на новото гръцко кино – подчертава авторката – е свързано с „режима на полковниците“ от 1967 до 1974 г. Макар че киното е сред приоритетите на хунтата, то все пак не е грубо идеологически инструментализирано, тъй като сравнително бързо публиката намира начин за защита на естетическото поле. Този феномен остава известен като „практика на втория балкон“, тъй като тъкмо от тези места в киносалоните публиката демонстративно освирква пропагандните продукции.

В синхрон с посоченото по-рано в изследването си наблюдение за „времената на директорите“ Г. Дончева представя изследването си върху Солунския фестивал и българското участие в него главно чрез фигурите на програмните директори, създали облика на този международен кинофорум. След слабото „време на застой“ от 80-те години, промените в международната среда след края на Студената война благоприятстват динамизирането и на Солунския фестивал. Там още в началото на 1991 г. се откроява със своята ерудиция, талант и находчивост новият директор Михалис Демопулос, който не само успява да възкреси фестивала, но и да го разшири значително. Важно значение в този процес има и привличането на Тео Ангелопулос, който от 1998 до 2004 г. е привлечен в организацията като президент на фестивалния управителен съвет.

Ценен момент в историята на форума е възникването на емблематичната секция „Балкански преглед“, която от появата си през 1994 г. започва да изпълнява функцията на „летописец на своето време“ (с. 233). Същевременно по време на управлението на кинофестивала от страна на Деспина Музаки през 2005 г. и по-късно на Димитри Ейпидес прави впечатление задълбочаването в областта на маркетинговите проучвания и рекламата, усилията в поддържането на добра конкурентоспособност на международния пазар.

Българското участие на Солунския кинофестивал е представено в третата част на монографията в периода от 1963 г. до 2020 г. Както се вижда от историческия преглед, българо-гръцките кино контакти се засилват след края на военната диктатура в Гърция през 1974 г. и последвалия възход на лявото управление там. Политиката безспорно има съществена роля в тези взаимоотношения, но в по-ранния период е очевиден стремежът на българската страна да заяви присъствието си по-скоро на големите международни кинофестивали в Кан и Венеция, отколкото в региона. Макар че още през 60-те години български филми участват в Солунския фестивал (например *Крадецът на праскови* през 1964 г. и *Рицар без броня* през 1966 г.), все още предстои както самото разгръщане на фестивала в Солун, така и засилването на българския интерес към него.

70-те и 80-те години в българо-гръцките кино контакти са определени в книгата като време на „награди и неудачи“. Тогава България участва с 16 анимационни, 11 игрални и 9 документални филма. Интересни и ценни са наблюденията за богатото анимационно присъствие на фестивала (с автори от три поколения, сред които Тодор Динов, Доньо Донеф, Стоян Дуков, Зденка Дойчева, Иван Веселинов, Николай Тодоров, Анри Кулев...). Като приема тезата на проф.

Надежда Маринчевска, Гургана Дончева не само посочва успехите на анимационното кино да се изплъзва на идеологическата цензура, но и високата конкурентноспособност на българската анимация през социализма, която получава значими отличия в международните форуми. Безспорно огромен успех тогава е *Златната палма* от Кан през 1985 г. в категорията за най-добър късометражен филм – за *Женитба* (1983) на режисьорите Слав Бакалов и Румен Петков. Но и самият Солунски кинофестивал отличава сред българската кинопродукция най-високо именно анимацията. „До падането на Берлинската стена единствено анимационното ни кино може да се похвали с две отличия в Солун“ (с.313). Отличени са *Кауза пердута* на Доньо Донеv през 1978 г. и *Спри, огледай се, послушай се* на Витко Боянов през 1980 г.

Твърде често разказът за кино контактите във времената на Студената война извиква въпроси за статута и автономността не само на киното, но и на изкуствата изобщо. Цитираните откъси от дипломатическа кореспонденция и отчетите на кинодейците за международните им изяви са несъмнено доказателство за зависимостта на киното от политическото статукво. Покрай тази документна основа безспорно читателят може да си направи логични изводи и за контрола на политическата и дипломатическа машина върху възможностите за изява на творците и техните произведения. А този контрол за едни творци се оказва изкушение да се възползват от възможностите, предоставяни им от политическите центрове, за други пък е изпитание на творческите им умения и сили в защитата на естетическата и духовната свобода. Пример за второто е ярката фигура на световноизвестния полски режисьор Анджей Вайда, на чието присъствие в Солунския кинофестивал Гургана Дончева отделя специално внимание.

Сред големите режисьорски имена от българска страна на фестивала в Солун е знаково присъствието на Анжел Вагенщайн, Рангел Вълчанов, Методи Андонов. Знаково за българските кинотворци тогава, но не и за гръцката страна, която както приема с възторг българската анимация, така демонстрира известна сдържаност спрямо игралното кино. Макар да става дума за филми, чието високо качество е безспорно – например *Лачените обувки на незнайния воин* на Рангел Вълчанов, *Илюзия* (по сценарий на Константин Павлов и картини на Светлин Русев), *Козият рог* на Методий Андонов и др. Не може да се пренебрегне наблюдението на Гургана Дончева, че самата българска страна предопределя по-слабото оценяване на тези филми в Солун. Получили вече високи отличия на други международни кинофоруми, на Солунския фестивал те са изпратени за участие в паралелната програма, с което шансовете им за успех на този балкански форум са предварително осуетени. Все пак, макар да не е сред отличените, филмът

Козият рог, с който Солунският фестивал е открит през 1972 г., се оказва събитие с широк отзвук сред аудиторията на фестивала. Гургана Дончева цитира показателен откъс от спомените на тогавашния български посланик в Гърция Любомир Попов, който разказва за възторжената гръцка реакция в киносалона, но и за протестното напускане на турската делегация по време на прожекцията на филма. Нуждата от дипломатическо интерпретиране на известния български филм е пореден пример за сложната съдба на произведенията на изкуството, които се оказват толкова по-застрашени от политически натиск, колкото по-широка е тяхната предполагаема публика. Въз основа на редица други подобни примери Гургана Дончева заключава:

Наградите за българската кинематография от Солунския кинофестивал до 1989 г. изглеждат пренебрежимо малко в сравнение с обема на представяните филми и красноречиво говорят за недостатъчното познаване на фестивалните специфики на гръцкия кинофорум, а също и за несръчната политика на подбор от страна на българската държава. (с. 333).

В последната си част книгата се съсредоточава именно върху българското участие на фестивала в Солун след 1989 г. На фона на политическите промени са разгледани и бурните процеси в сферата на родната кинематография, която оставя без работа множество специалисти с разнообразен профил, като „част от изявените имена преди 1989 г. се оттеглят завинаги“, а дебютиралите през 80-те година талантиливи режисьори като Петър Попзлатев, Людмил Тодоров, Красимир Крумов-Грец и Иван Черкелов са изправени пред огромни предизвикателства в оцеляването си като творци в ситуация на екстремно реструктуриране на икономиката, политиката и ценностната система (с. 336-337). Въпреки сложната обстановка за кинодейците в първите години на прехода, все пак участието на български филми в Солунския фестивал не е прекъснато и то е насочено специално към секцията му *Балкански преглед*. Нещо повече, Петър Попзлатев е поканен от Мишел Демопулос за член на международното жури в Солун. Тъкмо „възможността за международно сътрудничество“ – изтъква Г. Дончева – „се оказва спасителна алтернатива за кинотворците през първоначалния период на прехода“ (с. 344). Впрочем тази „спасителна алтернатива“ е безспорна за държавните органи, които по всяко време полагат усилия за контрол върху възможностите за контакти, особено международните, на творците. Факт е, че въпреки турбулентната обстановка през годините на прехода, която създава редица неудобства за творците, особено в началния период, т.е. преди реструктурирането на системите за държавен натиск и слеене, шансовете за по-свободни международни контакти и признание на творците са несравнимо по-големи.

В кинофестивалите след 1989 г. се открояват със своето присъствие и останалите дебютирали през 80-те режисьори. След успеха на Людмил Тодоров на фестивала в Торино през 1990 г. с *Любовното лято на един лъохман*, той донася и единствената награда от Солун през Прехода с продукцията *Приятелите на Емилия* през 1996 г. Същевременно покрай това високо оценявано присъствие се утвърждават редица млади актьори, сред които са Ивайло Христов, Александър Морфов, Мариус Куркински, Петър Попйорданов и др.

Годините на евроинтеграцията динамизират още повече процесите в киноиндустрията и засилват българското участие в Солунския фестивал, на който свои филми представят Явор Гърдев, Камен Калев, Драгомир Шолев, Емил Христов, Светла Цоцоркова, Стефан Командарев... На фона на впечатляващото българско участие през последните две десетилетия в международния фестивален живот, Г. Дончева прави важното заключение за „благотворното партньорско взаимодействие между Солунския кинофестивал и София Филм Фест“ (с. 374).

Тъкмо осъзнаването на значимите функции, които притежават регионалните кинофестивали, е една от отправните точки за авторката и мощен стимул за проучване на тези области с богат творчески потенциал. Възможните за обогатяване на българската сцена чрез опознаването на близка съседна среда, както и провокирането на по-добри контакти в областта на изкуството, са мотивация, благодарение на която българският читател сега има пред себе си това ценно изследване върху феномена на киното.



Book Review:

Евгения Панчева, Амелия Личева, Миряна Янакиева. *Теория на литературата. Новият век*. Издателство „Колибри“, София, 2021. [Evgenia Pancheva, Amelia Licheva, Miryana Yanakieva. *Theory of Literature. The New Century*. Sofia, Colibri, 2021.]

Borislava Ivanova / Борислава Иванова
Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences
Институт за литература, Българска академия на науките

Theory of Literature. The New Century is a study which main and contributing goal is defined in the preface: “linking literature and literary studies to the future”. Actually, questioning the future is an aspect of today's life that has been asked more in the last years of the pandemic and of rather digital life. Evgenia Pancheva, Amelia Licheva and Miryana Yanakieva precisely discuss these issues in the context of literature, going beyond the traditional and successfully presenting literary studies as a current and modern science that “lives in the new 21st century”. *Theory of Literature. The New Century* is a logical

and organic continuation of the published 2005 *Theory of Literature. From Plato to Postmodernism* that focuses on the problems that the humanities face today, as it is explicitly stated by the authors.

Yet the preface clarifies that it is now too obsolete to believe that the ideas of postmodernism still have a leading role today. And this is reflected in the first chapter of the study, entitled *After Postmodernism*. In this chapter, Amelia Licheva discusses the death of postmodernism, the preconditions of which are examined by various critics in numerous events and phenomena of the modern globalised world, but mostly in crises, starting with specific events (terrorist attacks of September 11, 2001, for example) and ending with more general phenomena: terrorism, financial crises, refugee waves. Amelia Licheva considers several basic terms that compete to replace postmodernism, defining the new cultural logic that is imposed in the contemporary social realities, which at times intertwines with the digital space. Among them are the hypermodernity associated with the name of Gilles Lipovetsky and the idea of modernising modernity itself, and the pseudo-modernism in which the social is lost in the new culture of social networks until it turns out that the individual has returned to an infantile phase of existence. The line of “new -isms” continues with metamodernism, among which definitions strong impression makes this about the possibility of impossible possibilities, cosmodernism, introduced by Christian Moraru in his work *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization and the New Cultural Imaginary*, performatism and ecocriticism. Thus, this first chapter turns out to outline not just literary terms, but general trends in the development of modern society and the individual as its constituent unit.

The next chapter, *The Posthuman* (again by Amelia Licheva), deals with issues such as the relationship between humans and machines, the moral aspect of the boundaries between organic and inorganic, between technology and humans, which somehow logically move to the next chapter and the original question of the relationship between the Other and Self. It is discussed through the issue of the ethical turn and the construction of one's own identity through the Other and the interpretation of the I-Other relation. In this chapter, Miryana Yanakieva draws on the theories of Paul Ricoeur and Emmanuel Levinas, looking for the source of values for the individual.

Biopolitics in its essence of referring to the political relations between the administration or regulation of the life of species and a locality's populations, where politics and law evaluate life based on perceived constants and traits is treated in the next chapter written by Miryana Yanakieva. She examines Foucault's and Agamben's understanding of biopolitics. Foucault sees biopolitical power not as repressive and centrist but as existing at different levels and socially inherent. Relating biology and political science,

biopolitics represents regulating populations through this biopower affecting all aspects of human life. Miryana Yanakieva goes into the debate flowing between the ideas of Foucault and Agamben. She represents Agamben's opposition to Foucault's concept of biopolitics to right (law), as he defines the state of exception, in *Homo sacer*, as the inclusion of life by right under the figure of ex-ception, which is simultaneously inclusion and exclusion resting on the distinction between *bios* (the life of the citizen) and *zoe* (the life of *homo sacer*), or the crucial difference between *qualified life* and *bare life* (and also the reduction of life to biopolitics). Extremely *vital* nowadays proves to be Agamben's statement emerging from the COVID-19 measures that lead to an existence relying on the physical survival, or bare life, which appears to be situated in a constant state of emergency.

In the next few chapters, the reader continues to dive deeper into the digital world, examining the place of new media, or post-media, the digitalisation of the humanities and arts, cyber criticism and the placement of text in cyberspace, the concept of possible worlds in literary theory.

