

Colloquia Comparativa Litterarum /2021

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:

**THE SOLITARY WALKER –
INTROSPECTION AND REVOLT**

Colloquia Comparativa Litterarum / 2021

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 2022 ISSUE:

TRANSLATION AND TRANSFIGURATION IN LITERATURE AND ART

Papers and book-reviews for the journal's upcoming issue will be accepted **until 31 January 2022**. Please send your submissions in English, French or Bulgarian by e-mail to ColloquiaCL@gmail.com

THÈME PRINCIPAL DU PROCHAIN NUMÉRO – 2022 :

TRADUCTION ET TRANSFIGURATION DANS LA LITTÉRATURE ET LES ARTS

Les articles, ainsi que les comptes-rendus pour le prochain numéro de la revue seront acceptés **jusqu'au 31 janvier 2022**.

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 – 2022:

ПРЕВОД И ПРЕОБРАЖЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРАТА И ДРУГИТЕ ИЗКУСТВА

Статиите за следващия брой на списанието, както и рецензии за нови книги се приемат **до 31 януари 2022 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 and to read the Letter from the Editor, please go to:

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

To see the Author Guidelines, Copyright Notice, and Privacy Statement, please visit:

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

TABLE OF CONTENTS

Articles

I. THE SOLITARY WALKER – INTROSPECTION AND REVOLT

Амелия ЛИЧЕВА / Amelia LICHEVA

Светът от днес: между пандемията и екологията / The World of Today: Between Pandemic and Ecology / 7

Alain VUILLEMIN

Les errances d'un chevalier solitaire dans *L'épopée du Livre sacré* d'Anton Dontchev / 18

Людмила МИНДОВА / Liudmila MINDOVA

Крилете на пеперудата. Християнството и тоталитаризмът в белетристиката на Ана Бландиана и Теодора Димова / The Wings of the Butterfly.

Christianity and Totalitarianism in Ana Blandiana's and Teodora Dimova's Fiction / 39

Фотини ХРИСТАКУДИ-КОНСТАНТИНИДУ / Fotiny CHRISTAKOUDY-KONSTANTINIDOU

Хипостазии на мотива за маската в гръцката поезия от началото на XX в. / Hypostases of the Mask Motif in the Greek Poetry from the Beginning of the 20th Century / 52

Румяна Л. СТАНЧЕВА/ Roumiana L. STANTCHEVA

„Самотният крояч“ на романа / Novel's 'Solitary Tailor' / 65

II. *DE LA MUSIQUE...*

Клео ПРОТОХРИСТОВА/ Cleo PROTOKHRISTOVA

Литературна компаративистика под друго име / Comparative Literature under a Different Heading / 79

Natalia AFEYAN/ Наталия АФЕЯН

A Clown's Journey: 3 X 7 / 93

Michael SMALLWOOD

Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh' ich wieder aus:

The Common Yet Not Shared Crises of Opera Singers / 99

III. BOOK REVIEWS

Theo D'HAEN / Тео Д'ХАЕН

Book review: *Bulgarian Literature as World Literature*,
edited by Mihaela P. Harper and Dimitar Kambourov. / 112

Roumiana L. STANTCHEVA

Compte-rendu: Francis Claudon. *Stendhal et la musique*. / 120

Светла Черпокова / Svetla Cherpokova

За книгата: Клео Протохристова. *Литературният двадесети век. Синхронни срезове и диахронни проекции*. / Cleo Protokhristova. *The Literary Twentieth Century: Synchronic Cuts and Diachronic Projections*. / 126

Мария Ендрева / Maria Endreva

За книгата: Младен Влашки. *Рецепцията на Кафка в България до 1989 г.* / Mladen Vlashki. *Kafka's Reception in Bulgaria until 1989*. / 129

Borislava Ivanova / Борислава Иванова

Book review: Фотини Христакуди. Проблеми на гръцкия литературен развой 1880-1930. (Етюди върху новогръцката поезия). Christakoudy, Fotiny. Problems of Greek Literary Development 1880-1930. (Studies on Modern Greek Poetry). / 133

Antoaneta Robova / Антоанета Робова

Compte-rendu : Simona Carretta, Bernard Franco et Judith Sarfati Lanter (dir.). *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles*. / 136

*

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

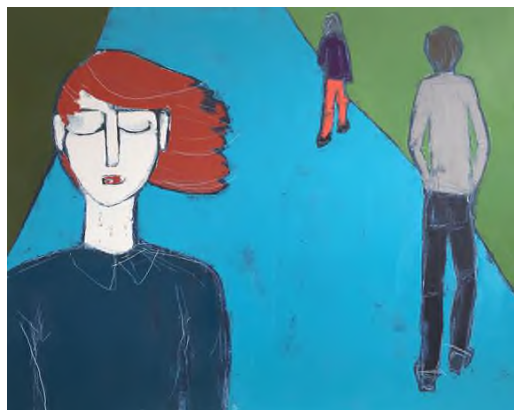
En nous soumettant leurs données à caractère personnel, les auteurs de la revue *Colloquia Comparativa Litterarum* acceptent que celles-ci soient traitées dans le but de préparer leurs manuscrits à la publication et qu'elles soient considérées comme partie intégrante de leurs contributions et du contenu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



Tatiana Harizanova
Passing by

80/100 cm. Oil on canvas

TATIANA HARIZANOVA completed her high school education at the Professional High School for the Arts “Prof. Nikolai Rainov” in Sofia, Bulgaria, majoring in Graphics and Textile. During the four years of high school, she worked as an apprentice to two master jewellers.

In 1998, she became a member of the National Association of Bulgarian Artists.

In 2002, she completed her university studies with a Bachelor’s degree in Geology. Until 2007, she has actively worked as a jeweller.

Since then, she has dedicated herself exclusively to painting.

<https://tatianaharizanova.wixsite.com/tania>



Editorial Board

Contact: ColloquiaCL@gmail.com

Roumiana L. Stantcheva, Prof., Dr. Sc., Sofia University "St. Kliment Ohridski" – **Editor**
Russana Beyleri, Assoc. Prof., PhD, Sofia University "St. Kliment Ohridski" – **Contributing Editor**
Fotiny Christakoudy-Konstantinidou, Assoc. Prof., PhD, Sofia University "St. Kliment Ohridski"
– **Board Member**

Assistant Editors

Darina Felonova, PhD, Sofia University "St. Kliment Ohridski"
Radostin Zhelev, MA (Translating and Editing), Sofia University "St. Kliment Ohridski"
Veselina Beleva, PhD, Sofia University "St. Kliment Ohridski"
Evgeni Ivanov, MA, PhD candidate, Sofia University "St. Kliment Ohridski"
Sirma Danova, Chief Assist. Prof., PhD, Sofia University "St. Kliment Ohridski"
Antoaneta Robova, Chief Assist. Prof., PhD, Sofia University "St. Kliment Ohridski"

International Advisory Board

Professor Theo D'haen, University of Leuven, Belgium
Professor Marko Juvan, Institute of Slovenian Literature and Literary Studies - SAZU, Slovenia
Professor Milena Kirova, Sofia University "St. Kliment Ohridski", Bulgaria
Professor Dina Mantcheva, Sofia University "St. Kliment Ohridski", Bulgaria
Professor Alain Montadon, Université Clermont Auvergne, France
Professor Manfred Schmeling, Universität de Saarbrücken, Germany
Professor Elena Siupiur, Institut des Études Sud-Est Européennes, Académie Roumaine, Romania
Professor Anna Soncini, Université de Bologne, Italy
Professor Anna Tabaki, National and Kapodistrian University of Athens, Greece

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.
Balkan Studies Master's and Doctoral Degree Programme
at Sofia University "St. Kliment Ohridski", Faculty for Slavic Studies

Амелия ЛИЧЕВА¹

Светът от днес: между пандемията и екологията

Резюме

Текстът се съсредоточава върху няколко новоизлезли романа и една есеистична книга, предизвикали реакции и дебати както у нас, така и по света, за да види как писателите осмислят пандемията още в първите месеци от възникването ѝ. Не са подминати и теми като политиката и екологията, защото за повечето автори коронакризата е резултат от всички останали кризи на днешния свят и най-вече – от нехайното човешко поведение спрямо природата и другите човешки същества. Неслучайно – във визиите им – тя предвещава нови промени както с човешкото, така и с ускоряването на антиутопичната вълна в литературата.

Ключови думи: пандемия; екология; тероризъм; антиутопия; криза

Abstract

The World of Today: Between Pandemic and Ecology

The text focuses on several recently published novels and a book of essays, which have provoked reactions and debates both in Bulgaria and around the world. It tries to see how writers rationalize the pandemic at the very beginning of its emergence. For most authors topics such as politics and ecology are important, because according to them the Covid crisis is the result of all other crises of today's world, and most of all, of the irresponsible human attitude towards nature and other human beings. Not accidentally – in their visions – it heralds new changes in the human and in the acceleration of the dystopian wave in literature.

Keywords: pandemic; ecology; terrorism; anti-utopia; crisis

Пандемията

Пандемията провокира много писатели да не чакат „здравословна дистанция“, а да се опитат да я осмислят още докато е в процес. Една от първите беше Али Смит, която в *Лято*², четвъртата книга от своя „Сезонен квартет“ вкара темата и я обвърза с политическите (главно Брекзит) и природни катаклизми, които преобръщат настоящето и изискват ново отношение от страна на човека – и към природата, и към другите. Коронакризата в *Лято* се оказва някак закономерна, защото хората са допуснали екологичната катастрофа и вече никой не може да спре

¹ **Amelia LICHEVA** is a poet and literary critic. She is a professor of literature theory at Sofia University “St. Kliment Ohridski”. She is the author of the theoretical books *Stories of Voice* (2002), *Theory of Literature* (co-authored, 2005), *Voices and Identities in Bulgarian Poetry* (2007), *Policies of Today* (2010), and *Short Dictionary of literary and linguistic terms* (co-authored, 2012), *Literature. Binoculars. Microscope* (2013), *Is the Nobel World?* (2019), and the Collected Poems, *The Eye Gazing Into Ear* (1992), *The Second Library of Babylon* (1997), *The Alphabets* (2002), *My Europe* (2007) and *Must See* (2013), *Beastly Meek* (2017). Editor-in-chief of the Literary Journal, editor of the *Literature Magazine*. Member of PEN Bulgaria.

² Смит, Али. *Лято*. Прев. от английски Паулина Мичева. София, Лист, 2020. [Smith, Ali. *Lyato*. Prev. ot angliyski Paulina Micheva. Sofia, List, 2020].

марша към смъртта. Неслучайно младото момиче от романа, което има съзнание за този срыв, не иска да има деца („Защо да правиш деца в разгара на тази катастрофа?“) и не очаква да доживее до възрастта на майка си. Така че в този свят, белязан от почти антична предопределеност, и пандемията е провокирана от съвременния нехаен и противоположен начин на живот, както и от загубата на емпатия към другия, когато заради политическата ескалация и ширещите се национализми дори най-умните попиват ксенофобските клишета и започват да ги повтарят. А бездомниците, емигрантите, бежанците няма как да не са сред най-уязвимите, макар и жертви да дават всички. Колелото се е завъртяло и наказанието не подбира. И това е големият урок от *Лято* – в свят като днешния никой няма да се окаже спасен, ако не се преодолеят предразсъдъците и изначално не се промени човешкото поведение.

Същото това момиче разсъждава и за природата на вируса, за вероятността да е дошъл от яденето на змии или прилепи и се пита защо се налага да се убива и да се ядат каквито и да е същества, след като в света има толкова много за ядене и без да се убива. Разсъждава и за маските и прави аналогия с днешното, в което лицата на много от политиците или водещите фигури са с маските на „най-големите лъжци на планетата“. С други думи, пандемията при Смит, както стана дума, е закономерна и тя е по-скоро състояние на настоящето, което е обострено, защото съвременното е болно и заразите отдавна са факт. А свалянето на маските е наложително, но и невъзможно.

Нещо подобно се опита да направи и Елиф Шафак, но не в роман, а в есеистична книга, посветена на проблема. Става дума за *Как да запазим разума си във време на разединение*³, като и при нея пандемията е видяна като закономерна и част от кризите, избуяващи днес.

Шафак е известна с вкуса си към публицистиката, с каузите, зад които застава, така че книгата ѝ не е изненада. Не е изненада и по-общият поглед, който предлага. Неслучайно есето започва с един спомен от преместването на писателката в Истанбул, когато се чувства някак захвърлена и стресната, а и когато става свидетел на любовната мъка на една трансджендър жена. Ненамесата в съдбата ѝ, в страданието ѝ (и във всяко едно) кара Шафак да заключи, че в света има две възможни позиции – на война и на съзерцателя. Излишно е да казваме, че писателката лека

³ Шафак, Елиф. *Как да запазим разума си във време на разединение*. Прев. от английски Красимира Абаджиева. София, Егмонт, 2020. [Shafak, Elif. *Kak da zapazim razuma si vav vreme na razedinenie*. Prev. ot angliyski Krasimira Abadzhieva. Sofia, Egmont, 2020].

полека е усвоила първата и че за нея един от големите проблеми на съвременното е тъкмо в дистанцията, отчуждението, воайорството и липсата на съучастие и съчувствие.

Личната история на самата Шафак, личната история на видяната трансджендър жена са нужни на писателката и за друго. В съвременния свят – смята тя – личните истории са един от малкото надеждни пътища към разбирането. А култивира ли се то, ще може да се култивира и така желаната нормалност. Това означава да престанем да мислим в статистики, а зад числата да реконструираме разкази, да разпознаваме индивидуалности – независимо дали става дума за починалите от коронавирус или за загиналите бежанци. Да генерираме, с други думи, емпатия.

Втората голяма тема на Елиф Шафак са социалните медии. Пак изхождайки от личното, тя разказва за семейства, които в зората на Фейсбук са кръстили децата си така – Фейсбук (едно египетско семейство) и Лайк (едно семейство в Израел). И се пита какво ли става с тези пораснали деца и как носят имената си във време, което е съпроводено и с разочарование. Защото – смята писателката – надеждите за демократизация, вложени в социалните медии, са се провалили. Елитите са си останали такива, тези медии са ги затвърдили и всъщност големият проблем на днешното е, че хората не са чути. Казано по друг начин, те не могат да разкажат личните си истории. А и сме затрупани от фалшиви новини и от повторителността, стимулирана от Интернет, която води до това да четем само това, което мрежата предполага, че съпада с вкусовете ни, т.е. продукт сме на един колективен нарцисизъм. Без да подценяваме правотата на последното наблюдение и да отричаме опасността от фалшивите новини, няма как да не отчетем и уязвимостта на част от изводите на Шафак. Защото не е ли съвременното общество твърде много азово, не ни ли заливат твърде много лични истории и популизъмът на днешните общества не се ли корени точно в това, че елитите са потиснати от гласовете на множеството? Ако не беше така, щяхме да сме свидетели на много повече ярка политическа воля, на много повече силни политици, а не на компромисни и често пъти вредни за обществата решения, угаждащи на масите. Или: не е ли големият проблем на днешното време, че всички са автори, че всички биват чувани и експертността и елитаризмът са в сянка?

Третата важна тема в книгата на Шафак е за наследството. Бъдещето – внушава авторката – е някак отказано. Ако поколения наред са имали съзнанието, че децата им, стига да се образоват, ще живеят по-добре от родителите си, днес това не е сигурно. И образованието нищо не гарантира, защото светът е толкова нащърбен, толкова много са проблемите, отложени във времето – пандемии като днешната, климатичните промени, икономическата криза, изчезващите

професии, че нищо не може да гарантира сигурност дори за няколко години напред. Настъпила е криза на смисъла. А това генерира страх, осакатява, прави много кратък хоризонт и кара дори децата да се усещат преждевременно стари и сближени със смъртта.

Що се отнася до рецептата, ако потърсим такава в есето, отвъд идеята за съучастие, тя е в това да не се отдаваме на гнева и спонтанността, на емоциите изобщо, а да заложим на работата, както би казала Тони Морисън. Със съзнание, че чрез нея трябва да поддържаме и нюансите, сложността, различията.

Обобщено казано, пандемията отвъд погледа към нея като бедствие, което носи смърт и се нарежда сред многото заплахи за съвременното човечество, е видяна най-вече като повод да се говори за големите проблеми на настоящето. В така описвания контекст можем да включим и едно българско заглавие – новия роман на Захари Карабашлиев *Опашката*⁴.

В интервюта Захари Карабашлиев обясни, че е започнал да пише романа си по време на протестите през 2014 г. и като философия книгата се е родила тогава. Затова и вероятно грешат онези, които търсят проекции на миналогодишните летни протести в нея. В случая обаче не това е важното, колкото и читателите обикновено да се радват на аналогии и да обичат да разпознават себе си и своите действия в романите. За художественото важен е трансформационният потенциал, онова, което го издига над журналистическото. Такова е първото достойнство на тази книга – тя не се нуждае от подобни паралели, не е необходимо читателят да е българин, за да я разбере, от което често страдат част от родните романи за прехода и мутрите. И не само защото вътре става дума и за много от световните протести от последните години, а и за такива, които се очакват, а защото това по принцип е роман за бунта – на отделния човек (постоянна тема на Карабашлиев), на групите, на обществата. Фокусът е върху протеста на личността, но се изследват и механизмите на колективните бунтове, които не винаги – и това е добре внушено – тласкат към по-добро. В един разглобен свят хората започват да се събират, да се опитват да променят, като в тези масови обединения има място както за романтиците и философите, така и за всички онези, които винаги употребяват енергията и я пречупват за собствените си егоистични каузи.

Но има един контекст около „Опашката“, който не може да бъде подминат, и това е пандемията. Романът говори за втора, по-жестокa пандемия, която е трансформирала света по-

⁴ Карабашлиев, Захари. *Опашката*. София, Сиела, 2021. [Karabashliev, Zahari. *Opashkata*. Sofia, Siela, 2021].

генерално – почти всички възрастни са починали, децата са изселени в провинцията, градовете са относително празни. Болестта все още се завръща, но като че ли вече е станала рутинна. Но тегне някаква извънредност – приетите закони са ограничили медиите, печатните издания, хартиените книги. Толерират се „безопасното съдържание“, скуката, равнодушието. В световен план Китай се е оказал доминиращата сила и всички държави имат сериозни, най-вече политически, проблеми. И на целия този фон миналото като че ли не просто е забравено, а не го е имало. Паметта за нормалността, ако такава изобщо е съществувала, е изтрита.

Спираме се по-подробно на тази визия за света, защото в *Опашката* има едно интересно преливане от настояще (книгата е белязана от коронакризата, без да го изрича директно) към антиутопичност, доколкото в това днес се разпознава и едно утре. В същото време антиутопичността не е традиционна – не става дума за моделирането на един свят, за който трансхуманизмът обича да ни говори. Антиутопичното тук си е своето и днешното, но със заострени недъзи. И интересното е, че хората не изглеждат особено променени. Те по-скоро са в режим на констатации или свикване, а не на потрес от преживяното, което кореспондира с друга от големите тези на романа, а именно – външните катаклизми не упражняват катарзисен ефект. След тях човекът пак си остава със своята мяра. Иначе казано, на негласния въпрос променя ли към добро пандемията отделния човек, отговорът е – по-скоро не. Дори като че ли обратното, кара го да се пригажда към нея и да губи част от човешкия си облик.

Като говорим за актуалността на романа, няма как да не подчертаем, че „Опашката“ е сред първите романи изобщо, които започнаха осмислянето на пандемията, и този български принос е особено важен, защото бележи поредното надскачане на регионализма. Всичко в новия роман на Захари Карабашлиев – не само темите, но и разгърнатата картина на света, конвертируемата история, кинематографичността, модерната хибридность на жанра (политически роман, трилър, антиутопия) го правят особено подходящ за превод. Не на последно място, важно е, че героят е писател, защото така се вкарва темата за регистрите на словото – кога си „съзнателен с думите“, кога те заковават назованото, кога се престъпва политическата, а и всякаква коректност, и най-сетне – кога те стават синоним на предателство и зазвучават кухо, фалшиво, с празни обещания (има чудесни и забавни игри с политическото говорене в този роман).

Не само защото е антиутопичен, но и защото е в духа на визии от типа на тези на Мишел Уелбек, *Опашката* представя политическото през карикатурността и подмолните механизми, които го движат, акцентирайки как човекът, който пожелае да стане част от играта, не просто се

съобразява с всички тези задкулисия, но и предава морала в себе си, оставя се на най-лошото, което дреме в душата му. Защото метаморфозата с централния персонаж не се осъществява при вече получена власт, а при хипотеза за власт. Така че романът разбива клишето, че властта корумпира и променя, а по-скоро я показва като катализатор, който отприщва онази тъмна страна, за която психоаналитиците казват, че дреме у всеки от нас.

И най-сетне книгата е и своеобразна притча за различието. Опашката, която пораста на любимата на героя, е не толкова симптом за пандемичните последици, колкото метафора за лесното стигматизиране, за бързото отписване на всеки, който в някакъв момент по случайност се е оказал изпаднал от нормалността. Неслучайно героинята пледира за старото отношение, изтъквайки, че опашката с нищо не я променя, отвъд физическия белег. И въпреки това, различието ѝ застрашава дори любовта, която преди това е получавала безусловно. В днешното българско общество, раздирано от нетърпимост и избуяли предразсъдъци, тази красива, но и тъжна любовна история, в която различието вкарва в изпитание, е сред най-силните послания на романа.

Екологията

Основният корпус от текстове, които се анализират от представителите на екокритиката, са на романтиците (особено предпочитани са Уърдзуърт и Уитман), Шекспир, пасторалната поезия, научната фантастика. Патосът на критическите текстове е да се демонстрира някакъв културен и социален ангажимент към опазването на природата посредством критика на идеята, че природата съществува, за да е в полза на човека; оспорва се и пасторалната традиция, защото тя се мисли като форма на ескейпистка фантазия, валоризираща една опитомена и идеализирана природа.

Съвременните текстове, които поставят темата обаче, често пъти са и много по-радикални и използват жанра на антиутопията. Ще се спрем на един много знаков роман – *Отрова* на Саманта Швеблин⁵, който без никакво колебание може да бъде определен като налагащ един нов, много интересен глас в съвременната световна литература. С това не правим откритие, защото Швеблин не е случайно име: тя вече има много награди, включена е в много списъци на най-

⁵ Швеблин, Саманта. *Отрова*. Прев. от испански Захари Омайников. София, Лабиринт, 2019. [Shweblin, Samanta. *Otrova*. Prev. ot ispanski Zahari Omaynikov. Sofia, Labirint, 2019].

добрите и обещаващи млади автори, при това напълно заслужено. Писателката е родена в Буенос Айрес през 1978 г. Авторка е на няколко сборника с разкази и на романите *Отрова*, финалист в Международния „Ман Букър“ за 2017 г., както и на „Хиляди очи“. Има преводи на над 20 езика, сред които английски, немски, френски, италиански, португалски, сръбски, шведски. Живее в Берлин – град, който я пленява със свободата и артистизма си.

Много са достойнствата на *Отрова*. На български той е 114 страници и дори може да бъде определен като новела. Сред днешното писане на романи от по стотици страници, овладяната история тук, в която няма нищо излишно и в която напрежението държи от първата до последната страница, е плод на като че ли вече рядко срещано умение. Краткостта е търсена и защото *Отрова* е историята на една жена, която умира, докато разказва тази история. Действието започва, когато ѝ остават броени часове и книгата е принудена да препуска, криволичейки назад, запазвайки своята ударност, защото няма време за губене. Единственото нещо, което има значение, е да се разбере какво е станало. Друг отличителен белег на *Отрова* е нейната жанрова хибридность. Последното е широко разпространено в съвременните романи, но тук имаме рядко съчетание на трилър, приказка, научна фантастика и антиутопия, които задават и многопосочността на възможните прочити. Романът умело съчетава питането какво ще се случи и какво се е случило с атмосферата на ужас, свръхестествено, магьосничество и неласкави прогнози за бъдещето на света. Неслучайно и рецензиите за книгата отбелязват, че подобна сюрреалистична и сложна фантастика все още малко се пише. Някои критици, разбира се, опитват да обяснят стила на Швоблин с латиноамериканската традиция, но вкарването на *Отрова* в клишето на магическия реализъм е твърде лесно обяснение за природата му. Защото точно както Маркес твърди, че това, което критиците сочат като магически реализъм, при него често е заимствано от реалността, сходни обяснения дава и Швоблин. Например тя подчертава, че магиите, практиката на лечение от жени, провиждани като надарени със свръхестествени способности, която е много важна в сюжета на *Отрова* и става в Зелената къща при една умееща да лекува чрез „мигриране“ жена, е всъщност практика, позната ѝ от нейното детство в Аржентина. Така че „лечителят“, „жената от Зелената къща“, не е изобретение. Нейно изобретение обаче е въпросната практика на мигриране, при която – за да излекува болното дете – се пренася болестта в друго тяло, а то от своя страна получава здраве и наследява нещо от чуждото тяло. Но мигрирането променя този, с когото е извършено, прави го двойствен. И това е една от водещите теми в романа, който разказва за Давид, едно такова дете, мигрирало,

мигриращо, което е себе си, но и други същества. Именно този Давид, бил близо до смъртта, получил сериозни прозрения, смълчан и погълнат от един тайнствен мрак, отритнат от майка си, която след миграцията го усеща чужд и странен, е централният персонаж, който води разговора.

Книгата *Отрова* е изградена като диалог между него и една умираща майка на друго дете, на която е била разказана историята на Давид. Така тя, ту говорейки с него, ту спомняйки си какво е чула от майка му (смесването на гласове, ретроспекциите са важни в структурно отношение), трябва да отговори на въпроса на Давид кое е важното. Важното в майчината обич, която знае спасителното разстояние между себе си и детето си; важното за живеенето с любов; важното за света, който ни заобикаля, пълен с отрови, които превръщат децата в инвалиди; важното за това, че всеки е повече от един и трябва да се учи да живее с многото си идентичности; важното за онова, което идва като знание и прозрение със смъртта. А може би важното, малко по-широко погледнато, е и в разбирането, че светът навън причинява щети, обезобразява, разболява; и човешките същества, дори майките с цялата си любов не са способни да защитят онези, които обичат. Затова и няма спасително разстояние, скъсано е, проиграно, загубено. Оттук и смразяващата сила на тази предупреждаваща книга, която ни говори за свят, в който природата е враждебна, медицината безсилна, а бъдещето е на едни обезобразени деца. Затова и критиката не е подминала още едни сравнения, тези с Кафка. На подобни въпроси Саманта Швеблин отговаря: „Разбира се, това е огромен комплимент. Кафка е един от любимите ми писатели. Но въпреки това не знам откъде идва сравнението. Може би моите герои са кафкиански в смисъл, че нещата се случват с тях и те не могат да направят нищо по въпроса. Те не разбират какво става около тях или как да се измъкнат от ситуациите, в които се намират, и почти никога не успяват. Има известен песимизъм относно способността ни да контролираме собствения си живот, а това е кафкианско“⁶. Както кафкиански са странното, необичайното и тъмното, които интересуват Швеблин, в този роман без реверанси към спасението и надеждата.

Тероризмът

Един от важните романи, които имат какво ново да кажат по темата, е *Франкенищайн от Багдад*. За него авторът му Ахмед Садауи⁷ печели Международната награда за арабска

⁶ Schweblin, Samanta. *There's No Place Like Home. Including Home Itself*. < <https://lithub.com/samanta-schweblin-theres-no-place-like-home-including-home-itself/>>, January 15, 2019.

⁷ Садауи, Ахмед. *Франкенищайн от Багдад*. Прев. от арабски Емил Ценков. София, Киви, 2019. [Saadawi, Ahmed. *Frankenstein ot Baghdad*. Prev. ot arabski Emil Tsenkov. Sofia: Kivi, 2019].

художествена литература (арабския „Букър“) и достига през 2017 г. и до краткия списък на същинския „Ман Букър“. Романът е носител и на *Le Grand Prix de l'Imaginaire* и е преведен на повече от 27 езика. А самият Ахмед Садауи, който освен романи пише и поезия, и сценарии за документални филми, е едно от нашумелите имена в съвременната арабска литература.

Романът *Франкеницайн от Багдад* безспорно е провокиран от събитията в Ирак и нестихващата гражданска война там. Той се фокусира върху времето след падането на режима на Садам Хюсеин и ширещия се абсолютен хаос в града – въоръжените банди, които върлуват, честите атентати, смъртта, която е повече от всекидневие. Иначе казано, книгата се разглежда като реконструкция на случващото се в Ирак през последните десетилетия и в този ключ тя беше прочетена и в България, доколкото изобщо беше забелязана.

Като всеки голям роман обаче и този не се нуждае от точно такава конкретизация, нито пък – от експертно познаване на политическите събития в Ирак. Защото той може да се чете като разказ за ставащото изобщо в арабския свят днес – гражданските войни, принуждаващи стотици хора да напускат градовете си и да стават бежанци, несигурността на родното, превръщането на тероризма в ежедневие, страха, лесно проходимата граница между убийци и жертви... Насилието, за което говори, разрушенията на домове и съдби, разбитите лични животи на персонажите са доказателствата за ужаса, до който този събирателен арабски свят е доведен. Когато се види този образ, натраплива визия за който са обезобразените трупове, които близките или не откриват, или трябва някак да съчленяват, за да могат да погребат телата на своите роднини, много по-лесно може да се разбере как в този свят се раждат терористи, за които моралната граница не съществува и които са водени само от идеята за отмъщение. Но възможните прочити на *Франкеницайн от Багдад* не свършват дотук. Както са забелязали критиците на романа, Садауи успява да се възползва от жанровата литература и по-специално от научната фантастика и трилъра, за да предложи един свой жанр, в който те майсторски се съчетават и с абсурда в стил *Кафка*. Детективската история и сатирата, готическият ужас и абсурдът се преливат, за да прераснат в една притча за живота и свободата, за смъртта и безсмъртието, за вината, отговорността и справедливостта в нашето съвремие. Нещо повече, при цялата напрегнатост на езика, при целия вкус към фактологичност и описателност, както и към екзистенциална трагичност и обреченост, Садауи успява на места да заложи на хумора и иронията и с това прави цялата притчовост още по-въздействаща. Става дума за усмивки през сълзи, за надежда, която всеки момент може да погине. Защото – внушава романът – копнежът по

нормалност никога не може да се загуби, колкото и абсурдно да е битието, и в същото време няма гаранция, че тази същата нормалност може да бъде удържана, каквито и усилия да полагаме.

И накрая, романът на Садауи е и блестяща реплика към *Франкенщайн* на Мери Шели. Точно както героят на Мери Шели е воден и от любопитство, и от желание да победи тленното, вехтошарят Хади пришива един нос към едно обезобразено лице на труп, за да може този труп да е цял и да бъде евентуално познат и погребан. Защото човешкото тяло – вярва той – не заслужава участието на боклук. И дори при Садауи това ново чудовище има двама създатели, защото в него се вселява една изгубена душа на жертва на тероризма (аналогията с Джордж Сондърс и *Линкълн в бардо*), която бива призована към живота от една старица, неможеща да прежали своя убит син. Подобно на чудовището на Мери Шели и това няма име и е названо Как-му-беше-името; и пак, както е и при нея, първоначално е водено от добри подбуди – иска да отмъщава за невинните жертви. Но за Садауи, както и за Мери Шели, невинността е невъзможна, чудовището лека-полека се опиянява от отмъщението и убийствата. И ако първоначално действа в името на справедливостта, постепенно започва да придобива инстинктите на сериен убиец, убедено, че винаги има още и още хора за убиване, за да се стигне до голямото внушение на *Франкенщайн от Багдад* – на този свят няма нито само престъпници, нито само невинни и може би всяко човешко тяло в наше време е съставено от части от тела на хора от различни етноси, племена, раси и социални класи. Затова е и толкова необходимо отделното същество да се научи да живее с другите в помирение.

Библиография

Карабашлиев, Захари. *Опашката*. София, Сиела, 2021. [Karabashliev, Zahari. *Opashkata*. Sofia, Siela, 2021.].

Садауи, Ахмед. *Франкенщайн от Багдад*. Прев. от арабски Емил Ценков. София, Киви, 2019. [Saadawi, Ahmed. *Frankenstein ot Baghdad*. Prev. ot arabski Emil Tsenkov. Sofia: Kivi, 2019].

Смит, Али. *Лято*. Прев. от английски Паулина Мичева. София, Лист, 2020. [Smith, Ali. *Lyato*. Prev. ot angliyski Paulina Micheva. Sofia, List, 2020.].

Шафак, Елиф. *Как да запазим разума си във време на разединение*. Прев. от английски Красимира Абаджиева. София, Егмонт, 2020. [Shafak, Elif. *Kak da zapazim razuma si vav vreme na razedinenie*. Prev. ot angliyski Krasimira Abadzhieva. Sofia, Egmont, 2020.].

Швеблин, Саманта. *Отрова*. Прев. от испански Захари Омайников. София, Лабиринт, 2019. [Schweblin, Samanta. *Otrova*. Prev. ot ispanski Zahari Omaynikov. Sofia, Labirint, 2019.].

Saadawi, Ahmed. *Frankenstein in Baghdad*. London, Penguin Books, 2018.

Schweblin, Samanta. *There's No Place Like Home. Including Home Itself* . < <https://lithub.com/samanta-schweblin-theres-no-place-like-home-including-home-itself/>>, January 15, 2019.

Shafak, Elif. *How to Stay Sane in an Age of Division*. Wellcome, 2020.

Smith, Ali. *Summer*. Penguin, 2020.

Alain VUILLEMIN¹

**Les errances d'un chevalier solitaire dans
L'épopée du Livre sacré d'Anton Dontchev**

Résumé

L'épopée du Livre Sacré est un roman d'Anton Dontchev, un auteur bulgare, publié en 1998 en Bulgarie et traduit en France en 1999. Il raconte comment, vers 1218-1219, le livre secret des bogomiles bulgares est parvenu en France jusqu'à leurs frères albigeois, en Languedoc, en pays occitan. Il s'inspire de très nombreuses lectures de la littérature épique et courtoise du XIII^e siècle, en latin et en français, en langues d'oc et d'oïl, et de sources plus récentes, historiques et littéraires, des XIX^e et XX^e siècles. Il s'y mêle aussi des références à des tapisseries médiévales, à des tableaux religieux du XV^e siècle, italiens, espagnols ou portugais, et à des peintres modernes, anglais et français du XIX^e et du XX^e siècles. C'est un regard singulier, bulgare, rare dans la littérature moderne consacrée à l'histoire de la croisade menée au début du XIII^e siècle, en Occitanie, contre les albigeois. C'est une longue rêverie solitaire, pseudo-autobiographique, un long retour sur soi nourri des aventures passées, des pensées intimes et des réflexions morales et spirituelles du narrateur, un chevalier français, d'abord croisé puis révolté contre la papauté et contre l'Inquisition.

Mots-clés : Anton Dontchev ; fiction autobiographique ; bogomilisme ; albigeïsme ; catharisme ; convergences entre la Bulgarie et la France

Abstract

The Wanderings of a Lonesome Knight in

***The Strange Knight of the Sacred Book* by Anton Dontchev**

The Strange Knight of the Sacred Book is a novel by Anton Dontchev, a Bulgarian author, published in 1998 in Bulgaria and translated in France in 1999. It tells how, around 1218-1219, the secret *Book* of the Bulgarian Bogomils arrived in France to their Albigenian brothers, in Languedoc, in Occitan country. It is inspired by numerous readings of epic and courtly literature of the thirteenth century, in Latin and French, in the languages of oc and oïl, and more recent, historical and literary sources, of the nineteenth and twentieth centuries. There are also references to medieval tapestries, to 15th century religious paintings, Italian, Spanish or Portuguese, and to modern, English and French painters of the 19th and 20th centuries. It is a singular, Bulgarian look, rare in modern literature, and devoted to the history of the crusade carried out at the beginning of the 13th century, in Occitania, against the Albigenians. It is a long solitary, pseudo-autobiographical reverie, a long return to oneself nourished by past adventures, intimate thoughts and moral and spiritual reflections of the narrator: a French knight, at first a crusader, later a rebel against the papacy and the Inquisition.

Keywords: Anton Dontchev; autobiographical fiction; Bogomilism; Albigeism; Catharism; convergence between Bulgaria and France

¹ **Alain VUILLEMIN**, Professor Emeritus of Comparative Literature, specialist in the study of political ideas and myths in the European literatures of the 20th and 21st centuries, author of *Le dictateur ou le dieu truqué dans la littérature française et anglaise* ("The Dictator or the False God in French and English literature", 1989) and, in collaboration, of several works on dictatorship and authoritarianism in European literatures between 1947 and 1989. His most recent works are *Les écrivains contre les dictatures* ("Writers against Dictatorship", 2015), *Reflets des dictatures à travers la littérature européenne* ("Reflections of Dictatorship in European Literature", 2018), *Cathares, Bogomiles et Pauliciens à travers les arts, l'histoire et la littérature européenne* ("Cathars, Bogomils and Paulicians in Art, History, and European Literature", 2018), *La légende de Catarina Paraguaçu et de Diogo Álvares Caramurú, un mythe littéraire moderne* ("The Legend of Catarina Paraguaçu and Diogo Álvares Caramurú: a Modern Literary Myth", 2018).