Evgenia Pancheva continues the study of the 21st century by treating several important issues – trauma, affect and chaos. She follows the path of trauma throughout the 20th century, starting with Freud and the traumatic experiences on the battlefield, continuing with the allegorical perception of trauma through Cathy Caruth and the three strategies of cultural coping with the trauma of Kali Tal – mythologisation, medicalisation and disappearance. Literary readings of trauma, however, suggest a variety of approaches, with Evgenia Pancheva focusing on the collection *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. It turns out that the function of trauma varies from a pattern of writing and reading, through a constructor of historical narratives to its function of connecting cultures.

The next two chapters revolve around two other theories rooted in the 20th century – affect and chaos theory, again offering an overview of the main scholar studies on the matters. Questions from some kind of gothic origin arise in the chapter treating the spectral criticism. The psychoanalytical aspect of the ghost in literature, the act of reading situated somewhere between the being and non-being and the intertextuality perceived as spectral, e.g., hunted by the ghosts of an author's ancestors, evokes thoughts in the reader's mind regarding the conceptualisation of the spectral criticism in literary theory.

The book presents to the reader's attention a few more questions that proved to be constant topics of interest. Amelia Licheva observes the postfeminism trends and queer theories, while Miryana Yanakieva treats the cross-cultural aspects between literature and non-literature, e.g., imagology, anthropology, philosophy, the connection between literature and politics, literature in the digital medium.

The last chapter of the book treats world literature and the circulation of a work beyond its country of origin questioning the aspects of the national and global literatures, which might allow being thought about the placement of one nation in the globalised contemporary world, especially regarding smaller countries like Bulgaria. Through, the authors of the book present to the readers a scientific journey that traces the paths of literary theory today.



Book Review:

***Cities in the Balkans: Spaces, Faces, Memories.* Roumiana Il. Preshlenova – editor. Sofia, Institute of Balkan Studies & Centre of Thracology, Bulgarian Academy of Sciences, ISBN: 978-619-7179-20-0, https://balkanstudies.bg/images/Cities_in_the_Balkans.pdf Institute of Balkan Studies & Centre of Thracology**

Slaveya Nedelcheva, Institute of Balkan Studies & Centre of Thracology,
Bulgarian Academy of Sciences

Славей Неделчева, Институт за балканистика с център по тракология
Българска академия на науките

The newly published volume *Cities in the Balkans: spaces, faces, memories*, edited by Roumiana Il. Preshlenova, is a result of a conference¹ that was held on 2-4 October 2019 in Sofia and brought together established and younger scholars from the field of Balkan Studies. The volume focuses on several Balkan cities - Athens, Sofia, Belgrade, Varna, Plovdiv, Istanbul (Constantinople),

¹ The conference “The City in the Balkans: Spaces, Faces, Memory” was organized by the Institute of Balkan Studies with Centre of Thracology at the Bulgarian Academy of Sciences and dedicated to the 150th Anniversary of the Bulgarian Academy of Sciences. The conference was supported by the Bulgarian Ministry of Education and Science under Cultural Heritage, National Memory and Social Development National Research Program.

Thessaloniki (Ottoman Salonika) and Zagreb. The articles contribute to a more in-depth study of the cultural and social importance of the Balkan cities, their development, and the transformations of the Oriental Balkan city in the Modern Period. The state of the art, the opera, and the theatre as part of the urban culture, as well as some literary approaches and historical sources for urban studies, were also reflected in the articles. Most of the articles deal with historical and cultural topics, but the volume also includes literary studies.

The main topic of the volume is presented in Roumiana Il. Preshlenova's contribution *From the Balkan City to the City in the Balkans: Transformations at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century*. In the research, the ideas of urban development, as well as those of Nationalism and European Influence in the Balkan cities are reflected in a comparative approach.

Modern City in the Balkans: Directions and Perspectives of Research is the topic of Dobrinka Parusheva's article. In it, she presents an overview of the main ways in the research on the modern cities in the Balkans, from mid-nineteenth to the mid-twentieth century, recommends an interdisciplinary view over the life in the city, and suggests new perspectives of future research on the topic.

Andreas Lyberatos makes comparative research on the sonic environment of three Balkan capital cities (Belgrade, Sofia, and Athens) during their transition to the industrial era. His study offers an interesting perspective on the urban sounds and their influence on the socio-cultural specifics.

Nikolay Aretov's contribution to the volume *Dreaming Constantinople: an alternative version of Petko Todorov and Nikolay Raynov* reviews the Byzantine capital as a key place in the Bulgarian national mythology and, as a complex object of desires, aspirations, hatred, and fears.

Alexandre Kostov presents a study on the new technologies in the Balkan cities, and gas lighting introduced in Ottoman Constantinople as part of the European modernization of the city in the late 19th and early 20th centuries.

Another article, that of Kalina Peeva, examines Istanbul's transformation from "decadent" to the "Pearl of Turkey" in the period between the proclamation of the Turkish Republic in 1923 and the end of the Democratic Party's rule in 1960.

Young Turk Coup and urban political life of Bulgarians in European Turkey after 1908 are the main topics of Zorka Parvanova's study. The research implies that Bulgarians left a specific and identifiable trace in the new political life of the Turkish Republic.

Yura Konstantinova offers a study on Ottoman Salonika as a city that awakens nostalgic and national emotions in Bulgarian individual and collective memory.

Salonika is the object of study also in Malamir Spasov's research on the past, memory, recollections, and history of the Bulgarians in "Simvasilevusa". In his article M. Spasov offers an emotional description on the imagery of the past and reminds us the classic reflections of David Lowenthal: *"In the past one feels at home. One comes from that home, where the ones before him are, to go back one day and become one of them, a home for those that are to come. Think of it, that home is in one and one is that home. That's why the past is cozy. Our awareness of the past is rooted in memory. Memory permeates all aspects of our life. Even our present is largely dedicated to memory, insofar as we spend a great part of it in fortifying our ties with the past. Our memory of the past is an indispensable condition for our sense of identity."* (p.177)

Greek Symbolism, 1920s poetic generation, urban spaces, and the poetry of Caesar Emmanouil are reflected in Fotiny Christakoudy–Konstantinidou's study *Urban Space in the Greek Poetry of the 1920s (Based on examples from Caesar Emmanouil's works)*. In her research, F. Christakoudy–Konstantinidou is offering a "glance" on the poetic viewpoint of the Athenian urban life by arriving to conclusions, among which, e.g., regarding Caesar Emmanuil: *"the neo-symbolism of Greek poetry tends to be transformed from eccentrically descriptive and gravitating towards exoticism into deeply lyrical."* (p. 217)

The paper of Joanna M. Spassova-Dikova discusses issues regarding the relationship between theatre as a "living art" and urban culture on the way of Europeanization and Modernization of Bulgarian culture after the Liberation.

Another interesting research in the field of art and cultural studies is presented by Alexandra Milanova in an article on opera and urban modernity in Bulgaria, since the late 19th century: *"By studying the inception and development of opera theatres in particular Bulgarian cities, and through its focus on the liaison between music and localities, this paper should add to the vast body of scholarship in social and cultural history to do with the city and the meaning of urbanity in Bulgaria."*

The study of Valeria Fol presents some documents of historic interest from the personal archive of Nikolay Fol, Director of the Varna People's Theatre in 1943–1944, on the modus operandi of the theatre during WWII and its transformation into a symbol of modernization and Europeanization.

Another article, that of Maria Levkova-Muchinova, presents the characteristics of the social and property profile of the Bulgarian economic elite in Plovdiv in the 19th century through the history of a local wealthy family, the Chalakovs.

Royal funerals, posthumous honours, the peculiarities of funeral culture, and civic ceremonies of the sovereign families in Bulgarian cities after the Liberation (in the late 19th and the first half of the 20th century) are the topics of Valentina Vaseva's study.

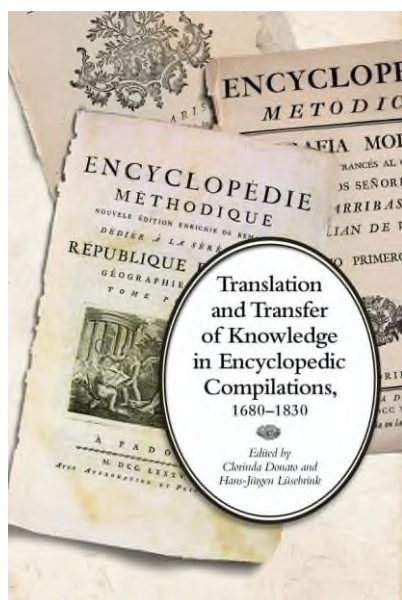
Georgeta Nazarska focuses on the significance of the few women who were awarded the Honorary sign of Sofia for their charity work in the social space of the Bulgarian capital in the first half of the 20th century.

Elmira Vassileva analyses several aspects of the Protestant activities of the American missionaries - evangelistic, educational, literary, medical, and relief work, among the Bulgarians in Bitola (Monastir) in the 19th and the early 20th century.

The article of Antoaneta Balcheva reflects the ideas of the Bulgarian intelligentsia about the various images of the city of Zagreb as an administrative and cultural capital, as a collective image of Croatian history and cultural identity, that connects the political and spiritual history of Bulgarians and Croats.

The city and the urban development have a central role in the perception of history, culture, and traditions of every modern society. The spirit of the surroundings leaves an identifying trace in human perceptions. It is no surprise that many cities that constituted important cultural and social centres, were called not by their actual name, but simply “The City” and become a symbol of national identity and source of inspiration.

This interdisciplinary volume, using different approaches and methods, contributes to the further understanding of the Balkan cities and their influence on the history, and socio-cultural life and the literature of the Balkans.



Book Review:

***Translation and Transfer of Knowledge in Encyclopedic Compilations, 1680-1830*, ed. by Clorinda Donato and Hans-Jürgen Lüsebrink. University of Toronto Press, 2021. [Превод и трансфер на знания от енциклопедични издания, 1680-1830.]**

Margarita Garova / Маргарита Гарова

New Bulgarian University/Нов български университет

Raia Zaimova / Рая Заимова

Institute of Balkan Studies & Center of Thracology, Bulgarian Academy of Sciences /
Институт за балканистика с Център по тракология, Българска академия на науките

Encyclopaedias as knowledge reservoirs served a much greater role than an impartial onlooker might suggest. *Translation and Transfer of Knowledge in Encyclopedic Compilations, 1680-1830* is a profound and well-researched read into the topic of how encyclopaedias from the above period played a role in translation and transfer of knowledge between European countries at the time, how they raised and educated generations of readers, who not only sought useful reference in the encyclopaedic works, but who were also shaped in equal measure by the facts, views, summaries and outlines in these books. The encyclopaedias of the Enlightenment developed in various ways in 18th century and how this

complex and yet, fascinating process, took place, lies at the heart of this multi-faceted book. Encyclopaedias, in themselves, were ever evolving projects and as the book shows, displayed various degrees of adaptation, selective incorporation or translation. As their number progressed in the 18th century, they relied on an increasingly expanded pool of references, overcoming the so-called “national” approach and motivated the universalization of knowledge. In addition, by tracing the history of the main encyclopaedic works of the time, we get an important perspective on the reading preferences of European societies engaged in trade, crafts and arts. The book also allows us to trace the evolution of knowledge – a fascinating process on its own.

One might wonder why the emphasis of the book is on translation and transfer of knowledge. However, it is precisely in the 18th-century and even earlier encyclopaedias that all the essence of translation work and knowledge transfer is met. Even though the authors of these works could draw from a very generous international pool of references to compile and draft their editions, each encyclopaedia was unavoidably enriched with national specifics in a time where nationalism had not yet crystallized, but whose early seeds could be felt, rather than seen, growing. As much as educated audiences across countries were quite similar in background and characteristics, their national specifics played a perceptible role and were taken into account by the authors, as the book suggests throughout. Also, many other encyclopaedias, not necessarily of French authorship and origin, also require our attention, such as the German and Dutch ones. They are unjustifiably left in the shadow of the *Encyclopédie*.

The book helps us to perceive encyclopaedias not only as a collection of knowledge, but also as a wider cultural phenomenon where transfer of knowledge and translation in themselves constitute a fascinating subject of research. Encyclopaedias were much more than a tool for spreading general knowledge. As the book shows, the history of their making is as intriguing as their content. Innumerable translations, revisions and adaptations were in a wide circulation when it comes to encyclopaedic works.

There is no doubt that one of the main functions of encyclopaedias was to summarise the available information on a particular subject of the time, to explain, clarify and delve into a particular sphere of human knowledge, so as to reflect the realities of the period. Their natural role was to accumulate the latest knowledge and be up-to-date. An excellent example of such work is the very first economic encyclopaedia titled *Dictionnaire universel de commerce* published in 1723 and analysed in Chapter One *The Savary des Bruslons' Dictionnaire universel de commerce, Translations and Adaptations* (Hans-Jürgen Lüsebrink). This impressive work, in the spirit of the time, codified the commercial and economic knowledge and practices of the 18th century and at the same time, as so

many of its contemporaries, adheres to a line of continuation in terms of earlier works. The author traces the history of its coming into being and the impressive amount of work put into identifying its sources of information and their subsequent compilation. Put into a wider political context, *Dictionnaire universel de commerce* reflects a reality where increasing colonialist tendencies are the implicit driving forces behind the need for such work. Its significance, especially in Great Britain, reflects the growing importance of trade and commerce for the political influence of 18th-century states. It is indicative of the need for a practical and quick reference to matters of international trade. The produced broad historic context allows us to make our own observations and to draw conclusions, which overcome the narrow academic-like perspective.

However, when we look at a single example of an encyclopaedia, regardless of whether it has a general or more specialized focus, we need not forget that these children of Enlightenment – as different as they may be, display certain common characteristics pertaining to their conception, drafting and implementation as published works. There is a certain creative matrix running through the landmark books of the time. An encyclopaedia undoubtedly relied both on earlier printed editions and first-hand non-polished materials designated for personal use. Let's add to this the authors' own commentaries and interpretations and the result is a substantially different work, original in its own way in terms of structure, impact and style, not without its critical attitude to its foregoers, albeit paying due respect to the original sources. What is amazing is that such work always remains a work of progress – constantly supplemented and enriched with new information and new sources as the respective field progresses.

Can we really assume perfection in terms of the result in such cases? Certainly not and maybe we should not. However, early Enlightenment encyclopaedias constitute a huge admirable effort, which collected the best available knowledge of the time. Or at least that was what they were aiming for. Their wide translations (however, not without national-specific adaptations) in Europe were a sign of a knowledge-greedy audience, in the instance of *Dictionnaire de commerce* – of professional merchants and non-professional curious readers.

The process of knowledge transfer refers to the fascinating work of encyclopaedists who dig and unravel information, compile and collect it, analyse and re-shape it, so that the finished work is not only substantially different from its original sources, and thus far from a mechanic composition of its separate parts, but also an intriguing process not devoid of its challenges and problems. Various articles in the book point to this. More often than not, brave authors of encyclopaedias were not able, for various reasons, to rely solely on “domestic produce” in their respective home countries. Sometimes they had to resort to materials from different cultural spaces and adapt them to the target

national audience. This was an industrious task, which involved careful picking of source materials, a huge amount of meticulous synthesizing and filtering, a very good knowledge of the target readership and laborious translations – tasks for which there were not too many enthusiasts. As the article on *The Cultural and Aesthetic Challenges of Translating English and German Articles on the Performing Arts in French Eighteenth-Century Encyclopedias* (Alain Cernuschi) suggests. This article deals with the knowledge transfer in the field of the performing arts. In tracing back the original sources of a published encyclopaedic work, we might encounter curiosities where some French scholars used English translations of earlier French materials. Examples of more straightforward pathways include, for instance, English articles on theatre and arts in the Cyclopaedia, which were translated into French and were later incorporated in the French *Encyclopédie*. In any case, it becomes less of a surprise why many encyclopaedias produced in different countries shared common references. This spillover of knowledge played a significant democratization role across the countries and fostered the appearance of a more educated and enlightened audience compared to previous decades.

When it comes to translations, curiosities could not be avoided sometimes. This is evidenced by the entry of the word “camel” in the *Basler Lexikon* as explained in *Camels in the Alps? Translation, Transfer and Adaptation in Dutch Encyclopedias and Their European Predecessors* (Ina Ulrike Paul). The article deals with a work which was specially written for Dutch readers and whose aim was to promote arts and sciences for that very audience. It is perhaps worth mentioning that the Dutch audience was very practically oriented and valued useful, rational information, which prompted the authors to omit everything unnecessary and to make certain adaptations to the physical appearance of the editions. In general, the history of the Dutch encyclopaedias reveals interesting features of knowledge transfer and translations, typical of the era. Above all, they reflect the scholarly culture of the time in which borrowings and intertwined professional and personal relationships were the norm. Multi-volume encyclopaedic book series focusing on a variety of subjects, publication process of which spread over decades, required such borrowings from other works so as to be up-to-date and relevant. However, it would be too simplistic to assume that the new works were merely mechanic translations of older ones. Most encyclopaedias developed independent identity and their growing number in a given country (with some boasting more editions than others) meant that there was also a kind of competitions between encyclopaedists. Not before long, there would occur a certain genre fragmentation with various works addressing different audiences, which would pave the way for the rise of the thematic encyclopaedias. And with that, readers’ expectations were more and more taken into account. They also witness to a certain degree of intellectual exchange in Europe at that time.

Of course, not all influences were contemporary. Some works testify to more classical and neo-classical approaches and the wide use of the Latin language, as elaborated in *Translation and Transfer of Knowledge in the Encyclopédie Méthodique* (Kathleen Hardesty Doig). However, the choice of language for a given topic often depended on the state of knowledge in the respective country – extensive reading in English was carried out in terms of medicine and physiology as those sciences were considerably advanced in England. Those works were to be later translated and cited in various French encyclopaedias. In picking their sources, the contributors to encyclopaedic works had a really sharp and lucid eye for what was to remain over the centuries. Not that they ignored older works – but they adapted them to the modern audience.

In terms of national specifics, a certain unavoidable impact of politics on encyclopaedias should be mentioned. In a time when the questions of identity increasingly began to be a subject of discussion among the educated circles, the geopolitical presence of a country also meant presence in their encyclopedias. For some smaller countries producing their own encyclopaedic works with “national” content for their own audience became more than an intellectual pursuit, but rather a reaction to the French dominance, as shown in *Branding Knowledge through Translation in Late Eighteenth-Century Encyclopaedias: Italy, Spain, and Switzerland* (Clorinda Donato).

Perhaps one of the most interesting aspects of the book is the chapter on Encyclopaedic Writing, which studies the specifics surrounding the writing style of encyclopaedias. Developing a certain style to match the readership’s preferences was a challenge of its own. It had to strike a fine balance between facts and entertainment; the content had to be condensed and concise, written in an understandable style, the knowledge provided had to be accessible, but not at the expense of factually correct information, and most of all – not losing focus on the underlying goal – reaching as large an audience as possible.

The rise of the encyclopaedia in Europe, especially in the 18th century, signifies a dynamic intellectual exchange on the continent. Encyclopaedism, as a concept and as a practical implementation, was simply on the menu of the day. This book – extremely informative and profoundly written, explores the process of the tracing of ideas and their transforming force enshrined in the popular encyclopaedia and its various national transformations. It takes stock of numerous landmark titles of the time and carefully studies the very complex links and relations between sources, authors and audiences giving at the same time a much needed historical context so that the curious reader could fully grasp the impact and influences that were at play. Thus, it fully lifts the veil to the spirit of an era where all new is good, where fresh research is always welcome and appreciated, and where multiple areas of human progress were at the focus at the same time. Apart from often being a

truly commercial endeavour, the encyclopaedia never deviated from its noble mission – to enlighten and provide knowledge to both specialized and general audience.



За книгата:

Магдалена Костова-Панайотова. *По шевове на литературата (между Изтока и Запада – граници и идентичности)*. Благоевград, Университетско издателство „Неофит Рилски“, 2021 [Magdalena Kostova-Panayotova. *Along Literature's Sutures (between East and West – Borders and Identities)*. Blagoevgrad. Neophite Rilski University Press, 2021]

Евдокия Борисова, Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“ /
Evdokiya Borisova, Konstantin Preslavsky University of Shumen

„Изтокът е изток, Западът – запад и те никога не ще се срещнат.“ Тези думи на Ръдиард Киплинг са в състояние категорично да амбицират или обезсърчат всеки компаративист. Излязлата в есента на миналата година нова книга на Магдалена Костова-Панайотова „По шевове на литературата (Между Изтока и Запада – граници и идентичности)“ демонстрира пристрасно четене на културите на балканския, блискоизточния и далекоизточния ареал, като настоява за продуктивната им среща в европейските и американски традиции на изящното слово на литературата. А тя, литературата, от Аристотелево време още е огледало на менталността, философията, бита и всекидневието, където се оглежда представата ни за света. В литературната творба се проектират образите и сюжетите на глобалното мултикултурно пространство, в което живеем, а то е проникнато от противоречия, противоборства и вражди.

Оптимистичната перспектива е, че изкуството ще ги смири, уталож и уравни. За да живеем заедно добре, трябва да се познаваме; за да съчиним и разчетем общия сюжет на съществуването си, трябва да умеем да срещаме и напасваме шевове на свои и чужди литературни кройки. Разчитам уместното заглавие на тази книга като двойствено послание, а именно: шевове са границите на четенето и възприемането на литературната творба, но те са и различните представи за това що е роман, пътепис, документалистика и публицистика, поезия, дневник. Уви, мина времето както на позитивизма, така и на формализма и категоричните структурални формулировки, оказа се, че не всички сме излезли изпод шинела на Гогол. А жанровите таксономии днес могат да си позволят лукса да бъдат по-обтекаеми и това никак не е лошо. Мисля, че това внушение, далеч не като деконструктивистична претенция, но все пак се прокрадва между редовете на тази книга и това, признавам, твърде много ми харесва. Другото е безспорно и видно с просто око в културологичен и геополитически план: онова, което не могат да постигнат политиката, икономиката и медиите, го прави литературата. Медиатори в този процес са т.нар. „кроскултурни писатели“ (М. Костова-Панайотова): личности с двойно и тройно културно поданство, носители на смесен генотип, на множественост на паметта и езиковите кодове. Те именно са типичните преносвачи на култура, преодоляващи граници, паралели и меридиани, стереотипи и съмнения, предразсъдъци и клишета.

Изтокът и Западът никога не ще се срещнат, констатира с имперска самомнителност Киплинг. За щастие, а може би за ужас (имайки предвид последните две години от живота ни) те никога не са се разделяли. И тази заедност се оказа интересна, плодотворна, предизвикателно деконструираща и... опасна за здравето. Дали надеждата ни за здравето на литературата в бъдеще е тъкмо в писателите мултикултуралисти, мигранти и изгнаници? Доколко съвременната литературна ситуация се е изчерпала и ние отново сме вперили Шпенглерови надежди в Изтока с главно или с малко „и“? Доколко ориенталистският ни оптимизъм се съчетава с оксиденталисткия скепсис спрямо вестернизацията на културите и онова, което сме свикнали да наричаме „прогрес“? Доколко понятия като „емигрантска“, „постколониална“, „национална“ литература още са актуални през 2021-2022 година, на чийто хоризонт все по-ясно се проектира силуетът на едно хипотетично бъдеще? Неговата картина е обезнадеждаваща: самозатварящи се държави, общества и култури; ограничаване на емигрантски потоци и пътуващи хора; чудовищен икономически, социален, демографски и

културен реванш на бившите колонии спрямо упадащите метрополии. Дали въобще може все още литературата да се мисли през призмата на ксенологията – на ценността на различието и другостта; на расовия, религиозен, политически и хабитуален консенсус? Как в началото на третото десетилетие на XXI век би могло да се реабилитира понятието „мултикултурализъм“? Релативизмът или консерватизмът ще надделеят? Настоящата книга гравитира около тези проблеми, макар и те да не са литературни.

Двете големи катастрофи (от 2001 и 2015 г.), които вече преживя нашият, оказал се така крехък XXI век, роди своите подобаващи литературни сюжети: достатъчно е да разгърнем Ориана Фалачи (*Ярост и гордост*, *Апокалипсис*), Орхан Памук (*Гневът на прокълнатите*) и Мишел Уелбек (*Подчинение*). Сюжетът на третата катастрофа (от 2020 г.) вече се пише и снима... Имам предвид последния роман на Орхан Памук *Veba Geceleri* (*Чумни нощи*). Също и мигновената реакция на киното, което тръгна в крачка да осмисля връхлетялата ни нова чума, да предвижда следващи чуми и катастрофи, заключвайки ги в апокалиптични сюжети (сред най-новите е *Don't look up* на реж. Адам Маккей). Литературата, както може да се очаква, е по-мъдра и умерена от иначе по-смелото и безпардонно кино, което обаче в настоящия пример продължава да върви по инерцията на европо-американо-центризма. А именно – решенията за съдбата на света ги взема неизменно Западът, той излъчва и добрите герои (спасителите в *Armagedon*), и лошите идоли (идиократите в *Don't look up*). Изтокът, Северът и Югът са неми наблюдатели, просто фон на западните илюзии.

През 1899 г. Ръдиард Киплинг пише книгата си *Бремето на белия човек*, в която обяснява цивилизаторската мисия на англосаксонците, а по-късно, само няколко години преди Голямата война, през 1907, той, обявен за критик на колониалната политика, но иначе изпълнен с колониално самочувствие, ще получи и Нобеловата награда за литература. Днес книга с такова заглавие категорично не може да излезе просто защото словосъчетанието „бял човек“ е табу. И не само. Лицемерният новговор на политическия либерализъм и мултикултурализъм стигматизира и още думи: като „жена“, „съпруг“, „дете“, „баща“, „семејство“. Неслучайно литературата на мултикултурализма и постколониализма се свързва с митовете и утопиите. А литературата, която не се определя като мултикултурална, преживява тежки дни, езикът ѝ, идеите ѝ са подложени на отрицания, дори преследвания. Да си спомним какво се случи с имиджа на Петер Хандке. А представете си как и кога някому ще хрумне безумната идея да номинира за Нобелова награда Мишел Уелбек?