Prix Balkanika de la meilleure œuvre de fiction balkanique en 1998, *Странният рицар на свещената книга* (*Stranniyat ritsar na sveshtenata kniga*), *L'épopée du Livre sacré*, est un roman historique d'Anton Dontchev², un auteur bulgare né en 1930. Ce récit a été traduit en français dès 1999 par Veronika Nentcheva et Éric Naulleau. Ce « Livre sacré », c'est « le livre secret des bogomiles » (15). Il aurait été « écrit de la main du pape Bogomile » (72), vers l'an mil, en Bulgarie. Il aurait contenu les racines de cette doctrine. Il aurait été « le boutefeu des hérésies du monde entier » (19) au cours du XIII^e siècle. Le roman en raconte l'histoire de son acheminement, caché à l'intérieur d'une « rogatina creuse » (89)³, un épieu, entre la ville de « Tarnov »⁴ (31), la capitale du second royaume ou empire bulgare, et le château de Montségur, « l'ultime forteresse des albigeois » (244), en Languedoc. Ces événements se seraient déroulés entre 1211 et 1235 environ. Ce récit est tragique. Les trois bogomiles, Iassen, Vlad et Lada, une jeune fille, qui avaient été chargés d'escorter le narrateur de ce récit, un chevalier français, occitan, appelé Henri de Ventadorn, au cours de ce voyage de retour vers la France, meurent, chacun à son tour. Iassen, le premier, est tué par des pirates mahométans. Vlad, le second, est blessé à mort par une flèche tirée par un brigand à leur arrivée en France, sur « les terres [d'un] baron d'Orthaville » (155). Lada, la dernière, est capturé par un moine dominicain et par un Inquisiteur, « Robert le Bougre »⁵, lors de la traversée des Alpes. Quant au protagoniste, Henri de Ventadorn, il est une espèce de chevalier errant, solitaire, Il raconte ses aventures et ses errances entre l'Italie, le Languedoc, la Grèce, la Bulgarie, la Lombardie, les Alpes, la Provence, l'Ariège, jusqu'au château de Montségur où, on le devine à la dernière page, il serait mort le 16 mars 1244, lors du bûcher qui suivit la capitulation de cette forteresse. Qu'en est-il de cette quête, des aventures qui sont rapportées, des pensées intimes qui sont révélées, des convictions incertaines qu'elles expriment et, enfin, des distorsions introduites par la traduction même du titre de ce livre ?

I. LES AVENTURES RAPPORTÉES

En cette *Épopée du Livre sacré*, les aventures qui sont prêtées à ce chevalier sont attribuées par l'auteur, Anton Dontchev, à un narrateur fictif qui dit « je », qui est appelé tantôt « Henri de

² Anton Dontchev (né en 1930), écrivain, membre de l'Académie bulgare des sciences. Son roman, *Странният рицар на свещената книга*. ИК „Библиотека 48“, София, 1998 “[*Stranniyat ritsar na sveshtenata kniga*. ИК „Библиотека 48“, Sofia, 1998], a été ré-édité en 2017 à Sofia par les éditions Zachary Stoyanov (Захарий Стоянов). Il a été traduit du bulgare en français dès 1999 par Veronika Nentcheva et Éric Naulleau, sous le titre : *L'épopée du Livre sacré*, aux éditions Arles / [Paris], Actes Sud / L'esprit des Péninsules.

³ Une « rogatina » est une lance, un épieu utilisé à l'origine pour la chasse aux ours dans les pays slaves.

⁴ « Tarnov », dans la traduction de Veronika Nentcheva et Éric Naulleau, ou « Veliko-Tarnovo » aujourd'hui, en Bulgarie.

⁵ Robert le Petit, dit « Robert le Bougre » par déformation de « Robert le Bulgare » (dates de naissance et de décès inconnues), membre de l'ordre dominicain des Frères prêcheurs, Inquisiteur en Bourgogne en 1233-1234, puis Inquisiteur général du royaume de France de 1236 à 1239, démis de ses fonctions en 1239 par le pape Grégoire IX en raison de sa brutalité.

Ventadorn », tantôt « Boyan de Zemen »⁶, du nom d'un hérétique bulgare rencontré lors de la prise de la ville de Lavaur, le 3 mai 1211, par les troupes du comte Simon de Montfort⁷ et dont il aurait assisté au supplice. Ce faisant, ce personnage reconstruit en quelque sorte la chronique de sa propre vie. Il ressuscite son passé. Il se remémore ses errances. Il n'est pas toujours sûr de s'en souvenir exactement. Dans cette perspective, cette confession est une sorte de très longue rêverie, celle d'un chevalier « étrange »⁸, singulier, voué à une espèce de malédiction obscure qu'il ne comprend pas toujours très bien. Ce qu'il dit de sa vie et des événements dont il a été le témoin, des croisades auxquelles il a participé, des missions secrètes qu'il a accomplies et des hésitations qui l'auraient sans cesse tourmenté, en est l'illustration.

Ce chevalier a été vaillant. Les épreuves l'ont désabusé. C'est un vieil homme désenchanté, mutilé, estropié, éborgné qui s'exprime, révèle-t-il au terme de son récit. Il a tenté « de servir le Christ et la sainte Église » (23) et d'être un exemple de héros chrétien. Il a « par trois fois pris la croix pour combattre d'abord à Jérusalem » (10) lors de la troisième croisade conduite entre 1189 et 1192 par le roi de France Philippe-Auguste et par le roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion, qu'il a connus ; puis, « ensuite à Constantinople » (10) au moment de la quatrième croisade entre 1202 et 1204 « et, enfin contre les Albigeois » (10) lors de la croisade menée en Languedoc par les barons du nord entre 1209 et 1218. Il a participé à de nombreuses batailles, dont le sac de Constantinople en 1204 et la prise de Lavaur, en Languedoc, en 1211. Il a été témoin de la mort du comte Simon IV de Montfort⁹, le 25 juin 1218, devant la ville de Toulouse. Il a été fait écuyer au royaume de Jérusalem, vers 1189. Il est devenu chevalier vers 1192, à son retour de cette troisième croisade. Il a été capturé par des Coumans¹⁰, en avril 1205, lors de la bataille d'Andrinople, perdue par les croisés. Il est resté deux ans prisonnier des Bulgares, à Tarnov, jusqu'à la mort du tsar, Jean Kaloyan. Mais, dès l'âge de vingt-cinq ans, dit-il, « j'étais las de tuer et de voir tuer » (31). L'appel du pape Innocent III en 1208 à mener une croisade en Provence et en Languedoc contre les ennemis de la Papauté, peu après l'assassinat de son légat Pierre de Castelnau¹¹, le 14 janvier 1208, à Trinquetaille, près d'Arles, achève de lui dessiller les yeux.

⁶ « Boyan », selon la translittération populaire et non pas « Boïan » comme le voudrait la translittération savante, correspond à l'orthographe de ce prénom telle qu'elle a été adoptée par Veronika Nentcheva et Éric Naulleau, les deux traducteurs en français de *L'épopée du Livre sacré*.

⁷ Simon IV de Montfort (1160-1218), seigneur de Montfort-l'Amaury de 1188 à 1218, comte de Leicester en 1204, vicomte d'Albi, de Béziers et de Carcassonne de 1213 à 1218, comte de Toulouse de 1215 à 1218, principale figure de la croisade menée contre les Albigeois à partir de 1209.

⁸ « étrange » : traduction littérale de « Странният » dans l'intitulé bulgare du titre bulgare de *L'épopée du Livre sacré* : *Странният рицар на свещената книга* [Stranniyat ritsar na sveshtenata kniga] (*L'étrange chevalier du Livre saint*).

⁹ Simon IV de Montfort (1160-1218), seigneur de Montfort-l'Amaury, comte de Leicester en 1204, vicomte d'Albi, de Béziers et de Carcassonne en 1213, comte de Toulouse de 1215 à 1218, et principale figure de la croisade contre les Albigeois.

¹⁰ « Coumans » : nom d'un peuple turcophone originaire de la région du fleuve Kouban, au nord du Caucase.

¹¹ Pierre de Castelnau (vers 1170-1208), moine cistercien, nommé légat pontifical en 1203.

Il avait compris que cette expédition correspondait à « la plus vaste entreprise de pillage jamais conçue, au nom de la foi et du Christ » (34). Sa décision aurait été immédiate : « J'étais catholique. Je voulais de l'or et des terres » (34). Il est ainsi allé jusqu'au terme de son propre reniement. Il en fait l'aveu : « lorsque je cousis pour le troisième fois la sainte Croix sur ma cape, ce fut pour partir combattre des chrétiens ». Ce faisant, il avait renié ses « serments et [son] honneur » (242). Dès lors, il n'avait plus été qu'un chevalier « mercenaire » (24), un pillard et un soudard. Tel a été son itinéraire.

Parce qu'il était resté captif du tsar Kaloyan¹², à Tarnov, la capitale du second royaume ou empire bulgare, pendant deux années, entre 1205 et 1207, ce « chevalier Henri » (11) parle la langue bulgare. C'est la raison pour laquelle il a été remarqué par le cardinal Ugolino, le futur pape Grégoire IX¹³, qui le fait venir à Rome, au château Saint-Ange, par une matinée pluvieuse, sur la fin de l'été 1218, comme le rapportent les premières pages du roman. Ce cardinal a décidé en effet que ce serait lui, « Henri de Ventadorn, qui rapportera ici [à Rome] ce livre [secret des bogomiles] afin qu'il y demeure celé jusqu'à la fin des temps » (16). Il est absous par avance de tous les péchés qu'il pourrait avoir à commettre. Telle est la mission dont ce chevalier solitaire a été chargé. En cédant aux injonctions du cardinal Ugolino, ce chevalier solitaire a tenté de servir à sa manière la très « Sainte Église » (197). Il explique aussi, au douzième jour de son récit, avoir toujours oscillé entre ce qu'il « nomme Dieu » (229) et le désespoir. Il croit en Dieu. Il le cherche. Il prie matin et soir, affirme-t-il. Il est convaincu « qu'il existe quelque puissance invisible au-delà des apparences [...]. Mais il arrive [qu'il se] retrouve soudain environné de ténèbres, [que] plus rien n'ait de sens. Plus rien » (229), confesse-t-il aussi. Ses missions successives, d'abord comme « émissaire secret du Saint-Père » (87), puis comme gardien et protecteur déclaré du *Livre* des bogomiles, reflètent ces contradictions. Au terme de sa vie, comme le lui fait remarquer Gosselin, l'un des dignitaires albigeois qui s'étaient réfugiés au château de Montségur, il serait même devenu un « hérétique parmi les hérétiques » (253). Ces antinomies n'en sont peut-être pas.

Ce chevalier perdu, égaré, pourrait être au contraire un élu, chargé par Dieu d'accomplir une mission mystérieuse, unique. Un épisode singulier coupe en effet l'action au cinquième jour du récit. On est en Bulgarie, à proximité de la ville de Tarnov. Le narrateur se trouve dans une vaste grotte. Il assiste à une cérémonie étrange. Chaque année, explique l'Ancien, le supérieur de la communauté bogomile du lieu, un oiseau, un pigeon, doit désigner « trois nouveaux gardiens du Livre sacré » (82-

¹² Jean Kaloyan (1170-1207), en bulgare Иван Калоян, Joanisse Calojeon en ancien français, roi ou tsar entre 1197 et 1207 du Regnum Bulgarorum et Valachorum, le Royaume des Bulgares et des Valaques.

¹³ Grégoire IX (1145 - 1241), né Ugolino de Anagni ou Hugolin d'Anagni, pape de l'Église catholique de 1227 à 1241.

83). L'oiseau s'envole. Il décrit quelques cercles. « À trois reprises », note le récit, « [...] il revint se percher sur mon épaule » (83). Dès lors, le narrateur était devenu « l'unique gardien du Livre » (83). Un miracle s'était produit. Une puissance supérieure, transcendante, s'était exprimée. « Le Créateur » (83) attendait de celui qui a été désigné ainsi qu'il accepte ce choix. L'anecdote reprend et transpose en fait l'argument d'une légende forgée en France et en Espagne aux XIII^e et XIV^e siècles, celui du miracle de Fanjeaux¹⁴, représentée par plusieurs peintres, Fra Angelico¹⁵, un dominicain italien ; Pedro Berruguete¹⁶, un autre dominicain espagnol ; Bartolomé de Cárdenas¹⁷, un artiste d'origine portugaise. C'est une fable catholique prêtée à saint Dominique de Guzman¹⁸, le fondateur de l'ordre des Frères prêcheurs. En 1207, rapporte Pierre des Vaux-de-Cernay¹⁹ dans son *Histoire de l'hérésie des albigeois*, une controverse aurait opposé à Fanjeaux un prédicateur catholique, Dominique de Guzman, envoyé en mission en Languedoc, à Guilhabert de Castres²⁰, l'évêque hérétique de Toulouse. Comme les assistants ne parvenaient pas à les départager, on en appela à Dieu. On se livra à une « ordalie », à une épreuve par le feu. On alluma un grand foyer. On y jeta leurs notes respectives. Les écrits des hérétiques se consumèrent aussitôt. Ceux de Dominique de Guzman demeurèrent intacts. Dieu avait jugé. Il avait tranché en faveur des catholiques. Dans *L'épopée du Livre sacré*, l'argument de la légende est inversé : le pigeon qui se pose sur l'épaule du narrateur dans la caverne où il est initié aux mystères des bogomiles se substitue à la colombe, la représentation traditionnelle de l'Esprit saint dans la tradition chrétienne. Qu'il s'appelle Henri de Ventadorn ou Boyan de Zemen, ce personnage, ce chevalier perdu devient à cet instant un « pur », un « parfait », un hérétique absolu.

La dernière aventure qui est rapportée est enfin celle de la rédaction de cette confession, l'écriture même de ce roman intitulé *L'épopée du Livre sacré* par Anton Dontchev. Le narrateur est en même temps le scripteur de ce récit en effet. Il est devenu un vieil homme, âgé de soixante-quatre ans environ au moment où commence le récit. Il a été mutilé, torturé par l'Inquisition. Il a subi le supplice de l'étirement²¹. Il a perdu l'usage de sa main droite. Il écrit de la main gauche. Il se remémore les principaux événements de sa vie depuis son départ du château des Ventadorn vers 1186 jusqu'à sa

¹⁴ Fanjeaux, près de Carcassonne dans le département de l'Aude.

¹⁵ Fra Angelico (vers 1395-1218), de son vrai nom Guido di Pietro, en religion Fra Giovanni, moine dominicain et peintre italien, connu sous le nom de Fra Angelico après sa mort.

¹⁶ Pedro Berruguete (1450-1504), peintre espagnol.

¹⁷ Bartolomé Cárdenas (1440-1498), peintre espagnol.

¹⁸ Dominique de Guzman ou Domingo Núñez de Guzmán (vers 1170-1221), prêtre catholique, hostile à l'hérésie des « bons hommes » ou des « bons chrétiens » albigeois, fondateur de l'ordre des Frères prêcheurs appelés aussi « dominicains », canonisé par l'Église catholique en 1234.

¹⁹ Pierre des Vaux-de-Cernay ou Pierre de Vaulx-Cernay, en latin *Petrus monachus coenibius Vallium Cernaii* (1182 - 1218), moine cistercien, auteur d'une *Historia Albigensium* ou *Historia Albigensis* (1218), traduite en 1824 par François Guizot sous le titre : *Histoire de l'hérésie des Albigeois et de la sainte guerre contre eux (de l'an 1203 à l'an 1218)*.

²⁰ Guilhabert de Castres (dates de naissance et de décès inconnues), évêque cathare de Toulouse de 1226 à 1240.

²¹ « Étirement » ou « écartèlement » : supplice qui consistait à étirer les membres d'une victime attachée par les mains et les pieds sur un chevalet.

venue au château de Montségur. Il se livre à des retours en arrière, avec parfois des anticipations qui sont projetées dans le passé. Le récit cadre est rédigé à la première personne du singulier. Son contenu est coupé par des digressions, des explications et des descriptions. Il a traversé maints pays. Il rapporte des rencontres. Il dresse des portraits. Il insère des fragments de dialogue. Il résume à sa manière, d'une façon très personnelle, l'histoire tourmentée de cette époque entre la France, l'Italie, Byzance et la Bulgarie. La démarche est sinueuse. Jour après jour, il se livre à un lent approfondissement, à une recherche difficile, dépourvue de complaisance en apparence, sur lui-même. Il s'interroge sur son nom et sur son identité, sur la nature de la liberté et sur la signification de son existence. Il est rebuté par la foi catholique, par son intolérance et par sa cruauté. Il est attiré par les conceptions des albigeois et des bogomiles, et par leur volonté de souffrance. Jusqu'au dernier jour de la rédaction de cette très longue confession, il ne serait pas parvenu à se décider. Sa toute dernière phrase : « si vous lisez ces lignes, sachez que je suis monté sur le bûcher de Montségur » (262), laisse entendre qu'il a fini par choisir, au tout dernier instant, au matin du 16 mars 1244, sur une ultime impulsion mystérieuse.

En cette épopée romancée, un vieil homme se livre à une très longue rêverie solitaire. Il se trouve quelque part en l'une des cellules du château de Montségur, entre la date de la reddition de cette forteresse, le 1^{er} mars 1244 et celle du bûcher, le 16 mars 1244, où périrent quelque deux cent vingt cathares qui avaient refusé de renier leur foi. Il ne sait plus très bien qui il est ou qui il a été, celui qui se serait appelé jadis « Henri de Ventadorn » ou celui qui serait devenu « Boyan de Zemen » (261) à l'instant de son réveil, à l'aube de ce 16 mars 1244, lorsqu'il éprouve l'impression que son propre « visage [était apparu] sur le sol, comme [...] au-dessus d'une eau calme et pure, d'un miroir » (261). Depuis le 1^{er} mars, dit-il, il a écrit. Il a couché ses souvenirs sur un parchemin. Il a reconstitué ses aventures. Il a été un chevalier, un homme d'épée, un « guerrier de la terre » (237). Il a été aussi un croisé, en Terre sainte et en différentes terres hérétiques. Il a été un émissaire secret de la papauté auprès des bogomiles en Bulgarie. Il est devenu par la suite le protecteur et le gardien de leur « Livre sacré » (1), le « cinquième évangile » (18), lors de son voyage de retour vers la Lombardie et le Languedoc. Il se confie en cette longue fiction autobiographique. Il s'interroge. Que dit-il ?

II. DES PENSÉES INTIMES

La confession de ce chevalier est très longue. Des confidences, des bribes d'aveux l'émaillent. Le narrateur cherche néanmoins à demeurer impersonnel. Il se trahit parfois. Sa réserve apparente est peut-être d'ailleurs à la mesure de ses tourments intimes. C'est une « âme » (19) très torturée qui s'exprime. Que révèle ce récit sur ces réflexions intérieures, sur ces aveux peut-être involontaires et sur ces inquiétudes personnelles ?

Le récit est découpé en journées. Au début ou à la fin de ces sections, parfois au milieu d'une séquence intermédiaire, des confidences interrompent la relation des événements. Les faits rapportés sont anciens. Ils se sont déroulés entre 1186 et 1216, une trentaine d'années avant le moment où le narrateur dit écrire sa confession. Il ne dissimule pas les difficultés que lui demande cet effort de remémoration. Il en fait l'aveu. Il les commente. Il analyse les situations. Il explique les enjeux des grands événements dont il a été un acteur ou un témoin selon les circonstances. Il dresse des portraits. Il fait part de ses émotions et de ses réactions. Il possède une vie affective mais il retient l'expression de ses sentiments. Ces remarques sont brèves, éparses. Les effets ne sont jamais appuyés. L'auteur procède par de toutes petites touches, par des allusions très rapides sur lesquelles il se garde de s'appesantir. Le procédé permet au narrateur d'atténuer la gravité de ses propres turpitudes, d'en réduire l'importance et d'en estomper les aspects les plus sordides ou indignes. Il ne les dissimule pas. Il ne les révèle pas non plus vraiment. Il en résulte ainsi une psychologie assez sommaire, construite sur une juxtaposition de contrastes et de contradictions. Ces confidences permettent mal de juger ce chevalier sans honneur. Il a d'ailleurs gardé ces aveux secrets jusqu'aux derniers moments de sa vie. C'est à la toute dernière extrémité, après la reddition de la forteresse de Montségur, qu'il se résout à les transcrire sur un parchemin. Ce repentir est très tardif.

Il faut prendre garde à la discontinuité des temporalités qui s'emboîtent dans ce roman. Les réflexions qui jalonnent cette fiction autobiographique prétendent résumer en quinze journées le récit de la rédaction d'un très long cheminement spirituel. Ce processus aurait commencé lors du bûcher de Lavaur, en Languedoc, le 3 mai 1211, lorsque le narrateur évoque sa première et unique rencontre avec un prisonnier bulgare des croisés, Boyan de Zemen. Il en rappelle les circonstances. Une vingtaine d'hérétiques auraient attendu d'être suppliciés, rapporte-t-il. L'un d'eux, interrogé, dit être « bulgare » et s'appeler « Boyan de Zemen » (45). Abasourdi, découvre Henri de Ventadorn, « cet homme [...], cet hérétique, était mon frère » (46). Il lui aurait ressemblé physiquement « comme un jumeau » (47). Il le devient davantage encore lorsqu'il décide de se « faire passer pour Boyan de Zemen » (85) pour mieux tromper les bogomiles au cinquième jour de son récit. Il s'identifie littéralement à lui. À l'avant-dernière page du livre, avoue-t-il, « j'étais Boyan » (261). Le processus d'identification s'est achevé.

L'explication est donnée par le vieillard aveugle que le narrateur rencontre à Tarnov au début de cette cinquième journée. Ce vieil homme explique alors au narrateur que, parce qu'il avait été le témoin de la fin de Boyan de Zemen et qu'il avait pris son nom, il était devenu sans l'avoir vraiment voulu « un parfait bogomile » (86). Il devrait désormais porter ce nom jusqu'à sa propre mort, et nul ne chercherait à connaître sa véritable identité civile. C'est sous ce nom de Boyan de Zemen qu'il est accueilli en effet par les albigeois, à Béziers et au château de Montségur, à son retour de Bulgarie. Ce

patronyme aurait signifié, découvre-t-il, « guerrier de la terre » (237). C'est à ce titre que le « consolament » (252), le rite majeur des albigeois, lui est proposé le 14 mars 1244 par les parfaits de Montségur. Il aurait pris sa décision à cet instant : il quitterait Montségur à la manière de Boyan de Zemen (256), décide-t-il intérieurement. À l'aube du quinzième jour, à son réveil, il est parvenu au terme de son initiation et de sa conversion, il était devenu totalement « Boyan » (261). Il s'éveille alors. La dernière phrase de la confession avertit le lecteur du parchemin que le narrateur est « monté sur le bûcher de Montségur » (262), au terme ultime de cette identification, par un acte absolument libre.

Une inquiétude spirituelle véritable traverse cette très longue confession. Le narrateur se garde d'en faire étalage. Il évoque d'une manière très indirecte, en pointillé, au fil de son récit, en dispersant des bribes d'aveu tout au long de sa relation. Mais c'est un véritable réquisitoire qui est instruit. L'acte d'accusation est dressé dès le début du récit par le moine dominicain anonyme qui a assisté à l'entretien initial qui est censé s'être déroulé entre le héros, Henri de Ventadorn, et le cardinal Ugolino, à Rome, au palais du Latran, par une matinée pluvieuse, à l'été 1218, peu après la mort du comte Simon de Montfort devant les remparts de Toulouse. Le premier grief est fondamental. Il contient presque tous les autres. En tant que chevalier, adoubé au retour de la troisième croisade, vers 1192, son « premier devoir [aurait été] de servir le Christ et la sainte Église » (23). C'est le péché capital. Les autres accusations, la débauche, la vénalité, la trahison, la cupidité, sont d'une moindre gravité. En contrepoint, ces reproches font ressortir en filigrane un éloge implicite de la foi et de la pureté morale des bogomiles bulgares. Mais ces deux séries de représentations antithétiques se servent mutuellement de repoussoir. Le narrateur ne réagit pas aux reproches du dominicain. Il est révolté par les pratiques et la cruauté du christianisme romain du XIII^e siècle, le sac de Constantinople, le bûcher de Lavaur et par « l'intolérance » (19) érigée en dogme. Il ne parvient pas non plus à adhérer pleinement aux valeurs et aux croyances des hérétiques bulgares ou albigeois, même si leur volonté de souffrance semble le fasciner. Jusqu'au bout, il paraît avoir hésité. La fin de sa confession ne lève pas l'ambiguïté radicale de son attitude morale et religieuse. Les catholiques et les bogomiles sont renvoyés dos à dos. L'auteur ne précise pas non plus sa propre position spirituelle.

Les pensées intimes, les confidences, les commentaires intérieurs et les interrogations personnelles dont le narrateur, Henri de Ventadorn fait part dans *L'épopée du Livre sacré* d'Anton Dontchev recomposent un itinéraire spirituel secret, celui d'une âme inquiète, extrêmement tourmentée. Il n'en fait vraiment l'aveu qu'au quatorzième jour de son récit, - le 15 mars 1244 -, lorsqu'il dit : « Je vais dormir. Je prie Dieu de m'éclairer durant cette nuit qui est peut-être la dernière pour moi » (260). Il est toujours révolté par l'intolérance et la cruauté de la foi catholique. Il est à cet

instant non moins attiré par la pureté de la foi des bogomiles et des albigeois qu'il a rejoints au château de Montségur. Il ne parvient plus à ordonner ses pensées. Il écrit. Il est toujours dans l'irrésolution.

III. DES CONVICTIONS INDÉCISES

Les convictions de ce « chevalier errant » (27), ainsi qu'il se décrit lui-même dès le début de son récit, sont très indécises. Il ne cesse de changer de maître. Dès l'âge de seize ans, relève-t-il au tout début de sa confession, sans paraître y prendre garde, il aurait commis une première trahison, un acte de trahison et de « félonie »²² dans la mentalité du XII^e siècle, à l'égard de son frère et son suzerain, le vicomte Ebles V de Ventadorn²³ : « Ma belle-sœur²⁴ fut cause que je quittai le château [de Ventadorn] dès l'âge de seize ans » (8). L'aveu est fait à demi-mot. Il a « convoité l'épouse de [son] frère » (29) aîné. C'était un crime en droit médiéval. Ce futur chevalier a rompu son serment de vassalité. Ce premier errement aurait contenu tous les autres. Ses hésitations et ses revirements permanents n'en auraient été que les conséquences.

Les hésitations de ce chevalier félon sont multiples. Cette irrésolution permanente porte, il est vrai, sur des questions qui étaient considérées comme cruciales, à l'époque, au début du XIII^e siècle. Mais ces interrogations sont à peine esquissées par l'auteur. La confession du narrateur les mentionne sans jamais les approfondir, quelle qu'en soit la nature, d'un ordre moral, métaphysique, spirituel ou institutionnel. Le débat fondamental est abordé au quatrième jour du récit lorsque le narrateur rencontre « l'Ancien de tous les bogomiles » (71), à Tarnov, en Bulgarie. Il est moral. Il porte sur la distinction entre le bien et le mal. Il concerne la nature de ce qui serait « le droit chemin : faut-il lutter contre le mal ou ne point s'y opposer ? » (75). La réponse qui est donnée : « Je lui ai dit : voici le bien et voici le mal » (75), reprend une controverse très ancienne, celle qui opposait déjà Augustin à Pélage, au V^e siècle, sur l'existence du libre arbitre et sur l'exercice de la liberté morale. Le nom de saint Augustin est d'ailleurs cité à la dixième journée du récit. Le second débat est métaphysique. Il oppose l'idée que les catholiques romains se faisaient de Dieu et la conception du « Créateur » (83) qui était défendue par les bogomiles. Ces deux entités n'étaient pas identiques. La première est monothéiste : Dieu a été le seul démiurge, le seul créateur du monde. La seconde est dithéiste : « Dieu le Père [a envoyé] Son fils Satan, ordonnateur du visible » (75) pour créer le monde, explique l'Ancien au narrateur lors de leur tout premier entretien. « Le Christ ou Satan sont frères » (76), conclut aussi l'Ancien pour résumer la manière dont, pour ces croyants, le bien et le mal auraient été inextricablement mêlés. Pour le narrateur, ce dilemme est ardu. Un pirate, un « sarrasin » (117), un mahométan, le résume à propos

²² « Félonie » : acte de trahison commis par un vassal à l'égard de son seigneur suzerain.

²³ Ebles V de Ventadorn (? – après 1236), vicomte de Ventadour ou de Ventadorn.

²⁴ Marie de Limoges (? – vers 1212), première épouse du vicomte Ebles V de Ventadorn.

des catholiques et des bogomiles, avec un humour involontaire, à la fin du sixième jour du récit : « Ils croient donc au même Christ mais pas au même Dieu. La tête commence à me tourner... » (116). Les doutes et les embarras de l'auteur de cette confession s'en trouvent éclairés.

Les certitudes de ce chevalier ont été ébranlées. Il en prend conscience sur le tard, au moment où il écrit sa confession au château de Montségur, au début du mois de mars 1244. Il a perdu la foi. Il n'est pas assuré d'en avoir retrouvé une autre. Ce processus aurait commencé le 3 mai 1211, lors de la prise de Lavaur, lorsqu'il assiste à la mort d'un inconnu, à celle d'un étranger qui dit s'appeler Boyan de Zemen et qui se déclare « bulgare » (45). C'est un choc. Le narrateur affirme être resté « abasourdi » (46). « Cet homme qui se tenait face à moi, cet hérétique, était mon frère » (46), explique-t-il. « Boyan de Zemen », continue-t-il, « tourna les yeux vers moi. Il me vit. Son visage se métamorphosa [...], fut-il étonné de découvrir son propre double ? Je l'ignore [...] Seigneur : Il m'arrive de penser qu'il trouva la force d'accomplir son sacrifice pour la seule raison qu'il m'avait vu et que je lui ressemblais comme un jumeau » (47). L'inconnu se jette dans les flammes. Ce geste, on le devine à la dernière phrase du roman, sera répété par le narrateur, à Montségur, au matin du 16 mars 1244. Cet événement paraît avoir amorcé un processus complexe d'identification et de contre-identification dont seuls les principaux moments sont rappelés. Ce phénomène semble se déclencher quand le narrateur parvient en vue de la ville de Tarnov et qu'il décide « de dire que j'étais Boyan de Zemen » (67). Son sentiment de l'identité se dédouble alors. Il éprouve dès cet instant la sensation qu'il est et qu'il n'est pas à la fois ni Henri de Ventadorn ni Boyan de Zemen. Cette prise de conscience se cristallise à son retour en Languedoc, vers 1220. Pour les albigeois, il est « Boyan de Zemen » (236). Son identité d'emprunt a pris le dessus. Son désarroi devient total lorsqu'il se rend compte que ce surnom avait été le nom en religion de l'Ancien de la communauté bogomile de Tarnov, et aussi celui d'un vieillard aveugle, venu en Languedoc, au concile hérétique de Saint-Félix de Caraman ²⁵, en 1167, avec « Niquinta ²⁶, [le] pape des hérétiques de Constantinople » (92). Ce conflit intérieur aurait perduré pendant toute sa vie. Son propre sacrifice aurait reproduit celui de Boyan de Zemen. En racontant sa confession, il aurait vécu, à rebours, toute cette vie religieuse mais bogomile, hérétique, blasphématrice.

Les mobiles de la décision ultime du narrateur restent un secret. Aucune explication n'en est proposée vraiment. Le procédé est habile. Il permet à l'auteur du roman de maintenir l'intérêt du lecteur en suspens. Le dénouement de ce qui aurait été le drame intérieur de celui qui avait fini par accepter d'être considéré comme « le chevalier au Livre sacré » (Dontchev : 1999, 241) n'est pas achevé. Il ne se conclut pas. Le narrateur semble avoir hésité jusqu'au tout dernier instant. Il s'exprime aussi avec

²⁵ Saint-Félix de Caraman, devenu Saint-Félix-Lauragais en 1921, près de Toulouse.

²⁶ Niquinta ou Nicétas (dates de naissance et de décès inconnues), évêque ou Ancien de la communauté bogomile de Constantinople, venu à Saint-Félix de Caraman en 1167 (ou 1172, les dates sont discutées).

beaucoup d'ambiguïté en tenant des propos contradictoires, quelquefois très confus. C'est le cas lors de la quatorzième journée de son récit où il dit ne plus parvenir à « ordonner [ses] pensées » (259). Il rappelle qu'il avait été de son « devoir, en tant que gardien du Livre sacré, de rester à proximité des bûchers [où brûlaient des hérétiques] afin que [ses] frères mourants y trouvent consolation » (257). À ce moment-là, il n'envisage pas de faire davantage. Le souvenir de Boyan de Zemen continue pourtant à le hanter. Il aurait ainsi « pris [sa] décision à l'issue de son dernier entretien avec Gosselin, l'un des cathares qui l'avaient accueilli au château de Montségur. « Je quitterais Montségur », déclare-t-il, « à la manière de Boyan de Zemen » (256). Il laisse entendre ce que sera son destin. Mais c'est aussi pour se demander quelques instants plus tard : « Avais-je une quelconque raison de monter sur le bûcher ? » (258). C'est seulement aux derniers mots de sa confession qu'on comprend que ce chevalier perdu a finalement préféré mourir. Mais, sur le plan spirituel, le mystère reste entier sur les mobiles de son geste. En retombant « sous le joug du Livre » (241) et en se faisant un défenseur des bogomiles « à grand carnage » (241), il s'est définitivement détourné de la foi catholique. Mais, à Montségur, il refuse cependant de recevoir le « consolament » (252), le rite de la « consolation », celui de l'extrême-onction des hérétiques. Il paraît avoir choisi un autre « chemin [qui] était des plus ardu ». Pour défendre le bien, il me fallut faire le mal » (252), rappelle-t-il. En optant pour la volonté de souffrance incarnée par les bogomiles et les albigeois face à la volonté d'intolérance de la papauté personnifiée par le cardinal Ugolino et par le moine dominicain qui l'avait jadis poursuivi, ce « mercenaire du Livre sacré » (258) s'est peut-être réhabilité, à ses yeux du moins. A-t-il pour autant retrouvé son honneur et assuré son salut ? La question reste posée.

Une faute originelle a déterminé la destinée de cet ancien chevalier croisé devenu un aventurier dans cette *Épopée du Livre sacré* d'Anton Dontchev. Il a jadis succombé à la puissance de séduction de sa belle-sœur. C'était un manquement grave au code d'honneur de la chevalerie et, en même temps, à la loi de Dieu et à son dixième commandement dans le *Déteuronome* : « tu ne convoiteras point la femme de ton prochain »²⁷. C'est un être perdu, « un esclave du mal » (197), qui s'exprime à travers cette longue confession. Ses errances et ses errements n'en seraient que la conséquence. Sa décision ultime le serait également. Jusqu'au bout, ce chevalier déchu sera demeuré un indécis.

IV. Les distorsions introduites

De nombreuses distorsions ont été introduites dans la perception du sujet du roman par la traduction comme par la construction de ce roman. Des biais ont été induits. Ils sont parfois déconcertants. Ils concernent la façon dont le titre même de ce récit a été traduit. Ils résultent aussi de

²⁷ La Bible, *Deutéronome*, 5 : 21.

Voir le site : <https://lire.la-bible.net/lecture/deuteronomie/5/1> (15.05.2021)

la nature des sources et des modèles littéraires dont il prend le contrepied, par contraste. Ils résultent aussi d'un jeu subtil sur les références picturales qui inspirent certaines descriptions.