Книгата на Магдалена Костова-Панайотова не се страхува да подхване темата за мулти- и кроскултурните тенденции в световния литературен процес именно сега. Авторката целенасочено, провокативно, аргументирано изгражда своята концепция, вглеждайки се в „шевовете на литературата“ днес. Нейната дреха е разкроена в устойчивите представи за националност – език, памет, общопреживяно, исторически наратив, традиция, литературен канон. В прекрояването на новия литературен „шинел“ на света по шевовете (разбирай границите, сглобките, пределите, дори маргиналиите) безспорно е най-интересно. Ако разпориш шевовете на старата избеляла дреха, по тях ще видиш съхранения цвят на плата. Шевовете са страж и памет, те са и коректив. Понякога поддават, но друг път не, те са най-устойчивото, неразкъсваемо място, което стабилизира пространствата, дава им възможности и перспективи за действие, прекрояване, реванш. Шевовете са най-креативният детайл в конструирането на цялото. Възможно ли е цялото? Има ли такова нещо като „световна литература“ днес?

Метафората „шевове на културата“, принадлежи на Хоуми Баба, а авторката Магдалена Костова-Панайотова разгръща и оркестрира неговата антропологична теза в особено опасното поле на съвременната литература, тръгвайки смело от Изток към Изток, а именно: от Балканите към Далечния Изток. В непрестанните заминавания от- и завръщания към традициите и аксиологическите парадигми на Запада, литературата векове наред си задава въпроси.

Сред авторите в обсега на изследователското внимание на М. Костова-Панайотова в първата част на книгата са „близките непознати“ автори: Орхан Памук, Милорад Павич, Дубравка Угрешич, Драгослав Михайлович, Данило Киш и др. Във втората част се разполагат „далечните непознати“ от изтока: Йоко Тавада, Кадзуо Ишигуро, Франсоа Чън, Видияхар Найпол, Хамид Курейши, Салман Рушди, Анна Мой, Амин Маалуф, Майкъл Ондатджи и др. Изследването буквално зашеметява с обилие от автори и творби, с богато жанрово и тематично многообразие, което в определен момент има опасност да се превърне от предимство в опасен риф за съзнанието (признавам – и самочувствието) на читателя. Но подобно обилие от материал успява да организира интерпретациите и историческите обзори в комплексни тематично-проблемни ядра, обозначени в отделните глави: „идеята и пътищата на идентичността“, „всички сме мигранти във времето“, „миналото е чужда страна“, „долу фамилията имена“, „палимпсестът или изковаването на аза“, „невъзможното бягство“, „в чужда страна“, „живот между световите“, „там, където Изтокът е Запад“. Освен безспорната познавателна и

образователна стойност на тази книга трябва да изтъкнем и нейната концептуална енергия да открива общи места, да прокаква логически нишки, да сплита асоциативни вериги, да проблематизира близки и далечни контексти. Някои от текстовете и авторите се вкарват в литературоведска употреба за първи път у нас.

Още в самото начало в съзнанието на четящия прозвучава въпросът: какво сме ние на Балканите – граница или лоно? И след него въпросите заваляват. Можем ли да се доверим на литературната география според цивилизационната карта на Фернан Бродел и да чертаем магистрали на кроскултурните процеси, които протичат днес в литературата? Коя е отправната точка в културния глобус на един балканец, на един иранец, на един индиец, на един японец? (Впрочем искам да вметна извън контекста на настоящата книга, великолепна представа за кроскултурност предлагат пътеписите, есетата и романите на Илия Троянов, автор, който не се страхува да бъде и комсомолитен, и по български злободневен; писател, с когото съвременната немска литература много се гордее, за българската не съм сигурна.) По какъв начин оправяме бъркотията в главите си, потъвайки в проблематиката на емигранта-писател с двойно и тройно културно поданство, който е в състояние да определи като „западна“ дори руската литература? В каква степен европоцентризмът е замъглил съзнанието ни в усещането на световните културни и литературни процеси? (Все пак земята е кръгла, нали?) Тук, към множеството интересни примери в настоящата книга бих добавила и един свой, любим: това е симптоматичният случай Азар Нафиза (*Да четеш Лолита в Техеран, Република на въображението*), иранката, която никога не се определи като „американка от ирански произход“, но която дефинира английската и американската литература като общност на такива автори като Марк Твен, Скот Фицджералд, Хенри Милър, Джейн Остин, Владимир Набоков и Йосиф Бродски.

Въпросът, който не ме оставя безразлична, четейки книгата на Магдалена Костова-Панайотова, е доколко и как си представяме „кроскултурността“ днес? Дали като произход, езикови стратегии, специфична тематика и проблематика, социална и политическа ангажираност? И как точно мултикултурализмът борави с понятията: естетическа ценност, норма и вкус? Тук, с риск да бъда заподозряна в консервативно тесногърдие, искам да си призная, че интерпретацията на романа „Кучешка невеста“ от Йоко Тавада ми дойде малко в повече, явно мисловните стереотипни нагласи са нещо непреодолимо. И понеже не мога да задам този въпрос на Мукаржовски, го задавам на Магдалена Костова-Панайотова, като

разсъждавам на глас – дали не са твърде опасни категоричните твърдения, че мулти- и кроскултурните писатели са по-ценни и значими, по-важни и интересни от „другите“? И дали вече не схващаме европейското - в т.ч. и себе си - като „друго“? Трябва ли, например, да предпочитам романите на Киран Десаи (*Врява в градината с гуави*) пред Маргьорит Дюрас (*Любовникът*) или Маргьорит Юрсенар (*Мемоарите на Адриан*), описващи източния човек през западната си чувствителност? Трябва ли да имам угризения да си призная, че ми импонира безкрайно много европейската чувствителност на Мишел Уелбек, Фредерик Бегбеде или Петер Хандке пред внушенията на Салман Рушди? Далеч съм от мисълта да ги противопоставям. А не описва ли по добре от всеки друг японската чувствителност именно французойката Мюриел Барбери (*Елегантността на таралежа, И розата сама да е*)? Как да чета безкрайно руския роман *Машенка* на „американеца“ Владимир Набоков или как да си обясня, че Бродски не написва нито ред поезия на английски в Америка? Как да се възторгна от „халюциногенния реализъм“ на трудно, направо невъзможно преводимия нобелист Мо Иен, който изобщо не може да ме докосне? Да заподозра ли в корист Нобеловия комитет, който упорито отказва да присъди наградата на прекалено известния и твърде западния Харуки Мураками? И дали в крайна сметка не е твърде комерсиален и политически коректен прекомерният интерес към творчеството на адептите на вестернизацията Орхан Памук и Елиф Шафак, открито подозирани (вече) в мистификации и фалшификати? Понякога допускам дори колаборационистко съшиване на литературни проекти с канавата на политкоректността. Ако човек е посветил стотици страници в интерпретации на романите на Орхан Памук, това, повярвайте, е твърде разочароващо.

Книгата *По шевовете на литературата* поставя много въпроси, затова се чете бавно. Това са сериозни методологически въпроси на литературознанието като: отношенията между компаративистика и аксиология, интерпретативни стратегии и рецептивистика, превод и рецепция, социално-политически послания на творбите и множественост на естетическото им битие, етнокултурни и общочовешки послания и др. Толкова подробен, ерудиран и аргументативно богат текст отдавна не ми беше попадал, затова си позволявам да бъда обстоятелствена, да питам, възразявам и тълкувам; да се съмнявам. Всъщност самите ние в момента сме на някаква граница, живеем в предчувствие на залеза на мултикултурализма в стария му блясък, в опит за пренареждане на приоритетите и възможностите, но и в колебание

за реалната възможност за реставрация на националните култури в стария им формат. Изтокът съвсем не е само фон на западните илюзии. Но не е и крайният пристан на спасение.

Магдалена Костова-Панайотова борави с метафори, според които литературите на Балканите са: „буре с барут“, „музикална кутия“, „близки непознати“, „портакал или праскова“, „между световите“, „разсъбличане на метафорите“, „ефект на пеперудата“. Интересните, многопосочни и рефлексивни посоки на това модерно изследване актуализират проблемите на паметта и идентичността, историята и езика в трескавото преоткриване на „близкия непознат“ на Балканите. Кроскултурните творци са глобалисти, но и глокалисти (У. Бек, Р. Робъртсън), т.е. граждани на света, разтворили се в субективното, регионално-идентичното, но едновременно с това – и във всеобщото; полифонични и сложни, те умеят да превърнат собствената си маргиналност в център, в „дискурсивна хетеротопия“ (М. Костова-Панайотова).

В „балканската мозайка“, колоритно подредена в първа глава *Чии са тия Балкани...*, искам да открия като особено сполучлива частта, посветена на Милорад Павич, с прекрасните метафори на разсъбличането, събирането и разделянето на езиците, лекуването на Европа, фигурата на бащата, въобще славянските истории, разказани в контекста на „символичното и въображаемостта“. Винаги по повод на Балканите ключовата дума е „памет“. Тук хоризонталното живеене с другия в множествените идентичности (ще добавя – независимо дали са автохтонни или мигрантски като произход) е срещнато с вертикалата на културната памет по нашите земи. Предполага се, че се е получил здрав шеф от това засрещане. Но може и да се възрази. В действителност няма хомогенни култури, но безспорно съществува воля и желание за хомогенност, поне в степента на самоопределение – попитайте някой французин или англичанин, италианец дали има „френска“ или „английска“, „италианска“ култура или това е просто един аморфен конструкт? Националното и историчното присъстват и определят това, което наричаме „сигнификация на националния дискурс“. Мисля си, че едва ли трябва да бъдат противопоставяни европоцентризмът и другостта по този краен начин, по който го прави Хоуми Баба, говорейки за разколебаване на европоцентризма, за „хибридността и амбивалентните пространства на културната идентичност“ и представяйки за еквивалентни стойности „асимиляцията“ и „интеграцията“. Плътната убедителност на текста на Костова-Панайотова тук внушават цитираните мнения на Райсенбергер, Лотман, Л. Улф, Д. Кицикис и Микановски, както и метафорите на М. Тодорова („балканизъм“), Г. Тиханов („световна литература“), Е. Саид („съкровено отчуждение“), В. Голсуърти („колониализъм на ума“),

Бакич-Хейдън („вариации на ориенталистка тема“), К. Флеминг („вътрешното аутсайдерство“). Обоснован е интересът към мигранта, към „преведения човек“ (Рушди), „който има по-остър поглед и събужда литературата за нов живот, изважда я от предразсъдъците, светското бърборене и идеологиите“ (Льобри), защото съумява да се откъсне от определена култура и да я свърже с другите по-успешно.

Склонна съм да мисля в духа на П. Казанова, която твърди, че не е необходимо икономическите или политическите теории на глобализацията да бъдат механично прилагани към културата. Добре е да се разширява обхватът на дадено проучване на литературните феномени, като се съхранява опорната точка. Единната памет на нацията се разроява в множество памети – това е така, но, както виждаме от собствения си балкански опит, може да бъде доста опасно, защото ерозията на паметта е феномен *дежа вю* за нашите географски ширини. Книгата „По шеговете на литературата“ разглежда литературата на „преведените хора“ от Балканите, която променя контекстите на Запада, тези автори са „пратениците на литературата“, необходимият коректив, подкопаващ доминациите. Метафорите „ъгъл, мост, врата“ – опасното, враждебното („големият балкански конкурс на омраза срещу другия“, Угрешич), „буре барут“ и пр. са познати балкански литературни стереотипи. Удовлетворяващо обаче е преобръщането на черно-бялата метафорика в посока на светлината (Казандзакис). Приветствам схващането за чужденеца като „собствено алтер-его“; както и разсъжденията върху полижанровата палитра от мемоари и документална проза (Макриянис), поезия (Кавафис), пиеси (Дуковски), пътеписи (Златар, Матош), есета (Куртовик, Угрешич), романи (Маджуранич, Превелакис); както и наблюденията върху българската литература. В унисон със зададената изследователската тема е и методологичният подход на авторката – кроскултурен и еманципиращ.

Много интересна глава в тази книга е посветена на българските образи в румънската литература. И така: балканска ли е Румъния? Ако вярваме на Чоран – да, отчайващо балканска, но и обнадеждаващо балканска, защото румънците могат да внесат витална енергия на уморената цивилизована Европа. Еминеску и Садовяну пък изолират негативните черти на румънеца от балканския му портрет, напомнят му за съседа, възплъщение на „противоречивата двойственост и дремещото зло“ (Костова-Панайотова). Не са балканци румънците по ред цивилизационни, исторически, филологически, географски причини. Това са: латинският език

и култура, историческото заобикаляне на границите на Османската империя, очертаването на Дунав като граница на полуострова. Но най-вече това е проблем на самоопределяне.

Докъде се разпростират Балканите и чии са те, дали описателната стратегия към стесняване или към окрупняване е печеливша? Допълнително осветяване на проблема бихме могли да потърсим например у Божидар Йезерник „Дивата Европа. Балканите през погледа на западните пътешественици“ (2013). А също и в една статия на Милан Кундера, писана в далечната 1984, търсеца отговор на въпроса какво представлява Средна Европа и докъде се простира Европа въобще – *Трагедията на Централна Европа*. Има много геополитика в тези размишления, а литературата е имплицитно потопена в тях.

В стремежа на Магдалена Костова-Панайотова към полижанрова аргументация искам да отбележа две открития за себе си като читател – Александър Робот (поезия, пътеписи, разкази, есета) и Йоан Грошан *Сто години пред портите на Ориента*.