En ce qui concerne le titre, l'intitulé qui a été adoptée par Veronika Nentcheva et par Éric Naulleau pour la version française du récit, *L'épopée du Livre sacré*, met l'accent sur sa forme esthétique, présentée comme « épique ». Or, ce terme d'« épopée » n'est jamais employé par Anton Dontchev dans le texte original de son livre, en bulgare. C'est une surinterprétation. La perception du sujet est décentrée. Ce titre, très métaphorique, invite les lecteurs français à s'intéresser d'abord à un caractère esthétique et formel du récit qui ne correspond pas vraiment à la nature de ce roman. Le mot « épopée » est utilisé en un sens dévié. Il en serait même tout le contraire. Au sens étymologique, une « épopée » est en effet un long poème qui raconte des aventures ou des exploits héroïques, où la légende et le merveilleux se mêlent volontiers à l'histoire. L'histoire des aventures du chevalier Henri de Ventadorn n'est pas très longue, même si sa confession est découpée en quinze journées ou séquences. Le merveilleux chrétien traditionnel des chansons de geste y est absent. Le narrateur est revenu, « le cœur troublé » (29) de la Terre sainte. Il affirme croire en Dieu, il pressent « qu'il existe quelque puissance invisible [qu'il] nomme Dieu » (229) mais il lui arrive aussi de se sentir soudain « environné de ténèbres » (229) surgies de « vertigineuses profondeurs de l'abîme » (229). C'est seulement au douzième jour de sa confession qu'il avoue ces accès de désespoir. Ce narrateur réduit au désespoir est très éloigné des héros chevaleresques de la littérature courtoise. Mais ce terme d'« épopée » renvoie à un titre précis, celui de *La croisade des albigeois. Épopée nationale*, publiée en 1868 par Jean-Bernard Mary-Lafon, une traduction en vers de la *Canso*, la « chanson » ou plutôt la chronique de la croisade albigeoise menée en Languedoc à partir de 1209. Ce long poème, écrit en langue d'oc, a été élaboré entre 1209 et 1218 par Guillaume de Tulède²⁸ et par un autre continuateur anonyme. Les deux traducteurs d'Anton Dontchev semblent s'y être référés sans le dire. Ce qui est sûr, c'est que les principaux événements rapportés par cette *Canso* se retrouvent dans le récit d'Anton Dontchev : le sac de Béziers et le siège de Carcassonne en 1209, la prise de Lavaur en 1211, le concile du Latran en 1214-1215. Mais cette épopée n'en est pas vraiment une. Le merveilleux y est absent même si le Dieu des catholiques et le Créateur des bogomiles s'y affrontent par personnages interposés. Dieu reste sourd aux multiples supplications que le chevalier Henri prétend lui avoir adressées chaque jour. Cette « épopée » n'en est pas une. Ses caractéristiques en sont l'envers et cette « spiritualité [est] factice » (9), comme le ressent d'ailleurs le narrateur.

²⁸ Guillaume de Tulède ou Guilhèm de Tudèla (vers 1199-1214), auteur de la première partie de la *Canso*, la *Chanson* de la croisade, en occitan, contre les albigeois.

En bulgare, le titre, *Странният рицар на свещената книга* (« Stranniyat ritsar na sveshtenata kniga »), signifie « L'étrange chevalier au livre saint » ou « sacré » quand il est traduit d'une manière littérale. La perception du sujet se concentre sur le caractère « étrange », insolite ou excentrique, de ce « pauvre chevalier errant, privé de foyer sur cette terre et privé de dernière demeure près sa mort » (27), ainsi que se présente le narrateur. Ce personnage central en fait un anti-héros. Il est tout le contraire des preux paladins qui peuplent les chansons de geste et les grands romans de la littérature médiévale. Le « *fin'amor* », l'amour courtois, y est aussi absent. Aucune femme idéale, trop aimée, n'apparaît dans cette confession si la sensualité s'y manifeste quelquefois. Le narrateur a été ainsi tenté, jadis, par la puissance de séduction de sa jeune belle-sœur, prénommée « Marie » (8). Il l'avoue dès le début de son récit. Au douzième jour, il le révèle également, « une veuve [...] ne tarda pas à partager sa couche » (223) dans la maison où il s'est arrêté tout un hiver, dans les Alpes, auprès de croyants vaudois, patarins, provençaux qui « se désignaient eux-mêmes indifféremment sous le nom de *bougres* » (223). Cet aveu est franc. Il n'y insiste pas cependant. Auparavant, concède-t-il au neuvième jour de ses confidences, il avait été fasciné par le spectacle de Lada, la jeune bogomile qui l'avait accompagné, ligotée « entièrement nue [...], attachée par les poignets [à] un portique de pierre » (165) lorsqu'elle avait été capturée par des brigands déguisés en loups. Cette scène vue fait penser à un tableau très connu, le seul nu féminin que John Everett Millais²⁹, un peintre préraphaélite anglais, ait représenté dans toute son œuvre, à savoir *The Knight Errant* ou *Le chevalier errant*, peint en 1870 et conservé au musée de la Tate Britain, en Angleterre, à Londres. C'est la même scène qui est décrite. Bref, ce chevalier violent, brutal, « cupide » (25), cet « esclave du Mal » (197), vautré « dans le marécage [de ses] vices » (197), comme le lui reproche le moine dominicain, est un repoussoir. Il est l'antithèse des héros authentiques des romans de chevalerie de Bérout³⁰ ou de Chrétien de Troyes³¹. À cet égard, son histoire est presque l'exact contrepied de la figure d'un chevalier et d'un poète occitan dont l'existence historique est attestée et dont René Nelli³² a imaginé en 1986 « la vie romancée »³³ dans *Le roman de Raimon de Miraval, troubadour*³⁴. La lecture de ce livre a peut-être inspiré dans le récit d'Anton Dontchev la conception du personnage de Peyret de Moissac, un poète et un troubadour à qui les albigeois de Lavaur avaient demandé de se rendre « à Tarnov pour y recevoir le Livre sacré » (43). Ce Peyret de Moissac meurt à son arrivée en Bulgarie, après avoir refusé de trahir les siens,

²⁹ Sir John Everett Millais (1829-1896), peintre et illustrateur anglais.

³⁰ Bérout (1160-1213), auteur anglais d'une version en vers de *Tristan et Iseut*.

³¹ Chrétien de Troyes (vers 1130-vers 1190), poète français, considéré comme le fondateur de la littérature arthurienne.

³² René Nelli (1906-1982), poète, philosophe et historien du catharisme.

³³ Nelli, René. *Le roman de Raimon de Miraval, troubadour*. Paris, Albin Michel, 1986, p.9.

³⁴ Raimon de Miraval (avant 1160-avant 1220), chevalier du Carcassès, poète, musicien et troubadour.

assassiné par Merkit, un des mercenaires « coumans » (32) du tsar Boril³⁵, qui l'avait accueilli à la frontière en même temps qu'Henri de Ventadorn. Ce dernier tue à son tour Merkit en duel. Cette succession de ruses, de trahisures et de meurtres met en relief la duplicité du narrateur. Le récit de la vie de Roger de Montbrun, un chevalier catholique rallié aux hérétiques dans *Les cités charnelles ou l'histoire de Roger de Montbrun*, un roman publié en 1961 par Zoé Oldenbourg³⁶, une historienne et une romancière française d'origine russe, a pu aussi servir de modèle par contraste au portrait d'Henri de Ventadorn dans *L'épopée du Livre sacré*. D'autres sources, bulgares celles-ci, ont pu avoir contribué à enrichir la représentation de cette figure de chevalier. On songe à une pièce radiophonique, créée et diffusée en 1969 par la Radio nationale bulgare, à Sofia, *Еретикът (Eretitsite / Les Hérétiques)* de Nedialka Karalieva³⁷, qui a été traduite en français en 1995 par Maria Koleva et Tilda Lovi sous le titre : *Les BOGOMILES ou les AIMÉS DE DIEU, comme disaient les gens...* On pense également à un roman, *Рицарят (Ritsariat / Le chevalier)* publié par Véra Moutaftchieva³⁸ en 1971, qui raconte déjà comment un chevalier croisé, Roger de Frey, finit par se rallier aux Bulgares et meurt, tué à la bataille d'Andrinople, le 14 avril 1205, remportée par le Tsar Kaloyan sur l'empereur latin Baudouin I^{er} ³⁹. L'héroïne de *Богомила (Bogomila / La bogomile)*, une pièce de théâtre de Blaga Dimitrova⁴⁰, écrite en 1974, et la silhouette de Calomela dans *La légende de Sybinn, prince de Preslav*, un court roman d'Emilian Stanév⁴¹, paru en 1975, ont pu avoir inspiré certains des traits de la figure de Lada dans le livre d'Anton Dontchev. D'autres sources, plus anciennes méritent aussi d'être signalées. Anton Dontchev y fait allusion au quatrième jour de la relation d'Henri de Vantadorn quand celui-ci arrive à Tarnov au moment d'un « concile contre les bogomiles » (68), convoqué par le Tsar Boril dont on possède le *Synodicon*⁴², le recueil des décisions conciliaires. Mais la chronologie est décalée. Le véritable évènement a eu lieu en février 1211. Anton Dontchev le situe après la mort du comte Simon de Montfort devant la ville de Toulouse, le 25 juin 1218. Ce déplacement est intentionnel.

³⁵ Boril (date de naissance inconnus-après 1218), tsar de Bulgarie de 1207 à 1217.

³⁶ Zoé Oldenbourg (1916-2002), historienne et romancière française d'origine russe.

³⁷ Nedialka Karalieva, journaliste à la Radio nationale bulgare, à Sofia (dates de naissance et de décès inconnues), auteur de *Еретикът (Eretitsi)*, une émission radiophonique. Source : KARALIEVA, Nedialka. *Les BOGOMILES ou les AIMÉS DE DIEU, comme disaient les gens... sont de nouveau à Paris 800 ans plus tard [Еретикът (Eretitsi)*, première radiodiffusion en 1979] [Adaptation de Maria KOLEVA avec Tilda LOVI. Trois DVD], Paris, Cinoche Vidéo, 1995. Film en trois parties.

³⁸ Véra Moutaftchieva (1929-2009), écrivaine et historienne bulgare.

³⁹ Baudouin I^{er} de Flandre et de Hainault (1171-vers 1206), empereur de Constantinople de 1204 à 1205.

⁴⁰ Blaga Dimitrova (1922-2003), poète et romancière bulgare.

⁴¹ Emilian Stanév, pseudonyme de Nikola Stoyanov Stanev (1907-1979), romancier et prosateur bulgare.

⁴² Voir Popruzhenko, M. G., [Попруженко, М.Г.] *Синодикъ царя Бориса*. Известия Русского археологического института в Константинополе. II, 1897 [« Sinodik tsarja Borisa » / « Synodicon du tsar Boril »], Izvest. Russk. Arkheol. Inst. v Konstantin, V (1900). Известия Русского археологического института в Константинополе. II, 1897 id., *Синодикъ царя Бориса* [« Sinodik tsarja Borila » / « Synodicon du tsar Boril »], Одесса, Экономическая типография и литография, 1899.

Il permet d'établir un parallèle entre les « souffrances et [le] sacrifice des malheureux bogomiles » (68) en Bulgarie et les supplices infligés aux albigeois en Languedoc.

D'autres altérations du sujet du roman sont liées à la présence à l'arrière-plan de réminiscences introduites par l'auteur et empruntées à diverses traditions picturales. Ces références sont en filigrane. Elles sont internationales. Certaines sont explicites. D'autres sont plus allusives et secrètes. On peut en déceler quelques-unes. Au deuxième jour du récit, le narrateur se souvient ainsi d'une tapisserie qui ornait jadis l'un des murs de la salle à manger du château de Ventadorn. « On y voyait », dit-il, « une belle dame occupée à tresser ses cheveux, dont une longue mèche retombait sur le sol telle une cascade d'or pur. Au-dessus de sa tête s'épanouissaient trois roses rouges. Un chevalier, tout vêtu de fer, lui présentait un miroir. Au sommet d'une lance fichée en terre flottaient ses armes : les trois mêmes roses rouges. Derrière lui, un cheval richement harnaché grattait le sol de son sabot... » (27). La description est précise mais paraît amalgamer des détails empruntés à quelques-unes des enluminures du *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris⁴³ et de Jean de Meun⁴⁴, et à plusieurs tapisseries distinctes de *La Dame à la licorne*⁴⁵, une composition très célèbre de la Renaissance, au XVI^e siècle. Les époques sont télescopées. Le XVI^e siècle se superpose aux événements du XIII^e siècle, substituant « au monde réel un univers de songes et de rêveries » (28), sans que l'on puisse toujours identifier des sources précises. On a déjà signalé l'emprunt qui paraît avoir été fait au tableau du peintre anglais John Everett Millais, *Le chevalier errant*, à la neuvième journée du récit d'Anton Dontchev. Une dernière référence repérable est bulgare et, par-delà, paradoxalement, française. Elle apparaît au quatrième jour du récit lorsque le narrateur est mené en présence d'un vieillard qu'il présente comme le « chef spirituel de tous les bogomiles » (73). Il se trouve « dans une sorte de caverne » (72). Il est ensuite conduit dans une autre grotte, beaucoup plus vaste, où un rituel complexe se déroule en présence de plusieurs milliers de personnes. La cérémonie décrite n'est pas sans évoquer un tableau du peintre bulgare Vassil Stoïlov, le *Sermon bogomile*⁴⁶, conçu à Paris en 1968 et peint à Véliko Tarnovo en 1969, qui représente un prédicateur « bogomile parfait habillé en rouge »⁴⁷, en train de prêcher, debout, à contre-jour, devant l'ouverture d'une grotte que l'on devine être celle de Lombrives, dans l'Arriège, en France, où les derniers cathares se seraient réfugiés, dit la légende. Tous ces lieux sont souterrains. Or, pour les bogomiles en Bulgarie comme pour les albigeois en Languedoc, les rites ne pouvaient se dérouler qu'en plein air. La foi ne pouvait pas être enfermée en des lieux clos. Ces descriptions vont à l'encontre

⁴³ Guillaume de Lorris (ers 1200-vers 1238), auteur de la première partie du *Roman de la Rose*.

⁴⁴ Jean de Meung ou Jean Chopinel ou Clopinel (vers 1240-vers 1305), continuateur du *Roman de la Rose*.

⁴⁵ La tenture dite de *La Dame à la licorne* (XVI^e siècle) est une composition de six tapisseries conservées au Musée national du Moyen Âge-Thermes et hôtel de Cluny, à Paris.

⁴⁶ Vassil Stoïlov (1904-1990), artiste peintre bulgare.

⁴⁷ Stoïlov, Vassil. *Carnet* n°6. Conservés à la Bibliothèque nationale Saints Cyrille et Méthode de Sofia, en Bulgarie, ces carnets manuscrits griffonnés en France et en français par leur auteur ne sont pas paginés.

de ce que les historiens bulgares expliquent sur les pratiques des bogomiles. On est en pleine légende. La source en est française est remonte à un livre intitulé *Sur le chemin du Saint-Graal, les anciens mystères cathares*, publié aux Pays-Bas en 1960 par Antonin Gadal⁴⁸, un instituteur originaire du département de l'Ariège qui consacra sa vie à en explorer les grottes parce qu'il était persuadé que ces lieux avaient été occupés jadis par les cathares, au temps de l'Inquisition, aux XIII^e et XIV^e siècles, et que ceux-ci les avaient utilisés à des fins initiatiques. En ces représentations, l'imaginaire l'emporte sur la réalité historique.

Ce qui est raconté par Anton Dontchev dans *L'épopée du Livre sacré* à propos d'un « XIII^e siècle plein de bruit et de fureur » (4^{ème} page de couverture) a été reconstruit à la fin du XX^e siècle à partir de ce que l'on savait à cette date sur cette période du Moyen-âge. Il en a résulté de nombreuses distorsions. Le passé a été déformé. La traduction en accroît l'altération en une proportion qu'on ne peut apprécier. Du titre primitif du récit en bulgare à sa modification en français, l'intérêt des lecteurs est déplacé du portrait du personnage central ce chevalier insolite, vers ce qui serait le caractère légendaire et imaginaire du récit. Le jeu de l'auteur sur les références littéraires et picturales accentue cette impression. Les deux titres préservent néanmoins un élément identique, un objet symbolique : le « Livre », le symbole allégorique des liens entre la Bulgarie et la France.

CONCLUSION

Paru à l'extrême fin du XX^e siècle, en 1998 en Bulgarie et en France en 1999, ce roman d'Anton Dontchev, *L'épopée du Livre sacré*, dit raconter les multiples aventures que ce « Livre sacré » (1), le « livre secret des bogomiles » (15), auraient connues lorsqu'il aurait été apporté de Bulgarie en France, au début du XIII^e siècle, au temps de la croisade contre les albigeois. Son manuscrit, « une dizaine de feuilles de parchemin » (90-91), rédigées « en caractères glagolitiques – l'ancien alphabet des Bulgares » (167), aurait contenu « les racines de l'hérésie qui [avait ébranlé] le monde chrétien » (16), en Occident, dès 1100. Sa version originale serait venue de plus loin encore, transportée par « un frère arménien [...] depuis ses montagnes natales » (89). Cette traduction en vieux bulgare aurait été amenée en Languedoc, à Saint-Félix de Caraman, dès 1167, imagine Anton Dontchev, par un certain « Niquinta, pape des hérétiques de Constantinople » (92). Ce manuscrit a existé. On en a retrouvé trois exemplaires en latin, conservés dans les archives de l'Inquisition à Vienne, en Autriche, et, en France, à Dôle et à Carcassonne. Une traduction en français moderne et une édition synoptique de ces deux versions de Vienne et de Dôle en latin ont été publiées en France, en 1980, par Edina Bozóky sous le titre : *Le Livre secret des cathares. Interrogatio Iohannis, apocryphe d'origine bulgare*. Cette édition

⁴⁸ Antonin Gadal (1877-1962), instituteur et historien régionaliste français.

précise que cet ouvrage aurait été le « secret, plein d'erreurs, des hérétiques de Concorezzo, apporté de Bulgarie à leur évêque Nazaire⁴⁹ »⁵⁰. Les deux copies de Vienne et de Dôle avaient déjà été publiées en Bulgarie, en 1925, en bulgare et en latin, dans les *Livres et légendes bogomiles (aux sources du catharisme)* de Jordan Ivanov⁵¹. C'est cette source qu'Anton Dontchev paraît avoir utilisée pour en introduire trois fragments au moins de ces deux manuscrits de Vienne et de Dôle, qui sont récités au moment où le narrateur et ses compagnons ont été capturés dans son récit par une bande de brigands déguisés en loups. La version originale en bulgare du roman en reproduit de surcroît, en annexe, une partie de leur retranscription en latin par Jean Benoist⁵² dans son *Histoire des Albigeois et des vaudois ou barbets*, parue en 1691, à Paris. Ce sont les seules données vérifiées que l'on possède sur la manière dont ce livre secret, cet écrit apocryphe, a effectivement circulé au XII^e siècle et au XIII^e siècle entre la Bulgarie et la France.

Ce livre s'inscrit d'abord dans le prolongement d'une tradition littéraire récente, propre à la Bulgarie, marqué par la résurrection de l'histoire des bogomiles dans la littérature bulgare à partir de 1968. Il repose également sur une connaissance très précise de l'histoire de l'albigéisme en Languedoc, en France. Il se fonde enfin sur une grande maîtrise de la littérature courtoise médiévale française, en les deux langues d'oc et d'oïl, dont il prend le contrepied des idéaux et des modèles. Il possède enfin une postérité considérable, en de multiples langues. Le sujet de cette *Épopée du Livre sacré*, l'histoire de la manière dont ce livre et les idées qu'il véhiculait ont circulé entre la Bulgarie et la France a aussi inspiré sur ce même thème, en 2003, *Vassili le bogomile*, un roman écrit en français par une auteure d'origine serbe, Véra Deparis⁵³, et, en 2006, un spectacle musical international, *a capella*⁵⁴, écrit et chanté en neuf langues européennes, *Vox Bogomili*, conçu par le quatuor franco-bulgare « Balkanes »⁵⁵. *Vassili le bogomile* n'est toutefois qu'une longue nouvelle qui se contente de raconter brièvement le voyage d'un jeune homme bulgare, nommé Vassili, « originaire de Philippopoli en Thrace (aujourd'hui Plovdiv en Bulgarie) »⁵⁶ entre son pays et le Languedoc, en 1186, puis son retour jusqu'en Rascie⁵⁷, jusqu'au monastère de Studenitsa⁵⁸, dix ans plus tard, vers 1196, auprès de Rasko

⁴⁹ Nazaire (dates de naissance et de décès inconnues), évêque ou Ancien de la communauté de Concorezzo en Lombardie.

⁵⁰ Bokózy, Edina. *Le livre secret des cathares. Interrogatio Iohannis*. Paris, Beauchesne, 1980, p.87.

⁵¹ Jordan Ivanov Nikolov (1872-1947), historien et linguiste bulgare.

⁵² Jean Benoist (1632-1705), prêtre dominicain français.

⁵³ Véra Deparis (née en 1939), bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale de France.

⁵⁴ « *a capella* » : se dit de chants sans accompagnement musical.

⁵⁵ Le quatuor « Balkanes » est composé de Milena Roudeva, de Milena Jeliaskova-Libeda, de Marie Scaglia et de Martine Sarrazin.

⁵⁶ Deparis, Vera. *Vassile le bogomile*. Paris, Alternatives, 2003, p. 17.

⁵⁷ La Rascie a été entre le VII^e et le XIV^e siècles l'une des plus importantes principautés serbes du Moyen-âge.

⁵⁸ Studenitsa ou Studenica, en Serbie.

Némanitch ⁵⁹, le futur Saint Sava. Ce récit n'évoque guère les particularités de la doctrine bogomile. *Vox Bogomili* est plus dense. À des chants traditionnels en bulgare, en slavon, en grec, en croate, en bosniaque, en latin, en italien, en occitan et en français, se mêlent des prières, le *Pater noster* (le « Notre Père ») catholique en latin et le *Paire Sant* (le « Père Saint ») albigeois en occitan, par exemple. Il s'y ajoute des extraits du *Rituel cathare* de Lyon, en langue occitane, dans l'édition qui en a été établie par Léon Clédat ⁶⁰ en 1887. Que ce soit dans *Vassili le bogomile* ou dans *Vox bogomili*, les allusions aux croyances bogomiles sont très minces, certes. Mais toutes ces œuvres se sont nourries des mêmes sources littéraires, historiques et légendaires. Les romans sur le catharisme se sont multipliés depuis, en très grand nombre, en Europe, en France, en Serbie, en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, et même jusqu'aux États-Unis et au Brésil. En cette perspective, *L'Épopée du Livre sacré* d'Anton Dontchev paraît avoir cristallisé d'une manière particulière les influences qui se sont exercées entre la Bulgarie et la France dans la genèse de ces représentations imaginaires sur le rôle de ce livre apocryphe.

Bibliographie

Œuvres primaires

Дончев, Антон. *Странният рицар на свещената книга*. (ИК „Библиотека 48“, София, 1998), София, Захарий Стоянов, 2017. [Donchev, Anton. *Stranniyat ritsar na sveshtenata kniga*. (ИК „Библиотека 48“, Sofia, 1998), Sofia, Zahariy Stoyanov, 2017]

Dontchev, Anton. *L'épopée du Livre sacré*. [Traduit du bulgare par Veronika Nentcheva et Éric Naulleau], Arles / [Paris], Actes Sud / L'esprit des Péninsules, 1999.

Autres œuvres

Blaga, Dimitrova [Димитрова, Блага]. *Богомилката. мистерия* (*Bogomilkata. Misteriya, La Bogomile. Un mystère*, 1974), Sofia, Ed. Fakel, 1999.

Benoist, Jean. *Histoire des Albigeois et des Vaudois ou Barbets*. Paris, J. Le Febvre, 1691.

Bozóky, Edina. *Le Livre secret des cathares. Interrogatio Iohannis, apocryphe d'origine bulgare. Édition critique, traduction, commentaire*. Paris, Beauchesne, 1980.

Clédat, Léon. *Le Nouveau Testament, traduit au XIIIe siècle en langue provençale [suivi de] Un rituel cathare*. Paris, E. Leroux, 1887.

Cosmas le prêtre. *Le Traité contre les bogomiles* (Презвύτεр Козма. Слово против еретиките [Prezviter Kosma. Slovo protiv eretitzite] ou encore *Beceda protiv eretikuime* (Beseda protiv eretitzite) (972), Cosmas le prêtre. *Traité contre les hérétiques* ou *Discours contre les hérétiques*)

⁵⁹ Rasko Némanitch ou Nemanjić (vers 1169-1236), fondateur de l'Église orthodoxe autocéphale serbe en 1219 et sanctifié sous le nom de « Saint Sava ».

⁶⁰ Léon Clédat (1851-1930), philologue et universitaire français.

[traduction et étude par Henri-Charles Puech et André Vaillant], Paris, Imprimerie Nationale – Librairie Droz, 1945.

Deparis, Véra. *Vassili le bogomile*. Paris, éditions Alternatives, 2003.

Döllinger, Ignaz. *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters*. Munich, Beck, 1890.

Gadal, Antonin. *Sur le chemin du Saint-Graal, les anciens mystères cathares*. Haarlem (Pays-Bas), Rozekruis-pers, 1960.

Lorris, Guillaume de, et Meun, Jean de. *Le Roman de la Rose* [Édition par Daniel Poirion]. Paris, Flammarion, collection « GF », 1974.

Ivanov, Jordan. *Livres et légendes bogomiles (Богомилски книги и легенди [Bogomilski knigi i legendi], 1925)* [traduit du bulgare par Monique Ribeyrole]. Paris, Maisonneuve et Larose, 1976.

[Karaliev, Nedialka] Каралиева, Недялка, *Еретиците. Пиеци (Eretitsite. Piesi / Hérétiques. Pièces, 1970)*. Sofia, Ed. Sibia, 1993.

Levis Mirepoix, Antoine, Duc de. *Montségur. Les cathares*. Paris, Albin Michel, 1924.

Lorris, Guillaume de, et Meung, Jean de. *Le roman de la rose : a facsimile of MS. Selden Supra 57. Bodleian Library, Oxford* (Fac-simile du manuscrit français (Ms. Selden Supra 57), conservé à la Bodleian library, University of Oxford, GB, 1230-1280), Tokyo : Center for research on language and culture, Senshu university, 2008.

Mary-Lafon, Jean-Bernard. [*Histoire politique, religieuse et littéraire du Midi de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*](#) (1841-1844), 4 vol., Paris, Maffre-Capin, 1842-1845.

Moutaftchiéva, Véra [Мутафчиева, Вера]. *Рицарят (Ritsaryat, Le Chevalier)*. Sofia, Ed. Narodna Mladej, 1971.

Nelli, René. *Le roman de Raimon de Miraval, troubadour*. Paris, Albin Michel, 1986.

Oldenbourg, Zoé. *Les brûlés*. Paris, Gallimard, 1960.

Oldenbourg, Zoé. *Les cités charnelles ou l'histoire de Roger de Montbrun*. Paris, Gallimard, 1961.

Oldenbourg, Zoé. *Le bûcher de Montségur. 16 mars 1244*. Paris, Gallimard, 1969.

Peyrat, Napoléon. *Histoire des albigeois*.

[Tome I]. *Les Albigeois et l'Inquisition* (1870). Nîmes, C. Lacour, réédition 1997.

[Tome II]. *La civilisation romane* (1872). Nîmes, C. Lacour, réédition 1997.

[Tome III]. *La croisade* (1872). Nîmes, C. Lacour, réédition 1997.

[Popruzhenko, M. G.], Попруженко, М.Г. *Синодикъ царя Бориса*. Известия Русского археологического института в Константинополе. II, 1897 [« Sinodik tsarja Borisa » / « Synodicon du tsar Boril »], Izvest. Russk. Arkheol. Inst. v Konstant], V (1900), p. viiiff. Известия Русского археологического института в Константинополе. II, 1897 id., *Синодикъ царя Бориса* [« Sinodik

tsarja Borila » / « Synodicon du tsar Boril »], Одесса, Экономическая типография и литография, 1899.

Puylaurens, Guillaume de. *Chronique 1145-1275 (Chronica Magistri Guillelmini de Podio Lautentii, 1275)* [Texte traduit, présenté et annoté par Jean Duvernoy (1976)]. Toulouse, Le Pérégrinateur éditeur, 1996.

Stanév, Emilian (i.e. Nikola Stoyanov Stanev). *La légende de Sybinn, prince de Preslav*. Sofia, Sofia-Presses, 1975.

Vaux-de-Cernay, Pierre de. *Histoire de l'hérésie des Albigeois et de la sainte guerre contre eux (de l'an 1203 à l'an 1218)* [*Historia Albigensium* ou *Historia Albigensis* (1218), traduit du latin par François Guizot]. Paris, Belin, 1824.

Vuillemin, Alain. *Cathares, Bogomiles, Pauliciens à travers les arts, l'histoire et la littérature*. Cordes-sur-Ciel, Rafael de Surtis, 2018.

Articles critiques

Anguelov, Dimitar. Le bogomilisme. Envergure bulgare et européenne. – In : *Heresis*, 1992, n° 19, p.1-18.

Courault, Patrick. Quatuor balkanes. *Vox Bogomili*, la voix bogomile retrouvée [Entretien avec le Quatuor balkanes pour la revue *Histoire du Catharisme*, n°10, juillet 2009]. Voir le site *Balkanes* : <http://www.balkanes.com/presse.htm>

Vachkova, Vesselina. Богомилската алтернатива The Bogomil Alternative [Traduit du bulgare par Vanya Kirilova-Nikolova]. Sofia (Bulgarie), TanNakRa Publishing Centre for Research on the History of the Bulgarians, 2017.

Obolenski, Dimitri. Papas Nicetas : A Byzantine Dualist in the Land of the Cathars – In : *Harvard Ukrainian Studies*, Vol. 7, Okeanos : *Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students* (1983), p. 489-500.

Quatuor Balkanes, *Vox Bogomili. Souffle bulgare en Terre cathare* (2008), voir la présentation sur le site : « www.opus31.fr/pdf/Presentation_vox_bogomili.pdf ».

Šanjek, Franjo. Le rassemblement hérétique de Saint-Félix-de-Caraman (1167) et les églises cathares au XII^e siècle. – In : *Revue d'Histoire ecclésiastique*, Louvain (Belgique), Imp. Cultura, 1972, vol. LXVIII, p.767-799.

Vranceanu, Alexandra (ed). *Text(e)/image. Interférences. Etudes critiques. Critical Studies*. Bucarest (Roumanie), Editura Universitatii din Bucuresti, 2009, pp.63-88.

Vuillemin, Alain. Du catharisme en France au bogomilisme bulgare : les sources françaises du tableau, le *Sermon bogomile* (1969), peint par Vassil Stoïlov en Bulgarie. – In : Zerner, Monique, « Mise au point sur *Les cathares devant l'histoire* et retour sur *L'histoire du catharisme en discussion* : le débat sur la charte de Niquinta n'est pas clos ». – In: *Journal des Savants*, 2006, n°2, p.253-273.

Iconographie

[Anonyme] *La Dame à la licorne* (entre 1484 et 1538). Composition de six tapisseries tissées dans les Flandres, découvertes par Prosper Mérimée dans le château de Boussac, dans le département de la Creuse, et conservées depuis 1882 au musée national du Moyen Âge-Thermes et hôtel de Cluny, à Paris, en France.

Angelico, Fra Giovanni (i.e. Guido di Pietro). *Le Couronnement de la Vierge*. Détrempe sur bois, 29, 5x210, (1430-1432). Paris, Musée du Louvres.

Berrugete, Pedro. *L'épreuve du feu* (1470-1471 ?), Huile sur panneau, 120x150, Madrid (Espagne), Musée du Prado.

Berrugete, Pedro. *Le miracle de Fanjeaux : les livres cathares à l'épreuve du feu* (1493-1499). Peinture à l'huile, 122x83, Madrid (Espagne), Musée du Prado.

Cardenas, Bartolomé. *Dispute de saint Dominique, avec les Albigeois*. Peinture sur toile, 233x426 (1610-1615). Valladolid (Espagne), Musée National de la Culture.

Millais, John Everett. *The Knight Errant (Le chevalier errant)*. Peinture à l'huile, 184,1x135, 3, 1870). London (Grande-Bretagne), Tate Britain.

Stoïlov, Vassil. *Bogomilska Propoved [Sermon bogomile]*, Aquarelle, 180x215 (1968) et Tableau 177x210 (1969). Veliko-Tarnovo (Bulgarie), Galerie des Beaux-Arts.

Filmographie

Karaliev, Nedialka. *Les BOGOMILES ou les AIMÉS DE DIEU, comme disaient les gens... sont de nouveau à Paris 800 ans plus tard [epemuqu (« Eretitsi »*, première radiodiffusion en 1969) [Adaptation de Maria Koleva avec Tilda Lovi. Trois DVD]. Paris, Cinoche Vidéo, 1995. Film en trois parties.

Людмила МИНДОВА¹

**Крилете на пеперудата.
Християнството и тоталитаризмът в белетристиката
на Ана Бландиана и Теодора Димова**

Резюме

Статията сравнява две белетристични книги на румънската писателка Ана Бландиана и на българската писателка Теодора Димова. Както става ясно в хода на анализа, книгите показват много сходства в начина, по който представят „тоталитарния опит“. В тези художествени произведения ние можем да видим как чрез детската гледна точка авторките успяват да открият различни решения във времена на криза и мъчителни обстоятелства. По блестящ естетически начин Бландиана и Димова демонстрират неограничените възможности на литературата да предоставя спасение дори в трагичните инциденти, да сочи дори и в края – рая.

Ключови думи: християнство; тоталитаризъм; антиототалитарна литература; сравнително литературознание; балканистика; екзистенциална психотерапия

Abstract

The Wings of the Butterfly.

Christianity and Totalitarianism in Ana Blandiana's and Teodora Dimova's fiction

The article compares two fiction books by the Romanian author Ana Blandiana and fellow Bulgarian writer Teodora Dimova. As the analysis reveals the books share a lot of similarities in their approach to the “totalitarian experience”. In these literary works, we can see how through the child's viewpoint the two female writers show different solutions in times of crises and harrowing circumstances. In summary, Blandiana and Dimova demonstrate in a brilliant aesthetic way the endless possibilities of literature to find salvation even in tragic accidents, and an exit from exile.

Keywords: Christianity; totalitarianism; antitotalitarian literature; comparative literature; Balkan studies; existential psychotherapy

Макар и в по-широк контекст, тук ще се спрем само на две произведения от румънска писателка и българска писателка, писани с около 40 години дистанция помежду им. Разказите и новелите от сборника *Имитация на кошмар* на Ана Бландиана, които през 2019 г. в превод на Румяна Л. Станчева са публикувани на български в издателство „Панорама“, се появяват в Румъния през 1977 г. (цикълът *Четирите годишни времена*) и през 1982 г. (цикълът от 11 разказа *Проекти за миналото*). В годината, в която тази безспорно антидогматична книга на Бландиана

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 for Balkan Studies & Centre of Thracology (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.

заживява и своя български живот, в България е публикуван романът на Теодора Димова „Поразените“. За нас – въпреки различните поетики на двете книги – едновременното им разглеждане е провокирано не само от майсторското представяне на срещата на човека със злото в историята, но и защото отварят темата за комунистическия терор към духовния и интелектуалния елит. Темата за насилието на комунистическите режими срещу интелектуалците не е нова за литературата. Особено след края на Студената война библиографията по темата нарасна главоломно. За нас сравнението е интересно, тъй като съпоставя две на пръв поглед твърде различни повествователни стратегии, но по една обща тема, която в крайна сметка се оказва в основата на впечатляващите сходства на равнището на смисъла и символизациите.

Самата Ана Бландиана, която е родена на 25 март 1942 г. в Тимишоара с рожденото име Отилия Валерия Коман, има силно сродство и по поетическа природа, и по дисидентска съдба с българката поетеса, преводачка и писателка Блага Димитрова (1922-2003). Бландиана, която е дъщеря на преследван от комунистическия режим свещеник, прекарал години като политически затворник заради своя духовен сан и заради етичните и политическите си възгледи, пише по разнообразен начин за своето детство на дете на „народен враг“² в своята белетристика, есеистика и лирика. След 1989 г. читателят има възможност да се запознае далеч по-подробно с многобройни документи и свидетелства за престъпленията на комунизма срещу личността и обществото, но както литературната теория отдавна е забелязала, вероятно тъкмо цензурата и забраните на тоталитарната власт се оказват особено благодатни за създаването на талантива и въздействаща литература. Това особено добре личи в белетристичните сборници на Бландиана. Тъкмо специфичната магическо-реалистична поетика на нейната белетристика, съществуваща сякаш на границата на действителността и съня, успява да създаде художествен модел на описание на злото, който е особено рядък и затова изключително ценен. Нека споменем, че дори при цялата тази пределна езоповска завоалираност на сблъсъка на човека с неприятното лице на историята, характерна за новелите на румънската писателка, цензурата на Чаушеску регистрира ироничните и критични послания срещу режима и първоначално спира публикуването на сборника *Проекти за миналото*. Книгата все пак излиза през 1982 г., когато авторката е удостоена с престижната ХердEROVA награда. Впрочем литературата познава немалко други

² Вж. за това повече в: Станчева, Румяна Л. Ана Бландиана в няколко вълшебни сюжета. В: Бландиана, Ана. *Коридори с огледала*. Подбор и превод от румънски Румяна Л. Станчева. София, Балкани, 2005, 5-13. [Stantcheva, Roumiana L. Ana Blandiana v nyakolko valshebni syuzheta. V: Blandiana, Ana. *Koridori s ogledala*. Podbor i prevod ot rumanski Roumiana L. Stantcheva. Sofia, Balkani, 2005, 5-13].

подобни случаи, когато само благодарение на международна намеса е спасена съдбата на писатели, художници, музиканти...