Авторката е склонна да поема рискове – категоричен риск е да се пише обобщително за доминантите в литературата от началото на XXI век, особено за славянските балкански литератури. Например доколко конфесията има решаващо отношение към литературата? Имам известни колебания към някои обобщения, например „как разпадащият се югосвят, както и светът на комунистическите режими в региона като цяло, актуализира проблема за паметта, историята, литературата и езика“ (Костова-Панайотова). Този разпад на Балканите в отделните страни се случи и продължава да се случва диаметрално различно в осмислянето на миналото, той рефлектира много различно в паметта и езиците ни. Безспорен е феноменът „югославска носталгия“. И той е различен от южнославянската носталгия въобще. Какво да кажем за зловещите националистически кръвопролития на войната от 90-те, както и нездравите македонски експликации на националния мит. В тази глава са разгледани творбите на В. Костов и Ц. Здравековски. Включени са и наблюдения върху нашумелия роман на В. Андоновски *Пъпът на света* (македонските колеги със завидно самочувствие мислят този роман за пъп на съвременната балканска литература). Щрихирани са своеобразните жанрови контаминации между авантюрният разказ в стил магически реализъм, митична историография, криминален роман, сайфикшън а ла Жул Верн. Откритие на М. Костова-Панайотова е феноменът Горан Петрович (*Магазинчето сполука*) и направените аналогии с М. Павич и Д. Угрешич, както и романите на Вл. Баяц, написани с елегантен финес и мъдър скептицизъм. На пиесите на Павич заслужено е отделено специално внимание в разсъжденията върху представите за

„хиперлитература и хипертекстови модели на четене“ (Костова-Панайотова), върху преподреждането на Гутенберговата галактика от този уникален писател, върху интерактивната литература-игра, която той прави, върху ризоматичното и лабиринтното писане. Предложен е задълбочен анализ както на известните, така и на по-непопулярните му творби – сложни, многопосочни и отворени за тълкуване палимпсести. Изследователката се фиксира не само върху интертекстуалността, но и върху интратекстуалните модуси на авторепрезентация на този творец и действително това е една много сериозна и задълбочена част от изследването. Проследена е темата за срещата с другия на една и съща земя в романа на Др. Михайлович *Венецът на Петрия*, където е използван етнодиалектен език на средна Сърбия и косовските говори. Този литературен сказ вече се превърна в постмодерен и престижен начин за писане; къде оригинален, къде силно дразнещ, той има своята проява и в българската литература (М. Русков, Г. Божинов, Н. Терзийски, Цв. Цветкова). Дали това е вид повлияване, откъде накъде се наложи тази тенденция, не знаем, но очевидно тя бележи някаква травматична идентификация с тревожното разрушаване на идентичностите, защото може да бъде проследена целенасочено в творчеството на доста балкански автори.

В главата „Спомнящият си човек на Орхан Памук – портокал или праскова?“ авторката Костова-Панайотова заговаря за усещането за хипертрофия на термина „балканизъм“ в познатите конотации на травма, кръвопролитие и раздор. Утешително звучи констатацията на Б. Богданов, че на Балканите не се е случило нищо чак толкова ужасно в сравнение с други места по света, но пък, спомням си, как в словото си на Доктор хонорис кауза, в аулата на СУ през май, 2011 г., самият Орхан Памук акцентира именно върху „общата ни кървава история“, която можем да преодолеем и оставим зад гърба си само чрез литературата и изкуството. В този смисъл самият Памук официално се дефинира като „балканец“. Затова проследяването на приключенията на идентичността и паметта при него очевидно попада в „шевовете“ на балканската, османската (ислямска) и западната културна традиция, едновременно съчетали отчуждението на Запада с чувствеността на Изтока. Всъщност именно с това е интересен Памук – едновременно кроскултурен, вестернизатор, писател-журналист, чийто авто-пиар следва хребета на събитийната вълна.

В следващата глава *Фикционалният Аз и фигурата на Бащата*, посветена на Данило Киш, се намесват типичните балкански колизии: баща-син, мачисткото, но и матриархално светоусещане на балканеца, конотациите християнство-ислям-еврейство – т.е. допълнителната

другост, вторичната идентичност на човека, роден на Балканите, с чувството, че е едновременно и европейец, и юдей. Фигурата на изчезващия баща е в абсолютен унисон с нормите на конфесията (матриархата в юдейството) и се превръща в гореща точка, в която се взаимопроникват литература, политика, митология, история, религия. Д. Киш е важен писател със своите паралелните образи, разминавания, проекции на поведение и идентичност на балкански човек. Неслучайно тук е разгледан с няколко романа, в които се говори за „хиатусен фройдистки сюжет“ – *Градина-пепел* и *Пясъчен часовник*.

„Нещо славянско, напълно неразбираемо. *Европа в Сепия* и *Лисицата* Д. Угрешич е глава, която представя обстоен екскурс върху може би най-мъдрата балканска авторка. Акцентите са поставени върху философско-митологичния ѝ роман „Лисицата“, а също и върху портретирането на Европа в режим *сепия* – почти в духа на магическия реализъм на И. Алиенде. Балканската странстваща авторка-бунтарка е нещо средно между Одисей и Шехерезада, пледираща за транснационална литература. Но и съзнаваща, че това е утопия. Чертите на националното няма как да избледнеят, подобно цветовете в сепия, които всъщност, според класическата фотографска технология не са избелели, а са умишлено пожълтени, имитиращи изкуствено състаряване и златните отблясъци на светлината по залез. Колкото до трактовката сепия-отрова-кафява боя-фашизъм – мисля, че тук свъхинтерпретацията и пренапрегнатите смисли, които Угрешич влага, са явни. Защото смисълът може да бъде и друг – избелявайки, Европа се позлатява и помъдрява. Съхранява паметта си в патината на сепията. Явна е гениалната семантично-семиотична игра с името Загреб (загробване-загърбване) или хрумването ѝ да представи Балканите като макет на увеселителен парк и циркова шатра. (Впрочем, макар да ѝ липсва икономически аргумент, тя почти улучва съвременните прогнози за световната икономика, според които ако не се фиксира върху развитие на хайтек проекти, Европа, вече изоставайки фатално от Китай, САЩ и Канада, съвсем скоро ще се превърне в новия Дисниленд на света.) Вл. Баяц бе описал Балканите като баня, хамам. „Днес, твърди Дубравка Угрешич, Източна Европа си е повече от всякога Източна Европа“. Днес, според Угрешич е 2016-2017 година. Но в нашето днес – едва ли. Преживяла доброволното изгнаничество някога, Дубравка Угрешич би трябвало най-добре от всички нас да разбира и лицемерния космополитизъм, и патологичната фобия, но и безкрайната наивна доверчивост на западния човек спрямо другостта и страданието. Защо целият свят говори за изгнаничеството

на Рушди и заплахите към него, а мълчи за самоизгнанието на Уелбек например? А причините за изгнанията им са едни и същи.

Предизвикателството на настоящата книга, подчертано излъчва втората ѝ част: *Между два свята*, посветена на литературата на далечния Ориент. Лично за мен повечето кроскултурни автори тук бяха открития. Сблъсках се и с редица теоретични иновации – с повествователния жанр „кайдан“ например (така се нарича японският хорър или съспенс). Сред разгледаните тук автори на първо място застава Йоко Тавада. Неговите творби наблюдават идентичностите на „разместения човек“, усвояването на „европейски“ културни мотиви в светлината на Изтока: Хамлет, Спящата красавица, Данко, Ева, Чеховите героини. В романа *Кучешка невеста* например, определен като римейк на „Мери Попинз“ са забъркани в екзотичен сос Кафка, Лакан, Барт. Проследени са образите на Япония и границите на стария свят на Европа и Русия, както и източните подстъпи към феминизма. Изводът е, че за да схванеш синтеза на културите, е нужна дистанция и спрямо своето, и спрямо чуждото и това е много важно наблюдение. А пътуването през книгите и сближаването на островите на своето и чуждото е прекрасната изследователска метафора, изнамерена от Костова-Панайотова. Светът е нова табула раза, която има нужда от пренаписване.

Другият важен далекоизточен, а всъщност толкова английски автор, разгледан в частта *Между два свята*, е Кадзуо Ишигуро, вписан в изследователските наблюдения с романите си *Бледният изглед към хълмовете*, *Никога не ме оставяй* и *Остатъкът от деня*. Типичен представител на английската постколониална кроскултурна литература, Ишигуро в своите изказвания поставя един фундаментален и за настоящото изследване проблем – за европейската идентичност на руската литература. Впечатляваща е ироничната дистанция на Ишигуро спрямо аксиологическата представа за класичност и литературност. Прозорливо уловени от изследователката са и „костенурският ритъм“ в динамиката на стила му; и конструираният от него образ на Япония като парчета от спомени, мозайка на вероятно някаква скрита, генетична памет; и представата му за английския език като за субтитри, зад които звучи родният японски; и мотивът за самоубийството като типично японски акт на реакция срещу загубата на идентичност, който толкова много допада на англичаните; и двойничеството а ла Достоевски, в смисъл на това как човек използва паметта си. Изследването формира едно цялостно впечатление за японско съвършенство на Ишигуровия почерк, в който прозира хибридната менталност на едно по-скоро въображаемо разграничение между свое и чуждо.

В главата за Франсоа Чън *И вечността не стига*, този автор е интерпретиран в резонанса на трептенето, очертан е двойно преобръщащият поглед на отгласкването от биполярните модели на бариери и граници, предложена е екстравагантна концепция за даоистката реакция на текста Марсел Пруст – в Чън. В частта, озаглавена *Когато съдбата играе маджонг*, е разгледана Ейми Тан със странния ѝ роман в 16 истории *Клуб на щастieto и късмета*, смело рушащ жанровите парадигми и конструиран на принципа на играта. Творчеството на тази авторка е видно като тържество на феминизма по линия на темата майки и дъщери, неолиберализма и мултикултуризма.

Буда от предградията на Ханиф Курейши моделира още един „английски“ далекоизточен образ на разказвач, журналист, сценарист, кинорежисьор, фиксиран върху темата за социалната адаптация на аутсайдерите от предградията и мигрантите и включването им в доминантата на приемащата култура. Наистина четенето на този роман е празник за душата и сетивата, смехът и тъгата струят от всяка страница, лично съм задължена на Магдалена Костова за това откритие. Интересното в този роман е екстравагантното връщане към времето на бащите-хипита и сърдитите млади хора, вече твърде позастарели, сблъскали позиции с привидното безразличие и стоицизъм на младите. Това е един типичен роман за възпитанието в странно време и странен свят, в който расовите бариери са подменени от социалните, в който човекът от центъра и маргиналът разместват местата си. Тук ще срещнем и мотива за Маугли (като реверанс към Киплинг, с когото започнахме), оркестриран в романа в екзистенциалната проблематичност на мелеза, противопоставен на чистокръвните англичани, индиецът, който при това притежава смелостта да играе Маугли като театрална роля, да лансира на сцена собствените си комплекси и терзания, не без свръхдоза интелектуалска ирония. Идиличната викторианска идея за добрата стара Англия и блясъка на послушната колония са скрити зад маска, която веднъж завинаги пада пред тези представи. Оказва се, че социалното включване и националната интеграция са сатирично пресрещнати, пародийно сблъскани и практически... невъзможни. Курейши предлага един друг, изключително критичен поглед към илюзиите на мултикултурализма, при това го предлага с широка усмивка. Парадокс е, че богатият и образован индиец в романа му се сблъсква с бедните, гладни и невежи англичани; бащата и синът извървяват традиционния си индийски път на самоусъвършенстване, нещо, което белите англичани не могат да постигнат и идеята за интегритет се срутва.

В следващата глава е разгледан романът *Половин живот* на В. Найпол (определян като „певецът на неоколониализма“). Идеята за невъзможната свобода на твореца, копнеещ по Англия, е експлицирана чрез мотива за утопията на пътуването и завръщането, за упадък на постколониалните култури. Найпол описва човека в своята култура без възможност за избор, обхванат от тоталното чувство на отчужденост, както и странното уютно усещане, че навсякъде по света ти си у дома. Но не и в собствения си дом. Парадоксът на Найпол се състои, от една страна, в кроскултурните му послания, сред които не на последно място е възможността да те разбират, четейки те именно в превод. Преводът като трето пространство на интерпретацията е една от важните оптики на изследователката Костова-Панайотова. Другата страна на парадокса Найпол е хрумването, че липсата на контекст може да бъде мощно оръжие на твореца, който именно така решава своите кризисни драматични дилеми –чрез преселение.

Следва главата *Миналото е чужда страна* – продуктивната теза на Дейвид Лоуентал тук е разработена върху основата на белетристиката на магическия сюрреалист Салман Рушди. Включени са и сборникът му *Изток Запад*; пророческият роман *Ярост*, посветен отново на недоразуменията между Изтока и Запада, но вече и между класическо и постмодерно, и *Последният дъх на мавъра*, един великолепен палимпсест за памет, изгнание и любов или за пренаписване на Декарт през призмата на идеите на еврейството, както и тезата за фундаментализма като всеобща беда.

Темата за универсалния чужденец, който изковава своя Аз, е разработена от Ана Мой в романа „Черен ориз“ – една френскоезична вьетнамска конфуцианка, мислеща себе си в плана на другия. Това е изключително провокативен разказ за преживения ужас на Виетнамската война, моделиран в познато светоусещане и философия, основано върху темата за баналността на злото (по Х. Арент, Цв. Тодоров). Следват главите *Долу фамилните имена и нациите*, посветена на Майкъл Ондатджи, и *Английският пациент* – роман със световна холивудска слава, написан с активно театрално и фотографско въображение, една блестяща историческа метафикция, ползваща всички печеливши похвати на мелодраматичното (загуба на памет, обезобразяване-разпознаване, еротична картография на паметта за любовта, екзотични пространства като пустини, пещери и т.н.). Роман, който в крайна сметка отхвърля имперската реторика и е постколониален в истинския смисъл на думата. И с още един автор ни среща М. Костова-Панайотова, това е Мохсин Хамид и романа му *Изход: Запад*.

Едно от големите открития лично за мен в тази книга бе творчеството на Амин Маалуф: *Везните на Леванта, Гибелни идентичности, Кръстоносните походи през погледа на арабите*. В литературните картини на Маалуф, подобно на Итало Калвиновите, възкръсват броеници от градове и пространства, трептят парадоксите на езика и вярата на един християнин ливанец, говорещ свещения арабски език на исляма, събуждат се за живот духовете на семейството, рода и „единствено възможната родина“. Демонстриран е един типично „панориенталистки начин на осмисляне на света“ (Костова-Панайотова).

В крайна сметка обсебващата тема на настоящата книга *По шевове на литературата* е посветена на кроскултурните тенденции в съвременната световна литература, която, иска или не, е вписана в двоично ориентираните представи на човека за Изток и Запад. И най-интересната амбиция на текста на М. Костова-Панайотова е да потърси баланса в трактовките на кроскултурните творци по отношение на класическите представи на ориентализма, от една страна, и оксидентализма – от друга. Срещайки постановките на Едуард Саид с идеите на Йън Бурума и Авишай Маргалит. (Buruma, I., A. Margalit. *Occidentalism. A short History of Anti-Westernism*. 2004; Бурума, И., А. Маргали. *Оксидентализмът. Кратка история на антизападничеството*. С.: Кралица Маб, 2006.) Настоящата книга си поставя и успешно постига задачата да формулира идеята за един възможен нов компаративизъм, съграден с помощта на идеите на Тео Д`хаен, Паскал Казанова, Мишел Льобри, Уолтър Миноло, допускащ разместване на литературната гравитация на желанията и представите встрани от евро-американските меридиани на културата. Засега на Изток. Но не задължително и завинаги.



За книгата:

Книгите като събития в Европа и Османската империя (XVII–XIX век).
Редакция и съставителство: Надежда Александрова, Рая Заимова, Анна Алексиева. София, 2020. ISBN 978-619-91614-0-1. [*Books as Events in Europe and the Ottoman Empire (17th c. -19th c.).* Editors: Nadezhda Alexandrova, Raya Zaimova, Anna Aleksieva. Sofia, Bulgarian Society for Eighteenth Century Studies, 2020.]
<http://bulgc18.com/wp-content/uploads/2020/08/Dalgiat-osemnadeseti-vek-3.pdf>

Бойка Илиева / Boyka Ilieva

Югозападен университет „Неофит Рилски“ / South-West University “Neofit Rilski”

Неотдавна беше реализиран представителен сборник с докладите от конференцията на Българското общество за проучване на XVIII век, проведена година по-рано под наслов *Книгите като събития в Европа и Османската империя (XVII–XIX век)*. Редактори и съставители на изданието са Надежда Александрова, Рая Заимова и Анна Алексиева. Това е третият том от електронната монографична серия *Дългият осемнадесети век*, посветена на изследване на просвещенските идеи, на тяхното влияние и на отзвук им в различни страни и културни сфери. Той е предшестван от издадените през 2018 г. сборници *Миналото на*

Балканите: подходи и визуализации (XVIII-XIX в.) и *Наслади и забрани* с текстове от проведените през 2016 и 2017 г. научни конференции на Обществото.

Настоящото издание обединява текстове, полагащи книгата и книгопечатането в широк исторически и културологичен контекст. То включва изследвания на 18 автори, фокусирани върху разнопосочните проявления и употреби на книгата. Техен обект е книгата в различните етапи от съществуването ѝ – ръкописна, първопечатна и старопечатна, в нейното многообразие като съдържание и предназначение – документи, пътеписи, учебна, нравоучителна и художествена литература. Текстовете очертават пъстра география на културния обмен, като маркират тополи в Западна Европа, Османската империя, Русия, Балканите.

Въз основа на допирни точки в търсенията на авторите си, някои от поместените статии се засрещат в своеобразен междутекстов диалог. Една част от текстовете обговарят паралелното съществуване на ръкописната и печатната традиция у нас в средата на XIX в. (Д. Узунова, Н. Александрова, А. Спасова), други засягат работата на печатниците и значението им за родната култура (Е. Василева, М. Полимирова), както и подхода на османската цензура към българската книга (К. Мирчева). Книгопечатането в редица случаи е плод на взаимния интерес между Изтока и Запада, а книгата е мост в межкултурния обмен (Р. Заимова, Цв. Радулов, К. Хаджиева, М. Добрева). Вниманието се обръща и на рецептивните нужди и очаквания на родната читателска аудитория през XVIII-XIX в. (Д. Узунова, Н. Александрова). Във фокуса на изследователския интерес са както знакови книги в българската литературна традиция като *История славянобългарска* (С. Данова, Д. Узунова) и *Под игото* (Пл. Антонов, Н. Александрова), така и по-слабо познати четива (Н. Пътова). Книгата като обект на самата себе си е разгледана в текстовете на М. Серафимова и Н. Чернокожев.

Поместените в сборника изследвания може да бъдат обособени в няколко тематични ядра.

Книгата като свидетелство на времето

В изследването си *Летописни бележки от „Обретен сборник“ за края на XVIII век – османски контексти* Мария Шушарова разглежда кратките хроники на Обретен Ганюв от русенското село Щръклево като ценно лично свидетелство за живота в Русчук в тревожното време от краевековието. Приписките отразяват събития от исторически и от частен характер, видени през оптиката на християните, дават сведения за пътя на книгата и за нейните притежатели. Идеята на авторката е да придаде на бележките ролята на основен източник, на „документ за паметта“ (с. 10). Въз основа на внушително количество османски документи тя „сверява“ двете гледни точки – официалната, на властта, която генерира събитията, и субективната – на поданика, който ги осмисля и изживява.

Статията *Книгите събития в кореспонденцията на Валентин Жамре Дювал и Анастасия Соколова (1762–1774)* на Ангелина Вачева проследява кореспонденцията между френския философ и придворната дама на Екатерина II. Освен като обект на споделяне или препоръка в писмата им, книгите се явяват и „индиректни посланици“ на Руската империя. Със съдържанието и с полиграфското си изпълнение те свидетелстват за издателската дейност в Русия и популяризират постиженията на страната при управлението на Екатерина II в различни области – на държавното строителство, законодателството, просвещението, науката, културата. Както обобщава Вачева, частната кореспонденция на придворната дама се явява успешен стратегически ход на Екатерина за изграждането на престижен образ на страната ѝ сред европейската интелектуална общност (с. 17).

Чуждестранните автори, описали срещата си с Османската империя, стъпват върху солидна пътеписна традиция и често заимстват от своите предшественици, като съвместяват в текстовете си познатото и непознатото. В *Пътеписната литература за Османската империя през XVIII век – в търсене на познатото и непознатото* като важни особености на пътеписите от XVIII в. Цветан Радулов извежда търсенето на Античността, доминирането на образа на Константинопол, интереса към всекидневния живот, екзотичен акцент в който са описанията на банята и на кервансарая. Като отчетлива тенденция, следствие от историческия контекст и актуалните политически интереси, е посочен нарасналият брой британски и руски пътеписци. Авторът обръща особено внимание на съчиненията на руския дипломат Павел Левашов, едно от които, *Плен и страдание россияну турков* (1790), цели „да изясни“ отношенията между Русия и Високата порта в навечерието на задаващата се война. Като проследява присъствието на образа на Ориента в пътеписната традиция от XV век насетне, авторът констатира, че той „постепенно се изменя, но запазва характерните си черти“ (с. 85).

Да онагледя развитието на националните идеи чрез проследяването на пътя на книгата е изследователската задача, която си поставя Кета Мирчева в изследването *Към историята на една книга: „Черковний въпрос“ на Светослав Миларов – създаване, среща с османската цензура и публикация*. Тя разглежда различните варианти на труда (от 1873, 1882/83 и 1885 г.), в които Миларов внася промени и добавки в синхрон с изменената политическа обстановка, в резултат на което светската история взема превес пред църковната. Запазеният ръкопис от 1873 г. с нанесените корекции от цензора Никола Михайловски дава ценна информация за работата на турската цензура. Изследователката проучва интересния въпрос как един българин на османска служба подхожда към текст с националистично съдържание. За да онагледя работата на турската цензура Мирчева съпоставя автентичния Миларов текст и редактирания от Михайловски вариант. Изводът, който се налага, е, че цензорът следи действията на българите

по черковния въпрос да не бъдат възприети като политически, т. е. като етап към извоюване на национална независимост (с. 274).

Андриана Спасова проблематизира нелогичното на пръв поглед несъответствие между отпечатаните книги на Н. Геров и значителния брой учебници, битуващи в ръкописен вариант, в статията си *Неиздадените книги на Найден Геров: ръкописната тенденция в контекста на демократизирането на знанието*. В хода на изследването си тя допуска, че причината за това разминаване се крие във високата самовзискателност и самокритичност на автора. Отпечатаните книги са резултат от амбицията му да предложи на аудиторията „издания без аналог в българския контекст“. Тези книги, различни по характер и новаторски за родната ни култура, са представени като „събитийни“ – поемата *Стоян и Рада*, учебникът *Извод от физика. Част I* и *Речник на българския език*. Авторката обобщава, че като събитийни могат да се мислят и ръкописните книги, които в средата на XIX в., също като печатните, имат своите потребители, а техните авторитет и влияние са потвърждение, че „историята на ръкописна книга все още не затворена“ (с. 300).

Десислава Узунова проследява *Общата читателска рецепция на цикъла „Чудеса Богородични“* и Паисиевата *„История славянобългарска“* (по свидетелствата на три ръкописа), като търси основанията и логиката на съжителството на двете произведения в ръкописите, съхранявани в НБКМ – сборника на поп Пунчо (1796), Софрониевия препис (кр. на XVIII в.) и Башкьойския препис на печатното издание на *Чудеса Богородични* (1842), преведено от Й. Кърчовски. Съжителството на двете популярни четива от края на XVIII и началото на XIX в. е показателно за припокриването на тяхната читателска публика, която има сходни очаквания и афинитет както към националната историография, така и към нравоучителната религиозна литература. Въз основа на текстологични наблюдения авторката потвърждава хипотезата, че преводът на Кърчовски е направен през посредничеството на сръбския език. В най-късния ръкопис Узунова констатира разширяване на литературната публика на Чудесата отвъд тесните рамки на монашеството и популяризирането им сред буржоазията. Тя допуска, че ключов фактор в този процес е направеното от Кърчовски побългаряване, видяно като симптом за повишено национално самочувствие (с. 162). Налага се изводът, че съчетаването на национално и конфесионално в общата рецепция на двете книги показва полагането на националната история в глобалния контекст на свещената история като израз на „идеята за национална еманципация“ (с. 164).

Книгата като мост между културите

Текстът на Десислава Узунова по интересен начин си кореспондира със статията на Надежда Александрова, която също обръща внимание на паралелното съжителство на

печатната и ръкописната традиция у нас чрез цикъла *Чудеса Богородични*, но от гледна точка на сходствата между разказа за безръката девойка и легендата за многострадална Геновева. В *Историята за Геновева в българската култура на XIX век* Н. Александрова търси връзките между мотива за невинно оклеветената царкиня и произведените от него текстове, като се опира на теорията на Ален Бадиу, уговаряща истинността на събитието като зависима от контекста, в който то съществува (с. 215). Усвояването на легендата за многострадална Геновева в българската култура между XVIII и началото на XX век е хронологизирано в три действия: движение на мотива от ръкописната към печатната традиция, възрожденски версии на *Многострадална Геновева* (драма и повест) и интерпретация на *Многострадална Геновева* в романа *Под игото* на Иван Вазов. Александрова излага хипотезата, че мотивът за Геновева Брабантска незабелязано внедрява чужди конфесионални елементи, лесно усвоени от българската рецептивна среда поради уподобяването с познатия мотив за безръката царкиня (с. 221). Трите действия на разказа за Геновева онагледяват три етапа от рецепцията му в културата на българския XIX век. Надредната събитийност в трите действия е видяна „в печатните варианти на мотива и неговото преплитане с по-ранни версии, в просвещенските нови идеи, които правят от пишещите жени събитие, и в оживяването на разказа два пъти – във възрожденското позорище и в неговата идеолого-комическа реплика у Иван Вазов“ (с. 226).