Макар че родената през 1960 г. Теодора Димова е с около двайсестина години по-млада от румънската писателка и за разлика от нея освен към белетристичното, има повече предпочитания не към лирическото, а към драматургичното писане, двете представяни тук произведения за тоталитарното зло ги доближават съществено, като ни позволяват да изведем на преден план родства, които иначе едва ли биха направили особено впечатление. Макар да не е като Бландиана дъщеря на преследвана и съдена от комунистическата власт интелектуална и духовна личност, Теодора Димова е дъщеря на ярка фигура от творческия и интелектуален елит от буржоазните времена. Писателят Димитър Димов (1909-1966) има вече безспорно присъствие и признание в литературните кръгове по времето, в което приключва Втората световна война, и съдбата на цял свят и родната му страна е променена рязко. Читателите са познали белетристичната му дарба от романите *Поручик Бенц* (1938) и *Осъдени души* (1945), когато през 1946 г. започват да излизат първите откъси от прочутия шедевър на този писател, романът *Тютюн* (1951), това истинско предизвикателство пред идеологическия прочит, принудил писателят да създаде втори, редактиран според вкуса на цензурата, вариант на романа. Макар че Димитър Димов не е изпратен на лагер като други български творци, подобно на Бландиана още през детството си Теодора Димова е станала свидетел на насилието срещу мислещите другояче от позволеното.

Преди появата на белетристичните си сборници Ана Бландиана е придобила известност със своята лирика, а както и самата тя обича да се шегува: „Станах известна като забранен поет, преди да стана известна като поет“ (Бландиана 2005: 5). Преди публикуването на *Поразените* Теодора Димова вече е придобила известност със своите драматургични текстове, поставяни в различни театри в страната и чужбина, и особено с романовите си произведения, сред които отличените: *Майките* (получил през 2006 г. наградата за източноевропейска литература на *Kulturkontakt*), *Марма*, *Мириам* (наградата „Христо Г. Данов“ през 2010 г.), *Влакът за Емаус* (наградата за проза на портал „Култура“ през 2014 г. И *Поразените*, най-новият роман на Теодора Димова, е отличен с престижна национална награда – наградата на „Перото“ през 2020 г.

Макар че за разлика от Бландиана, Теодора Димова не открива християнството от дете, тя е сред съвременните български автори, които – подобно на белетриста Деян Енев и поета Калин Михайлов – например имат ясно разпознаваеми религиозни позиции. Със своята рубрика в портал „Култура“ години наред Теодора Димова по талантлив и фин начин споделя своите

естетически, етични и граждански възгледи, които по-късно събира и публикува в книгите *Четири вида любов* (2014) и *Ороци* (2015). Нека тук споменем и една от най-новите ѝ книги с християнски есета *Зове овцете си по име* (2018). Тук, в есето *Не мога да живея без Теб* авторката разкрива своя личен опит на откриване на Христос в собствения ѝ живот. Ще си позволя един по-дълъг откъс, тъй като той е ценен не само заради религиозната тема, но и изобщо заради битието на книгата и Словото в описваната епоха:

До трийсетата си година четях редовно в Народната библиотека.“ – пише в есето на Теодора Димова, което по-нататък продължава – „Всъщност почти всички от моето поколение четяхме в Народната библиотека, защото достъпът до книгите преди 89-а беше ограничен и общо взето, труден. (...) И така – чаках в просторната читалня поръчаната книга, отдавна не си спомням коя. И вместо нея пристигна – „Нашата вяра“. (...) От отегчение я отворих, започнах да прелиствам, после се зачехох внимателно. (...) Това беше много, много преди 89-а година. Удивителната случка в библиотеката остави дълбок отпечатък в съзнанието ми. Но нямаше с кого да споделя случилото се, защото в онова време за Христос и Църквата никой не говореше. Имаше идеологическа „железна завеса“ и вътре в комунистическата държава. (Димова 2018: 243)

Есето на Теодора Димова описва с вълнение и майсторство незабравимия за всеки християнин начин, по който Бог му се открива. И същевременно с деликатен жест напомня, че тъй като Бог е Слово, Той има и разнообразни неведоми пътища и езици, чрез които да направи това. Тук навлизаме в териториите на чудото, където – напомня авторката – не можеш да пристъпиш без чувство за святост и свян. Защото, казва в това свое есе Теодора Димова, Бог е вездесъщ, Той е Присъствие, Той е. (Димова 2018: 243-246).

Тъкмо в зоната на чудото, което за едни е място на вдъхновение и върховен смисъл, а за други – на разколебаване и безсмисленост, за едни – на откриване на същинската вяра, за други – на суеверие или дори безнадеждност; тъкмо в сърцевината на вълшебното и фантастичното книгите на Бландиана и Теодора Димова се засрещат по удивително. Макар че го правят по различен начин, и при двете Бог говори езика на чудото. Реално всички разкази и новели от сборника *Имитация на кошмар* на Ана Бландиана представя фантастични сюжети. Те като че ли са обединени в голяма степен именно от своя неподражаем балкански кръстопътно-мистериен реализъм, „брат-близнак“ на латиноамериканския магически реализъм на Маркес, Борхес, Карпентер, на френския сюрреализъм, на средноевропейския кафкиански литературен свят на

ужаса, на руските, съветски и постсъветски словесни вакханалии в прозата на Гогол, Булгаков, Пелевин, Сорокин, Ерофеев и пр. В коя друга балканска естетика можем да открием тази чудна фантастичност, бликаща от всяка страница на Бландиана – в драмите на Йонеско, в културологичните и митопоетически анализи на Мирча Елиаде, в прозата на Йордан Радичков, Вера Мутафчиева, Никос Казандзакис, Исмаил Кадаре, Яшар Кемал... Творците и произведенията са толкова много, че си заслужава да цитираме думи на самата Ана Бландиана за фантастичното. Във финалния разказ *Черквата призрак* (който по оригинален начин се заиграва с готическата поетика) Бландиана изговаря един важен признак за своята белетристика: „Съществуват толкова видове фантастично, та не е учудващо, че някои от тях могат да минат понякога за реалност. Самата реалност от време на време арогантно разширява границите си и тогава зоните на напрежение остават – за години, за десетилетия и дори за цели векове – двусмислени, с несигурна принадлежност“ (Бландиана 2019: 331).

Във *Въведение във фантастичната литература* Цветан Тодоров обръща внимание тъкмо на тази, да я наречем, *иманентна несигурност* на литературата изобщо, която фантастиката подчертава: „Така се обяснява двусмисленото впечатление, което ни оставя фантастичната литература: от една страна, тя е квинтесенцията на литературата, доколкото присъщото на всяка литература оспорване на границата между реално и нереално е неин експлицитен център. От друга страна обаче, тя е само пропеедвтика към литературата: борейки се с метафизиката на всекидневния език, тя му вдъхва живот и трябва да тръгва от езика, било то и за да го отрича.“ (Тодоров 2009: 143).

Като че ли и самото заглавие на книгата на Ана Бландиана *Имитация на кошмар* представлява коментар върху границите на реалното и нереалното, на онова, което без колебания определяме като литература, и на другото, за което сякаш не знаем измислица ли е или реалност. А книгите и на Бландиана, и на Теодора Димова са същевременно художествена реабилитация не просто на чудесното и вълшебното в съвременността, но и на самата религиозна мяра, на мярата на вярата.

И Димова, и Бландиана в тези две свои книги описват срещата с ужаса в историята. Въпросът как да се говори за злото е същностен за литературата, защото тя сякаш от самото начало на появата си е била най-често глас на онеправдания, глас на надеждата за всички онези, за които извън света на книгите надежда няма. Очевидно е, че заглавието *Имитация на кошмар* представлява артистичен коментар към един от най-постоянните въпроси в литературната теория

за това дали тя е или не е отражение, дали е подражание или имитация на действителността. Реалността на злото е така абсурдна в самата си същност, че тя може да бъде описана само чрез абсурд – сякаш казват и румънската, и българската авторка.

„Фантастичното не е обратното на действителното, то е само по-изпълнено със значения представяне на реалността“ (Бландиана 2019: 36) пише в *Скъпи плашила*, втората част от новелата *Четиригодишните времена* Бландиана. Именно *Скъпи плашила* като че ли е един от най-мощните автокоментарни текстове от книгата по отношение на зоната на страха, на чувството за заплаха и невъзможност за бягство от кошмара на историята. Това не само е един от стигащите до най-висока точка на фантастичност текстове от сборника, но и блестящ литературен образец за сферите на тайната. „Хайде да се правим на кръстове“ – възкликва едно дете в края на предишния откъс от тази новела, а в *Скъпи плашила* тази екзистенциална обреченост на кръста я виждаме в пресечната точка на пролетта и смъртта, на раждането в самия център на тлението и преходността, наред гробищата. Точно тук е описана изумителната фантастична сцена с говорещите деца-цветя, които „разцъфтяват“ наред „тревистия разгул“ и „абстрактната заплаха“ – нека си послужим с тези прекрасни метафори от самия текст на Бландиана, които най-красноречиво показват онова друго измерение на кръста, което християнството ни открива две хилядолетия – не трагичното му проявление като място на умирането и поражението, а като център на същинската победа чрез това поражение, чрез тази неповторима саможертва. Защото тъкмо на Великден поздравът, с който християните си честитят този най-голям празник, е „Христос възкресе из мъртвих, смъртию смърть поправ и сущим во гробех живот даровав“.

Във времената на злото, в самия „епицентър на плашилата“, Ана Бландиана създава своята великолепно фантастична проза, която, освен всичко друго, е ярко свидетелство за „триумфа на твореца“ (като в заглавието на книгата на Цветан Тодоров за творците от годините на най-жестокия терор в Съветския съюз), за победата в поражението. Ако тук прекрачим към романа на Теодора Димова, няма как да не се запитаме можело ли е изобщо да не напише този свой роман? Четейки есето ѝ *Не мога да живея без Теб*, вече далеч по-трудно бихме могли да повярваме, че не е можела. Защото книгата *Поразените* е *par excellence* книга за изпитанията на вярата ни, а какво друго е срещата на човека с лицето на смъртта, на злото! И само по пътя на вярата може да се напише краят на това есе, в което Теодора Димова разказва едновременно за своята съкровена среща с Бог, както и за знаковата роля, която една книга на руския митрополит Антоний

Сурожки има в тази среща: „Денят, в който Бог отсъства, когато мълчи – това е началото на молитвата. Не когато имаме да кажем много неща, а когато се обърнем към Бога с думите: „Не мога да живея без Теб, защо си толкова жесток, защо мълчиш?“ – цитира тези думи на руския митрополит Теодора Димова и продължава – [т]ова познание, което или трябва да намерим, или да умрем – то ни кара да проникнем до мястото, където ще се озовем в Присъствието. Ако се вслушаме в това, което сърцата ни знаят за любовта и копнежа, и не се уплашим от отчаянието, ще открием, че победата винаги е неговата друга страна.“ (Димова 2018: 246)

Имитация на кошмар и Поразените говорят, казано другояче, за това Присъствие чрез неговата опака страна, чрез неговото отсъствие.

Да се върнем отново на мястото, което Словото и книгата имат в двете произведения, за да припомним впечатлението си, че тъкмо чрез издигането на двете писателки до фундаментални културни символи призовават читателя да преосмисли за самия себе си границите между буквалността и метафората, между баналното и възвишеното. Тук е особено знаков фрагментът за есента *Спомени от детството* от новелата *Четиригодишни времена* на Ана Бландиана. Тъкмо тук авторката описва по ярко метафоричен начин ареста на баща си и затова не е случайно, че гонението срещу духовника, срещу човека, чийто най-висок дълг е съхранението на Словото, е показано чрез символиката на библиотеката, на книгата. Отивайки в командировка до друго населено място, за да вземе за библиотеката, където работи, пакет с книги, разказвачката на тази история попада в хипнотично пространство на границата на избледняващите спомени от своето минало и трудно обозримото си настояще.

Мирисът на стари книги, който изпълва тази служебна командировка, този безкраен лабиринтен и лавинообразен склад за книги, тъкмо този мирис като хипнотично звънче призовава духа на детството. Поначало цялата книга на Бландиана е изпълнена с разнообразни аромати, но в този откъс „мирисът на стари книги“ е с най-специален статут: „Чудно защо – едва сега си давах сметка колко е чудно – всичките тези блага с различен аромат и, разбира се, силно миризливи не бяха оставили никаква следа в обонятелната ми памет – всичко, което все още си спомням, е силният, властващ и всеобхватен мирис на книги.“ (Бландиана 2019: 110)

И точно с този неповторим мирис на стари книги, носещ се от страната на детството, идва и мирисът на загубата. От безкрайно дългите и витиевати книжни коридори читателят неусетно е върнат назад към миризмите в първия фрагмент от новелата „Параклисът с пеперуди“. В тази новела, която със своята въвеждаща позиция всъщност „отключва“ българското издание, пред

читателя се откриват някои от основните символни кодове в книгата, които без значение дали ще бъдат разпознати като религиозни – каквито безспорно са – са общи за юдеохристиянската цивилизация, за културното несъзнавано, обитаващо литературното пространство. Новелите от тази книга на румънската авторка се появяват по време на атеистична цензура и точно това вероятно засилва още повече фантастичните стратегии. Фантастичното, с други думи, е чудесно открита поетическа техника на дистанциране от „политическия Хадес“ – едновременно от неговата неестетичност и „зловонието му“ (*Параклисът с пеперуди* настойчиво сочи на читателя, че „зловонието“ е „сигнал и претекст за излизане от къщи“ (Бландиана 2019: 9), но в крайна сметка и от цензурата му. Впрочем сред „политическите зловония“ в този новелистичен сборник е и самият образ на пеперудите, по-точно тяхната идеологическа злоупотреба и деградацията им във времената на държавния атеизъм. Защото *Параклисът с пеперуди* описва житейски контекст, в който – чрез думите на един от героите – „За пеперуди ми е припарило на мен“ (Пак там, с. 25).

Религията, вярата, безсмъртието на душата – това е табуто, което Бландиана успява да промъкне през цензурата чрез езика на магичното и фантастичното. Пеперудите тук са своеобразен „сигнал за излизане от къщи“, предчувствие за предстоящо нещастие подобно на зловонието. Те са образ на паметта и забравата едновременно, културен код, който цензурата на Свръхзаза потиска, табуизира, стреми се да отгласне в зоните на забравата, а несъзнаваното напротив – постоянно припомня и възкресява. Всъщност фантастичното и несъзнаваното тук говорят един и същ език – езикът на свободата, който в случая с Бландиана е език на литературата. Преднамерено невинната и наивна поза на разказвача, който е изумен, че сякаш единствен в „своята история“ не знае какво са пеперудите³, се оказва изключително ценна стратегия в „този разказ с неочакван край“. Пеперудите са „тайна“, част от „хаоса от забравени от мен неща“ (с.17), „те не са естествени, къде си виждала ти пеперуди през февруари“ (Пак там, с. 25)... Тези и още много други цитати насочват вниманието към това, че пеперудите са символ на несъзнаваното. Те са образът, който осъществява връзката между миналото, между света на детството, от една страна, и настоящето на забраните и цензурата, от друга. Пеперудите са най-яркият образ на свободния език на фантастичното, който поетесата Бландиана избира и в поезията, и в прозата си.

³ „Но тогава може би те всички знаеха повече от мен за пеперудите, може би те всички бяха в разбирателство с пеперудите“ (Бландиана 2019: 27).

Съвсем в стила на сатиричната фантастика и антиутопията *Параклисът с пеперуди* завършва не как да е, а „кошмарно“. Както в началото „зловонието“ е „сигнал за излизане от къщи“, в края на новелата зловонието посреща героинята при нейното завръщане. Оказва се, че образът на пеперудата е вътре, в дома. Духът на несъзнаваното е излязъл от бутилката и както го може само фантастиката, размества тотално границите и представите за реалността. Параклисът – без значение какъв и доколко реален – изплува от забравата, забраненото християнство възкръсва, пеперудите рисуват мелодични витражи заедно със снежинките през февруари. У дома този „танц на несъзнаваното“ рязко приключва с образа на огромната пеперуда в устата на домашната котка, препращайки така дискретно към един прочут руски литературен котарак – Бегемот от Булгаковия „Майстор и Маргарита“.

Да погледнем сега на образа на пеперудата във финалния фрагмент от тази новела на Бландиана – *Спомени от детството*. Тук посегателствата на тоталитарната власт над човешката личност са показани още по-ярко и символът на пеперудата придобива още по-трагични измерения. Същевременно, разбира се, е демонстрирана и неговата амбивалентност, защото пеперудата умира, но и възкръсва от пепелта на собствената си смърт. Затова и неслучайно посегателството срещу бащата свещеник е показано чрез образа на пеперудата и изгаряните книги. Покъртителната сцена, в която при вестта за арестуването си бащата започва да чете трескаво, „в ускорено и безнадеждно четене“ (Пак там, с. 120), книгите от огромната си библиотека и страница по страница, една след друга да ги изгаря, да ги хвърля в огъня, е последвана от образ, който като че ли представлява неповторима квинтесенция на цялата книга: „Жарта пуска още веднъж пищните си огнени езици, след което се усмирява, скрита под фината, нематериална като пеперудено крило пепел от последните листове, вкаменени в тази измамна и разкошна архитектура на смъртта“ (Пак там, с. 122).

Чрез своя жест бащата се опитва безмълвно да предупреди своето семейство, че тези, които убиват хора, ги убиват заради истината. Тяхната цензура е срещу книгата, срещу човека и срещу Бога едновременно. Бащата изгаря книгите си, защото не иска да попаднат в ръцете на убийците и защото по този начин се опитва да предпази близките си. Тези изгорени книги обаче възкръсват фантастично в своята „проекция в бъдещето“, когато героинята едва ще успява да си проправи път през „коридорите от книги“ в библиотечния склад.

Книгите изгарят, човешките съдби са премазани, но в крайна сметка от жарта възкръсват „пеперудите на спомена“ и както виждаме, пеперудените крила се оказват един от водещите

образи в тази книга, която чрез средствата на магичното и фантастиката говори за забранения от тоталитарната власт свят на душата.

В романа на Теодора Димова като че ли изказът и самата стилистика изглеждат дистанцирани от фантастичното и магическото. В на пръв поглед суров и на моменти стигащ до натурализъм реализъм Димова върви в друга плоскост – въвежда чудото сякаш незабелязано и почти битово *in medias res*. На чудото при Димова не му трябва метафорите и иносказателния изказ. Тя, напротив, показва абсурдността на самия бит, на самата буквалност. И като че ли нещото, което като автор Димова винаги търси, това е изменението в психиката на героя. Тоест тук чудото е показано не толкова чрез символа, колкото в самите движения на мисълта и душевността на героите.