В статията си *За рецепцията на Монтезкьо в България* Рая Заимова проследява битуването на един от най-авторитетните френски просветители в българската култура. Като отбелязва, че през Възраждането популярността на Фенелон е значително по-голяма от тази на Монтезкьо, тя търси причините за късната рецепция на емблематични творби като *Персийски писма* и *Духът на законите*. Като фактори, обясняващи закономерността и спецификата на рецепцията, са посочени социалната среда и индивидуалните интереси на преводача, особеностите на изказа на превеждания автор, които предпоставят неговото възприемане (с. 20). Преодоляването на христоматийното битие на френския просвещенец и преводът на цялостна негова творба се случва едва в началото на XX в. (*Размишление върху причините за величие и падение на римляните*, 1907), като авторката предполага, че появата ѝ е инспирирана от разрухата на Османската империя. Рецепцията на *Персийски писма* и *Духа на законите* е доста късна (1963), антологийна, осъществена през руски. Очаквано идеологизираният прочит ги припознава предимно като антирелигиозни произведения (с. 26). Заимова проследява последващите издания на Монтезкьо и наличните метатекстове за него, които до 1980-те години са чувствително повлияни от марксисткия прочит на Френското просвещение.

Ценен поглед към първопечатните кирилски книги от XV в. предлага Мария Полимирова в статията си *Цетинските инкунабули в България*. Тя систематизира знанието за

съхраняваните у нас инкунабули, отпечатани на кирилица в първата славянска печатница в Цетине и предлага основните данни за тях в табличен вид. Приносен момент в изследването е проучването на най-късно открития, но неизследван досега екземпляр от псалтира, съхраняван в Държавен архив – Перник. Изследователката представя подробно актуализирано описание на 8 цетински октоиха и на 4 псалтира, като обръща специално внимание на ръкописните приписки, които свидетелстват за дългата им употреба и дават ценна информация за траекторията на разпространение на печатната книга. Проучването очертава ролята на западнобългарските земи като православен книжовен център, „където се осъществява културен и търговски трансфер на печатната книга през XV и XVI в. от Западните Балкани, Адриатика, Влашко и Венеция към централната част на Балканския полуостров“ (с. 152).

Граматиката на Йероним Мегизер, издадена през 1612 г. в Лайпциг, е обект на внимание в статията *Интересът на Западна Европа към официалния език на Османската империя: Institutionum linguae Turcicae libri quatuor – първата печатна граматика на турския език*. Красимира Хаджиева определя *Основен курс по турски език в четири книги*, написана на престижния за времето си латински език, като основополагащ труд в изучаването на тюркските езици (с. 184). Тя констатира несъответствия в представянето на турската граматика, които обяснява с опита на Мегизер да я адаптира към матрицата на латинския език. Посочени са и някои озадачаващи факти като този, че авторът никога не е посещавал Османската империя, както и присъствието на християнски религиозни текстове на турски език в граматиката, оценено като „търсене на религиозни мостове между Изтока и Запада“ (с. 182). Създаването на граматика на турския език от западноевропейец според авторката е продиктувано от политическия контекст, но е симптом и за нарасналия интерес към езиците по света. Приносът на Мегизер е видян в представянето на сходствата между различни езици, поставило началото на съпоставителните езикови изследвания (с. 185).

Статията на М. Добрева илюстрира пък реципрочния интерес – на османците в епохата на Танзимата към философските и литературните достижения на Западна Европа. В този културно-исторически контекст тя представя преводите на османския интелектуалец и общественик Мюниф паша. „За творбите, преведени от османския учен и общественик Мюниф паша“ се фокусира върху три негови превода от френски език – сборника *Диалози на мъдреците* (1859) с образци от Фенелон и Волтер, откъси от *Клетниците*, публикувани в периодиката (1862), поредица от статии под заглавие *История на античните философи*, инспирирани от Фенелон. Добрева обръща внимание на прецизния превод на Диалозите и допуска, че както първоизточникът, така и преводът са издадени с учебна цел (с. 192-193). В подбора на преведените творби се констатира преследването на възпитателни цели, с акцент върху редица

универсални морални проблеми, адаптирани към потребностите на рецепиращата среда. Изборът на *Клетниците* е видян като осъзнаване на общата за Изтока и Запада „нужда от облагородяване на човешката природа“ (с. 198). Преводната дейност на Мюниф паша е значима с преноса на просвещенските идеи сред сънародниците му, а той самият „целенасочено се превръща в част от широкообхватния процес на заемане на идеи от античната и западноевропейската философия“ (с. 201).

В изследването си *Библиотеката на Кандов или за литературното несъзнавано на „Под игото“ като национално-епосен роман* Пламен Антонов тръгва по дирите на западноевропейски и руски автори и книги, споменати в романа, които имат отношение към неговите послания. Няколко глави, които авторът означава като „сюжетът Кандов“ формират микросюжет, който надскача националните рамки на произведението и влиза в интертекстуален диалог с чужди литературни гласове. Изследователят определя Кандов като „образцов романтичен образ“, чийто психологически статус съзнателно препраща към руския идеологически контекст. Той вижда типологически сходства с Разколников на Достоевски, с Ленски на Пушкин и с Вертер на Гьоте, изградени според немския, мечтателен тип романтизъм. У Кандов са констатирани и прояви на боваризъм, което пък го сродява с Татьяна от *Евгений Онегин*. Сцената с навлизането в интимното пространство (стаята) на персонажа с личните му вещи и настолни книги открива своите първообрази в *Евгений Онегин* и *Дон Кихот*. Еволюцията на Кандов от пасивност към действеност, т. нар. „процес на транссексуализация, на еманципиране от „женския“ статус на читател (т. е. на пасивен реципиент на идеи) в „мъжкия“ статус на деятел“ (с. 237), е успоредена с пътя на Ботев. Като анализира междулитературните връзки и преноса на идеи и послания, съзнавани или не, Антонов обобщава, че чрез Кандов (образа и микросюжета) *Под игото* се държи като *идеологически роман от руски тип*“ (с. 245).

Като се опира на богат художествен материал, Маргарита Серафимова разглежда в изследването си *Книгата в огледалото на книгите* наративния потенциал на литературния мотив за книгата и четенето като източник на вдъхновение. Този мотив въвлича в своеобразен диалог елитарна и популярна култура, а книгата е представена като съблазън за автори, герои и читатели. Серафимова обособява три типа наративи, интерпретиращи различни аспекти на книгата – предметен, сетивен и сюжетопораждащ. Тя набляга върху двойствеността на понятието за книга – „едновременно повествование и предмет, форма и съдържание“ (с. 51). Авторката констатира множественост на значенията на книгата у Монтен – демонстративни, при които тя е синоним на престиж, и интимни, предполагащи самовглъбяване и самопознание. Откроява се и употребата на книгата като литературен мотив в различни сюжетни варианти – за създаването, открадването, унищожаването или спасяването на книги, за намерения ръкопис,

където се наблюдава „сдвояването на аза и книгата“ (с. 57). Засегнат е и въпросът за метафорична употреба на книгата, четенето и писането, сред които се откроява една от най-експлоатираните метафори – тази за живота като книга (Ламартин, Кнут Хамсун). Обръща се внимание и на сетивността на книжните метафори, като се посочват т. нар. густативни метафори, препращащи към храната и храненето и метафори, оприличаващи акта на писане с любовния акт (О. Памук, В. Шкловски, Ш. дьо Лакло, Пиер Асулин, И. Калвино). В творчеството на някои автори книгата присъства като основен предмет на интригата (У. Еко, О. Памук, В. Юго, Р. Бредбъри).

Книгата като инструмент за моделиране на нагласи

Елмира Василева откроява няколко аспекта на мисионерската дейност в статията си *Книжовната дейност на американските протестантски мисионери в Цариград през XIX век* – литературен, образователен, благовестителски, социален и благотворителен. Протестантските мисионери отчитат образованието като висша ценност и насочват усилия за просвещаването на българите чрез интензивна издателската дейност, осъществявана в Смирна и Цариград. Като най-голям успех на книжовната им дейност са посочени периодичните издания, които влизат „в стотици домове, в които нито един протестант не би могъл да влезе“ (с. 40). Книгопечатането е представено като инструмент в усилията на мисионерите да противодействат на рецепцията на неморалната и безбожна литература от Европа и същевременно да наложат протестантски добродетели в българското общество. Заслугата на протестантските издания е видяна в „пробуждането и интелектуалния напредък на местните хора“ (с. 46).

Книгата като инструмент на идеологическия дискурс присъства в статията *Вина и оневиняване в новобългарските преводи на „История славянобългарска“* на Сирма Данова. Тя изследва семантичната употреба на думата „вина“ в първоначалния ръкописен вариант на Историята и в преводите на новобългарски и съвременен български. Авторката допуска, че по отношение на колектива Паисий визира моралния смисъл на понятието, с което вменява на съвременниците си отговорност към предците. Като проследява различните преводни интерпретации, тя констатира „неизбежното новонагласяване на всеки авторски/ преводачески прочит“ (с. 170). Оневиняващите реторики, наблюдавани в редица издания (от 1933, 1938, 1940, 1946 и 1953) са окачествени като манипулативни, обслужващи националистическите настроения, най-видими през 30-те години на XX в. Идеологизираните прочити на думата „вина“, по думите на Данова, „си съучастват в изграждането на твърде важния за Възраждането концепт – народа като жертва“ (с. 176).

Обект на статията на Николета Пътова *Първата автобиографична книга на бивш роб – житейски наративи и политически послания е Интересният разказ за живота на Олауда*

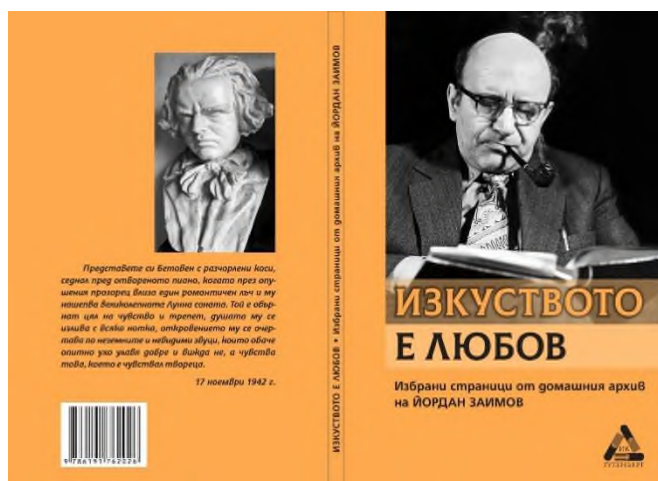
Екуиано – първият публикуван автобиографичен разказ на роб, написан собственоръчно и издаден за собствена сметка. Освен хронология на лични преживявания и емоции, той съдържа и отзвук на събития и коментари за личности, пречупени през оптиката на несвободния човек. Книгата е определена като „история за личностното израстване“ (с. 73), но тя придобива и обществена значимост като инструмент в движението против робството в Британия.

В статията си *Ако хартията можеше да се изчервява* Надя Данова обръща внимание на опаката страна на книгата – като зловреден пропаганден инструмент за насаждане на ксенофобски настроения. Обект на нейните наблюдения е *Служение еврейско и все златорение нивно со показание от свещено и божествено писание ветхо и новое...* (1839), създадена на румънски от монаха Неофит (бивш равин, приел християнството) и отпечатана в печатницата на Теодосий Синаитски. Преведена от гръцки от бъдещия духовник Натанаил Охридски в сътрудничество с Георги Самуркашев, тя представлява „антисемитски трактат“. В него юдеите са представени като заплаха за християните, илюстрирана с описание на „съществуващи и несъществуващи религиозни практики“ (с. 208). Авторката с разочарование констатира, че книгата добива популярност сред българските читатели, за което свидетелстват многобройните спомоществатели. Тя уточнява, че става въпрос за антисемитизъм от социално-икономически, а не от конфесионален характер, съществуващ и при други балкански народи като гърци и румънци.

С *Питания за четенето в дванадесет страници* Николай Чернокожев насочва вниманието към едноименната кратка брошура, издадена през 1858 г. в Цариград с одобрението на царската цензура. Тя е адресирана към християнската аудитория и има за цел да я мотивира и насърчи в четенето, представено като път към Бога. Авторът обръща внимание, че утвърдената практика на структуриране на текста чрез въпроси и отговори е начална стъпка към проумяването на посланията в Светото писание. Въпросите в изданието, които читателят би следвало да възприеме като реторични, визират конкретно четенето на книги с акцент върху Библията, което се възприема като полза, блаженство, „умудрение“, спасение. Последователните стъпки в отнасянето към четенето са уподобени на Първо и Второ послание на ап. Павел до Тимотей (с. 252). Чернокожев обобщава акта на четенето като „автотерапевтична процедура за отсяване на чистото зърно от плявата, обозначаващо пътя към Бога“ (с. 253-254).

Сборникът *Книгите като събития в Европа и Османската империя (XVII–XIX век)* обединява нови и стойностни изследвания, разнообразни като тематика, изследователски подход и гледна точка към книгата и четенето. Множеството на интерпретациите предоставя

възможности за интертекстуални диалози и поставя въпроси с изследователски потенциал за бъдещи проучвания.



За книгата:

Изкуството е любов. Избрани страници от домашния архив на Йордан Заимов. Предговор и съставителство Рая Заимова. София, Гутенберг, 2021, 144 с. [Art Is Love. Selected Pages from Jordan Zaimov's Personal Archives. Foreword and compilation by Raia Zaimova. Sofia, Gutenberg, 2021, 144 p.]

Невяна Дончева-Панайотова / Nevjana Doncheva-Panayotova
Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“ / University of Veliko
Tarnovo St. Cyril and St. Methodius

„Почитай родителите и прародителите си, всичко добро, сътворено от тях, изучавай и съхрани“ – гласи седмата от десетте заповеди на човечността, завещани от „мъдреца на XX век“ академик Дмитрий Сергеевич Лихачов. Според собственото признание на именития учен българолюбец тези „осъвременени божии заповеди“ са обмисляни в България и кристализират в Созопол на 2 октомври 1988 г. (Вж. К. Канева. *Симетрия на времето. Среци и разговори с акад. Дмитрий Лихачов. Писма. Автографи.* Книга втора. София, 2013, с. 248-251). Неслучайно той акцентира и в този случай на връзката с България, защото, както неведнъж е подчертавал, българите трябва да виждат каква е била държавата им не само преди 1300 години, но и каква ще

бъде след 1300 години. Това е симетрия на времето! А тя е възможна само ако историческата памет е жива! Памет, подплатена със съзнание за дълг, вече е история!

Тази изстрадана от българите максима може да бъде илюстрирана с трите най-нови книги на потомствената историчка проф. Рая Заимова, доктор на историческите науки. Трите книги достойно представят не само своята авторка, съставителка и редакторка, но и Института за балканистика с център по тракология при БАН.

Първата от тях, *Живата история или за паметта на една солунска фамилия*, излиза през 2019 г. На базата предимно на акуратно събиран и поддържан в продължение близо на 200 години семеен архив се възстановява историята на рода на Димитър Константинов Тъпков, роден на 11.11.1842 г. в Енидже Вардар (днес Яница, недалеч от Пела, столицата на Александър Македонски). Макар по всичко да изглежда, че потеклото на неговия род отвежда към предходните векове, потомците на споменатия Димитър К. Тъпков, вече с известни имена и рождени дати, поставят в Солун през следващите десетилетия началото на една високообразована и родолюбива българска фамилия, оцеляла през бурите на времето до наши дни. Съдбата отрежда повечето от тях да свържат живота си с България и да отдадат силите си на просветното дело, на науката, на културата.

Изследователските усилия на днешната потомка на фамилия Тъпкови Рая Заимова като автор, съставител и редактор се оглеждат и в следващата книга *Балканистиката е моят живот. (Не)познатата проф. Василка Тъпкова-Заимова* (2020). Това е забележителен сборник, издаден само две години след кончината на всепризнатия доайен на българската византинистика и медиевистика (1924-2018), превърнал се в продължение на десетилетия за поколения специалисти в еталон за учен историк, отдаден на изворознанието и на негова база изградил обективни научни тези и в същото време надарен с все по-рядко срещаното умение да учи другите, с щедрост и неизчерпаема енергия да раздава енциклопедичните си знания, да подпомага и насърчава многобройните си студенти, докторанти, по-младите си колеги. Като се прибави впечатляващата активност и неизтощимата всеотдайност в нейната работа като вицепрезидент на Международната асоциация за проучване на Югоизточна Европа, като основател, многогодишен ръководител и почетен председател на Асоциацията на византинистите и медиевистите в България, многобройните участия в научни форуми у нас и в чужбина, става ясно, че сборникът в нейна памет е заслужена дан и израз на изпълнен дълг към многоликото дело на проф. Василка Тъпкова-Заимова като Човек, Преподавател и Учен. Признание за безспорните ѝ научни постижения, за

човешката ѝ доброта и отзивчивост, за неизтощимата ѝ енергичност и колегиалната ѝ всеотдайност пронизва всички редове в сборника – от *Опит за похвално слово в чест на проф. д-р Василка Тъпкова-Заимова* на акад. Васил Гюзелев до *Другото CV* на Рая Заимова и вълнуващите спомени на нейни възпитаници и колеги. Сборникът ще стане исторически, защото съдържа и непубликувани материали, включително на самата проф. Тъпкова, забележителното интервю с нея на Върбан Тодоров, много снимки от личния ѝ архив.

Чувството за дълг е водещо и определящо в авторско-съставителската работа на проф. Рая Заимова и над най-новата ѝ книга *Изкуството е любов. Избрани страници от домашния архив на Йордан Заимов* (2021). По повод 100-годишнината от рождението на своя баща (1921-1987) тя прибавя автентични документи, които разкриват нови, непознати щрихи от личностния портрет на именития учен. За хората на историко-филологическата мисъл от втората половина на XX век проф. Йордан Заимов е учен езиковед, специалист по ономастика, изследовател и издател на старобългарски писмени паметници, чието най-значимо дело е разчитането, изготвянето на гипсов негатив в естествен размер и издаването в съавторство със съпругата му Василка Тъпкова-Заимова на *Битолски надпис на Иван Владислав, самодържец български. Старобългарски паметник от 1015-1016 година* (БАН, 1970). През следващата година трудът е отличен с престижната Кирило-Методиевска награда, а в наши дни претърпява второ издание пак от БАН (2021).

Оказва се, че строгата научност и стоически следваният академизъм не са единствени характеристики на заместник-председателя на Единния център за език и литература при БАН проф. Йордан Заимов. Страниците от личния му архив свидетелстват за една многостранна творческа личност с неподозирани заложби – поет, преводач, скулптор... Зад всичко стои вроден артистизъм, солидна езикова подготовка, художнически талант. Разбира се, не бива да се подценяват и още редица обективни и субективни фактори за формирането на неговата търсеца натура, постоянна целеустременост, склонност към самоизява: произход, семейна среда, обкръжение и обществени контакти, стечение на обстоятелства и пр. Несъмнено габровските корени, като синоним на предприемчивост, находчивост, спестовност, слагат отпечатък върху жизнения път на всеки, който ги е наследил. А Йордан Заимов е единствен син в семейството на Димо и Райна Заимови, чийто баща е роден в Габрово, където се посвещава на учителското поприще и след време заедно с брат си се установява в София. Освен като отдаден на просветното дело човек, известен с благотелянията си към училища и читалища, Димо Заимов е българинът, пропътувал с колело цяла Европа през май 1907 г. и стигнал до Лондон, за да види провеждащото се там Балканско изложение.

Необяснимо е, както отбелязва и наследничката им Рая Заимова, защо този широкоскроен и с нестандартно мислене баща не намира почти цял живот общ език и разбирателство с единствения си къснороден син (разликата им е 48 години). Затова пък важна роля в живота на бъдещия учен Йордан Заимов имат неговите университетски преподаватели, контактите и приятелството му с именити личности като библиографа д-р Никола Михов, известния дипломат и публицист Симеон Радев, филолога класик Александър Балабанов, писателя Елин Пелин, художника Константин Щъркелов и особено бележития майстор скулптор Андрей Николов. Дружбата му с последния, започнала още в ранна младежка възраст и станала за него решаваща, след като започва през 1943 г. да работи в ателието на прочутия скулптор, се запазва дълги години. Това е истинска творческа дружба с този „възстар човек с бяла брада, но с младо сърце“, наричан почтително „бай Андрей“, който окриля вродения талант на младия си приятел да скулптира. Във ваялнята (ателието) на респектиращия си учител покрай забележителните срещи и разговори за изкуството Заимов извайва гипсови бюстове и скулптури на живи „модели“. В течение на годините той усъвършенства скулптурния занаят и изпод неговите ръце излизат впечатляващи мраморни барелефи като тези на Бетовен и Иван Вазов.

Тук възниква резонният въпрос: От кого Йордан Заимов е наследил художническия си талант? Понеже в народопсихологията на българите съществува убеждението, че децата приличат на вуйчовците, чичовците, лелите, допускам, че е възможно Заимов да е наследил дарбата да вае с ръцете си от своя вуйчо, брат на майка му – художника Георги Йорданов (1892-1967), завършил живопис в Художественото индустриално училище при Иван Мърквичка. Запазени са негови портрети както на по-голямата му сестра Райна Н. Заимова (1885-1968), така и на съпруга ѝ Димо Д. Заимов (1873-1954) – родителите на Йордан Заимов. За съжаление, съдбата не е била много благосклонна към изваяните от него скулптури, но и оцелелите сред домашните реликви свидетелстват за безспорен талант, сръчност и естетически вкус: бюст на франколожката, съставителка на учебници и учителка по френски език Адриана Сотирова, мраморен бюст на актьора Златан Кашеров, бюстове на членове на семейството – на шурей му Димитър Тъпков, на съпругата му Василка Тъпкова, на собствените им деца Велислав и Рая, автопортрет и др.

И тъй като писаното слово е по-устойчиво на бурите на времето, то и сред книжния архив на Йордан Заимов по-добре се е запазил неговият Дневник, воден в младежката му възраст в продължение на шест години (1941-1946). Той го започва ненавършил дваисет години в началото на следването си в специалност „Славянска филология“ в Софийския университет и се обръща към

страниците му в особени състояния на вдъхновение и „творческа треска“. Дневникът се превръща в огледало на неговата силно емоционална личност, раздвоена между литературата и изкуството. Това е по-скоро дневник за духовно-естетическите разбирания, виждания, търсения и стремежи на младия човек, който е в процес на формиране на своя светоглед, а не за описание на битовото ежедневие и за споделяне на политически пристрастия.

Дневникът започва (24 януари 1941 г.) със споделяне на творческите мъки на превода, и то конкретно въз основа на три години и половина работа над трагикомедията *Сид* на Пиер Корней от XVII в. В резултат на постигнатото и придобитият опит по време на превода на тази емблематична творба на френския класицизъм, младият Заимов заключава следното: „Изобщо да се превежда класик е трудно и в голяма мяра невъзможно“. Затруднява го не само спазването на дванайсетосричния класически стих, но и езикът – „сбит, стегнат, същевременно изразен и преди всичко красив“. Макар още седемнайсетгодишен да се насочва към това знаменито произведение на френския творчески дух и да напечатва откъс от своя превод във вестник „Ученически поход“ през 1937 г. (това е първият опит у нас за превод на *Сид*), публикуваният превод на Николай Лилиев на тази творба през 1940 г., а и голямата възискателност на Заимов като преводач го отклоняват от наченатото дело и неговият превод на *Сид* остава в ръкопис. В архива му остават и други негови преводи, някои незавършени, от руски, полски, латински, френски, английски език.

В младежкия Дневник на Заимов, воден само шест години, се натъкваме на изобилие от теми, повечето от които вечни: за природата, за Бога и Вярата, за доброто и злото, за Църквата и служителите ѝ, за човешкия гений и вдъхновението за изява, за величието на душата и човешкия Дух, за хармонията на чувствата и хармонията в живота, за творчеството и изкуството. Литературата и изкуството доминират в изложените разбирания за творчеството. Впечатляват някои авторски прозрения, неприсъщи на възрастта му: „Геният е любов, и то любов най-кристална, най-лъчиста, най-слънчева, която е мислима на този свят“; „Всяко изкуство представя в по-голяма степен подражание на природата и нейните явления“; „Изкуството бездруго е чувство, бездруго е чувствен отраз (отражение) на околната среда, на околната действителност“; „Младостта е царица на живота, победителка на природата и вечността“; „Животът няма смисъл, ако хората не си помагат един на друг“...

Според първоначалните намерения на младежа, „страниците на дневника трябва да съдържат само художествени откровения (откровения), достойни за този, който ги пише“. И наистина литературата и пластичните изкуства са обсебили неговите интереси и внимание, макар невинаги

да успява да заобиколи трудностите на ежедневието, създавани най-често от баща му. Наред с възторжените оценки за д-р Никола Михов и благодарностите към него той споделя и съкровените си намерения да събере материали за монография на Пенчо Славейков. Разбираеми са неимоверните му усилия да спаси стенографските записки на Боян Пенев, отразяващи разговорите му с поета, запазените книжа и документи от Дора Габе и от Светослава Славейкова, „за да се разбере и оцени такъв разнолик и дълбок поет като Пенчо, един от най-културните български поети“... На всеки, който чете Дневника на студента Йордан Заимов, ще направи впечатление широтата на личната му култура, простираща се от Античността до неговата съвременност – литература, философия, музика, театър, пластични изкуства. Асоциативната му мисъл отскача от Аристотел на Волтер, от Платон на Жан-Жак Русо, от Пиер Корней на Жан Расин и т. н. Поразява дълбочината в аналитичните съпоставки между Бетовен и Леонардо да Винчи, между Шекспир и Рембранд, Микеланджело и Чайковски, Гьоте и Тургенев и пр.

Както трябва да се очаква, литературно-естетическите разбирания, идеи, емоционални нагласи и творчески откровения, намерили израз в младежкия Дневник на Йордан Заимов, са живец и на неговата поезия, съпътствала го през всичките му дни на тази земя. Макар в книгата тя да е представена само с подбрани стихове, сонети, епиграми като част от неговия „поетичен дневник“, според Рая Заимова съставената от нея книга *Всичко е любов. Избрани страници от домашния архив на Йордан Заимов*, публикувана по повод 100-годишнината от рождението на именития учен езиковед, специалист по ономастика, изследовател и издател на старобългарски писмени паметници, поет, преводач и скулптор – проф. Йордан Заимов, е достоен израз на почит, признателност и преклонение пред голямото му Човешко дело.