Съществената разлика в книгите на двете авторки е именно в поетическите им похвати, в техните стилистики, но впечатляващо е, че дори при този контраст има очевидно съсредоточаване върху знакови топоси на интелектуализма и духовността в епохата на тяхното отрицание. Тук апропо е мястото да отворим дума за един ценен в полето на съвременните изследвания върху антитоталитарната литература текст от литературната ни изследователка и преводачка на Ана Бландиана – статията на Румяна Л. Станчева „Българско литературно свидетелство за резилианс в концлагера“ (Станчева 2019). В своя текст, посветен на знакова книга за българския тоталитарен опит – романът *Куциян* (1995) на Йордан Вълчев – Румяна Л. Станчева предлага оригинален изследователски подход. Въвеждането на психотерапевтичния инструментариум и четенето на антитоталитарните литературни или биографични стратегии през средството на „резилианса“ дава възможност за откриване на действително богата палитра от психологически и естетически модели на действие. Чрез „резилианса“, който Румяна Л. Станчева демонстрира в мемоарната и фикционална проза на известния български концлагерист, може да се открие много за пътищата, по които човекът се справя при срещите си със злото в живота и в литературата. Чрез тази перспектива може да се открият немалко страни и от загадката за границите между „кошмара“ и „имитацията на кошмара“. Или казано с думите от романа *Поразените* на Теодора Димова: „Беше сън и не беше сън. Беше наяве и не беше наяве“ (Димова 2019: 191). А тези думи са изговорени от знаков герой в романа, от „детето“, което дваайсет години по-късно осмисля тези необозрими събития с нереална реалност – Александра, с чиито „мемоарни“ фрагменти завършва романовото повествование. Тъкмо Александра е „детето“ от този „роман за три жени и едно дете“, както четем на задната корица на книгата. Романът, в

който всички са „поразени“ от тоталитарната машина и са оставени на безмилостното „чувство за заразата, която опустошава по пладне“ – чувство, което тъкмо чрез този стих от Давидовия псалом Теодора Димова неслучайно ни припомня в книгата си.

За Теодора Димова е характерен интересът към изкушенията и пораженията в човешкото ни ежедневие. *Поразените* развива това нейно писателско призвание, което по същността си е лечителско, защото тази проза не е самоцелна в представянето на човешките слабости, а съвсем откровено изпълнена с хуманизъм, състрадание и истинска обич към човека; в желание неговата немощ да се опише до точката, в която вече се съзира божественият отпечатък на тази немощ, до мига, в който поражението се превръща в безусловна победа. Така е и в *Имитация на кошмар* на Ана Бландиана.

Забележителни са сходствата между двете книги. Поразяващи са примерите за сходен „резилианс“ при двете, дори и в техниките им на откриване на „детската маска“. В белетристичния сборник на Бландиана детската перспектива е водеща като елемент от споменатия вече „ефект на пеперудата“. В романа *Поразените* на Теодора Димова детската гледна точка също сякаш е съзнателно показана „от птичи поглед“. От дистанцията на времето. Детството е безвъзвратно отминало като изгубения рай (дали случайно бабата на Александра – това дете-разказвач – се казва Райна, особено като имаме предвид препратките в романа към убийството на Райко Алексиев?), но сякаш в гоголевско-кафкиански маниер и двете книги загатват, че раят не спира да се завръща постоянно, че е скрит дори и в края. Загатват и това, че макар и не под формата на пряка компенсация за преживените загуби, поразените имат все пак утеха и това е утехата на възкръсващата вяра подобно на Черквата призрак, изплуваща в края на книгата на Ана Бландиана. Или подобно на възкръсналата „ведра детска усмивка“ върху лицето на мъртвата баба в последното изречение от романа на Теодора Димова.

Да си позволим накрая да повторим още веднъж, че двете четени паралелно тук книги на двете авторки показват по блестящ художествен начин онова, което Виктор Франкъл, австрийският невролог и психиатър, който след преживения личен опит в хитлеристките концлагери Освиенцим, Кауфферинг и Тюркхайм става основоположник на екзистенциалната психотерапия със своята публикувана през 1946 г. книга *Човекът в търсене на смисъл*. Затова да приключим тук с цитат от една друга негова книга – *Лекарят и душата. Основи на логотерапията и екзистенциалната анализа*, която развива още по-напред неговата теория: „в екзистенциалната анализа излиза на бял свят смисълът на страданието, страданието се оказва

съществено за живота. Страданието, нуждата спадат към живота така, както съдбата и смъртта. Никое от тях не може да бъде отделено от живота, без да се разруши неговият смисъл.“ (Франкъл 2011: 125).

Библиография

Бландиана, Ана. *Коридори с огледала*. София, Балкани, 2005. [Blandiana, Ana. *Koridori s ogledala*. Sofia, Balkani, 2005].

Бландиана, Ана. *Имитация на кошмар*. София, Панорама, 2019. [Blandiana, Ana. *Imitatsia na koshmar*. Sofia, Panorama, 2019].

Бурова, Ани. *Литературата и фрагментаризираният свят*. Типология на процесите в чешката литература от 90-те години на XX век. Полемии, дискусии, манифести. Щрихи към типологическия прочит на посттоталитарните литератури. София, Парадигма, 2014. [Burova, Ani. *Literaturata i fragmentariziraniyat svyat*. Tipologia na protsesite v cheshkata literatura ot 90-te godini na XX vek. Polemiki, diskusii, manifesti. Shtrihi kam tipologicheskia pročit na posttotalitarnite literaturi. Sofia, Paradigma, 2014].

Димова, Теодора. *Зове овцете си по име*. София, Сиела, 2018. [Dimova, Teodora. *Zove ovtsete si po ime*. Sofia, Siela, 2018].

Димова, Теодора. *Поразените*. София, Сиела, 2019. [Dimova, Teodora. *Porazenite*. Sofia, Siela, 2019].

Дойнов, Пламен. *Литература на случаите*. От „Тютюн“ до „Хайка за вълци“. София, Сиела, 2017. [Doynov, Plamen. *Literatura na sluchaite*. Ot „Tyutyun“ do „Hayka za valtsi“. Sofia, Siela, 2017].

Елдъров, Светлозар. *За истината и свободата*. Към темата „Агентите на ДС във ВАК“. Лична позиция. <<https://balkanstudies.bg/bg/novini/arhiv/4-nauchna-deinost/33-za-istinata-i-svobodata.html>>, достъпно на 03.05.2021. [Eldarov, Svetlozar. *Za istinata i svobodata*. Kam temata „Agentite na DS vav VAK“. Lichna pozitsia. <<https://balkanstudies.bg/bg/novini/arhiv/4-nauchna-deinost/33-za-istinata-i-svobodata.html>>, dostapno na 03.05.2021].

Лилков, Вили, Христов, Христо. *Бивши хора по класификацията на Държавна сигурност*. София, Сиела, 2017. [Lilkov, Vili, Hristov, Hristo. *Bivshi hora po klasifikatsiyata na Darzhavna sigurnost*. Sofia, Siela, 2017].

Кирова, Милена. *Критика на прелома*. Нови явления и посоки в българската литература от края на XX век. София, Университетско издателство „Св. Кимент Охридски“, 2002. [Kirova, Milena. *Kritika na preloma*. Novi yavlenia i posoki v balgarskata literatura ot kraya na XX vek. Sofia, Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kiment Ohridski“, 2002].

Колева, Даниела. *Памет и справедливост*. Лични спомени и публични разкази за комунизма. София, Сиела, 2020. [Koleva, Daniela. *Pamet i spravedlivost*. Lichni spomeni i publichni razkazi za komunizma. Sofia, Siela, 2020].

Станчева, Румяна Л. Ана Бландиана в няколко вълшебни сюжета. В: Бландиана, Ана. *Коридори с огледала*. Подбор и превод от румънски Румяна Л. Станчева. София, Балкани, 2005, с. 5-13. [Stantcheva, Roumiana L. Ana Blandiana v nyakolko valshebni syuzheta. V: Blandiana, Ana. *Koridori s ogledala*. Podbor i prevod ot rumanski Roumiana L. Stantcheva. Sofia, Balkani, 2005, s. 5-13].

Станчева, Румяна Л. *Българско литературно свидетелство за резиланс в концлагера*. – *Дзяло. е-списание в областта на хуманитаристиката X-XXI в.* год. VII, № 15,

2019. <http://www.abcdar.com/magazine/XV/20_Rumyana%20L.%20Stancheva.pdf>, достъпно на 03.05.2021.

[Stancheva, Roumiana L. *Balgarsko literaturno svidetelstvo za rezilians v kontslagera*. – *Dzyalo. e-spisanie v oblastta na humanitaristikata X-XXI v. god.* VII, № 15, 2019.

<http://www.abcdar.com/magazine/XV/20_Rumyana%20L.%20Stancheva.pdf>, dostapno na 03.05.2021].

Тодоров, Цветан. *Въведение във фантастичната литература*. София, Сема РШ, 2009. [Todorov, Tzvetan. *Vavedenie vav fantastichnata literatura*. Sofia, Sema RSh, 2009].

Тодоров, Цветан. *Тоталитарният опит*. Т. I-II. София, Изток-Запад, 2015. [Todorov, Tzvetan. *Totalitarniyat opit*. Т. I-II. Sofia, Iztok-Zapad, 2015].

Тодоров, Цветан. *Триумфът на твореца. Революцията и творците. Русия: 1917-1941*. София, Изток-Запад, 2019. [Todorov, Tzvetan. *Triumfat na tvoretsa. Revolyutsiyata i tvortsite. Rusia: 1917-1941*. Sofia, Iztok-Zapad, 2019.].

Франкъл, Виктор. *Лекарят и душата. Основи на логотерапията и екзистенциалната анализа*. София, Лега Артис, 2011. [Frankl, Viktor. *Lekaryat i dushata. Osnovi na logoterapiyata i ekzistentsialnata analiza*. Sofia, Lege Artis, 2011].

Чернокожев, Вихрен. *Антитоталитарната литература през 60-те-80-те години на XX век*. – *Дзяло. е-списание в областта на хуманитаристиката за българистични изследвания в периода X-XXI век*. год. II, № 2, 2014. <<https://www.abcdar.com/docs/magazine/2/Chernokozhev.pdf>>, достъпно на 03.05. 2021.

[Chernokozhev, Vihren. *Antitotalitarnata literatura prez 60-te-80-te godini na XX vek*. – *Dzyalo. e-spisanie v oblastta na humanitaristikata za balgaristichni izsledvania v perioda X-XXI vek*. god. II, № 2, 2014.

<<https://www.abcdar.com/docs/magazine/2/Chernokozhev.pdf>>, dostapno na 03.05. 2021].

Чернокожев, В., Кунчев, Б., Сугарев, Е. *Антитоталитарната литература: Преодоляване на тоталитарния менталитет*. София, Издателски център „Боян Пенев“, 2009. [Chernokozhev, V., Kunchev, B., Sugarev, E. *Antitotalitarnata literatura: Preodolyavane na totalitarnia mantalitet*. Sofia, Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2009].

Φοτίνι ΧΡΙΣΤΑΚΟΥΔΙ-ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ¹

Хипостази на мотива за маската в гръцката поезия от началото на XX в.

Резюме

Статията разглежда творчеството и биографиите на Ромос Филирас и Наполеон Лапатиотис, представители на поколението поети от първите десетилетия на XX в., считани за предшественици на гръцкия поетичен космополитизъм от 20-те години на XX в. Наред с това са анализирани ‘хипостазите’ на мотива за маската в творчеството им. Съпоставят се мнения на литературни критици от различни университетски школи по отношение на разглежданите автори.

Ключови думи: гръцка поезия; литературни критици-гръцисти; Ромос Филирас; Наполеон Лапатиотис; мотив за маската

Abstract

Hypostases of the mask motif in the Greek poetry from the beginning of the 20th century

The article examines the work and biographies of Romos Filiras and Napoleon Lapathiotis, representatives of the generation of poets from the first decades of the 20th century, considered to be the forerunners of Greek 1920s poetic cosmopolitanism. It also presents an analysis of the ‘hypostases’ of the mask motive in their work. Opinions of literary critics from different university schools regarding the considered authors are compared.

Keywords: Greek poetry; Greek literary critics; Romos Filiras; Napoleon Lapathiotis; mask motif

В своя обемен труд, посветен на гръцката поезия от Омир до Сеферис, проникновеният изследовател на гръцката поезия К. Трипанис разграничава четири последователни вълни, чрез които символизмът завладява гръцката литература²: първата вълна се простира от 1892 г. до 1905 г., вторият период се позиционира между годините 1905-1915 (А. Сикелианос (1884-1951), Н. Казандзакис (1883-1957), Костас Варналис (1884-1974), Ромос Филирас (1889-1942), Наполеон Лапатиотис (1888-1944) и др.), а третата фаза е между 1915 г. и 1925 г. и е определяна като фаза на гръцките ‘космополитни поети’ (Костас Уранис (1880-1953), Ангелос Доксас (1900-1985), Никос Кавадис (1910-1975), Орестис Ласкос (1907-1992), Александрос Барас

¹ **Φοτίνι ΧΡΙΣΤΑΚΟΥΔΙ-ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ** [Fotiny CHRISTAKOUDY-KONSTANTINIDOU] is an Associate Professor of Greek Language and Greek Literature at Sofia University St. Kliment Ohridski. In 2007 she received a Ph.D. degree at the Institute for Balkan Studies. Currently, she has been working on topics concerning the 1920s poetic generation (Nikos Kavvadias, Kostas Ouranis, Kostas Karyotakis, etc.). She has published articles on the work of Greek symbolist poets from the 1890s (K. Hadzopoulos, L. Porfyra, etc.), Odysseas Elytis, the problem of Greek diglossia, presenting also in Greek the poetry of Bulgarian authors such as Nikola Vapzarov and Valery Petrov. She is the author of two books: *Symbolism and Modern Greek Poetry from the End of the XIX and the Beginning of the XX Century*. (Sofia, Ni plus, 2020) and *Issues of Greek Literary Development 1880-1930 (Studies on Modern Greek Poetry)* (Sofia, Ni plus, 2020).

² Τρυπάνης, Κ. *Ελληνική ποίηση*. Αθήνα, Εστία, 1988, σ. 374. [Trypanis, K. *Elliniki poiisi*. Athina, Estia, 1988, s. 374].

(1906-1990), Кесар Емануил (1902-1970)). Четвъртата и последна символистична вълна (1931-1940) свързваме с ранното творчество на Георгиос Сеферис.

П. Вутурис, от своя страна, разграничава първото поколение символисти от онова второ подред възраждане и обогатяване на символистичния инструментариум, започнали след 1910 г. чрез творчеството на Ромос Филирас („Рози в пияната“, 1910) и с Костас Уранис („Spleen“, 1911).³ Към това „неосимволистично“ – („неоромантично“ или „метасимволистично“) – течение се причисляват с творбите си повечето от поетите от поколението на 20-те години на 20 в.: Наполеон Лапатиотис, Костас Кариотакис (1896-1928), Телос Аграс (1899-1944), Мария Папаниколау (1900-1943), Мария Полидури (1902-1930) и др.

В своята „История на новогръцката литература“ известният гръцки литературен критик и историк Л. Политис не диференцира десетилетието на 20-те и говори общо за „поезията до 1930-та“, след като преди това е разгледал подробно творчеството на световноизвестните поети К. Кавафис и А. Сикелианос.⁴ В анализите му са открити най-общо талантите на Р. Филирас, К. Уранис и Н. Лапатиотис, а акцент е поставен най-вече върху поезията на К. Кариотакис, без обаче техният стил да бъде характеризирани като символистични.

Въпреки че е критичен в много от оценките си, другият голям авторитет на гръцката литературна история, университетският професор по литература от Италия, М. Вити анализира малко по-подробно и разграничава по-точно в хронологически аспект поезията от 20-те години на 20 в., като отдава известно внимание на творчеството на Р. Филирас, К. Уранис и К. Кариотакис, без обаче да ни дава повече информация за техните поетични последователи или съмишленици.⁵ От последното следва, че не само на българска почва, но и в паноптикума на родната им литература Р. Филирас и Н. Лапатиотис не са сред най-популярните имена за литературната критика в контекста на творческата вълна, към която принадлежат.

В настоящата статия се придържахме към периодизационната схема на К. Трипанис, към която с тенденция за по-синтетично представяне гравитира и тази на П. Вутурис. Ще проследим постиженията на гръцката поезия след 1910 г. с анализ на творчеството на Р. Филирас и Н. Лапатиотис и на конотациите на мотива за маската в него. Имената на двамата представители на междинното символистично поколение от 1905 г., както вече отбелязахме, не са в златната листа на гръцката лирика, позната извън границите на Гърция, затова ги

³ Βουτούρης, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις. – Στο: *Ιστορία της Ελλάδος του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2000, σ. 305. [Voutouris, P. Logotechniques anazitiseis. – Στο: *Istoria tis Ellados tou 20ou aiona*. Athina, Vivliorama, 2000, s. 305].

⁴ Πολίτης, Λ. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1980, σ. 244-250. [Politis, L. *Istoria tis neoellinikis logotechnias*. Athina, MIET, 1980, s. 244-250].

⁵ Vitti, M. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1978, σ. 313-324. [Vitti, M. *Istoria tis neoellinikis logotechnias*. Athina, MIET, 1978, s. 313-324; Vitti, M. *Storia della letteratura neogreca*. Roma, Carocci, 2001].

представяме в една обща тематологична литературно-аналитична рамка пред българската публика.

В монографията си „Въведение в новогръцката литература“⁶ английският професор по съвременна гръцка и византийска история, език и литература Родерик Бийтън откроява факта, че още преди трагичните за Гърция събития от 1922 г., свързани с Малоазийската катастрофа, се забелязва отдръпване на поетичния интерес от Мегали идея (включително дори и в поезията на самия Паламас след 1910 г.)⁷ и насочването му в посока към „вътрешния свят и индивидуален опит на отделната личност“, към „поетичното наследство на френския символизъм“ и „интровертната страна на творчеството на Паламас“⁸. За авторите от този период животът, който са обречени да водят, е лишен от идеали, а призванието на поета е да тъжи за тяхната загуба. Поетичната реакция се оформя в две посоки – творците или потвърждават съществуването на подобни идеали в една неуловима трансцендентна сфера, или с презрение заклеияват унищожителната посредственост и монотонна делничност на обществото и неговото *ad hoc* битие. И в двата случая се сблъскваме с примери на психоемоционална метонимичност, натоварваща понятието-метафора „маска“ с двойствена семантика – от една страна, чрез трансформиращата потенция на маската се бяга от грозотата на действителността, тя заличава сивотата чрез възможността, която дава за изява на едно *alter ego* по-добро, красиво и жизнерадостно от действителното Аз. От друга страна, в идеята за маска се корени обвинението към бездушието и пошлостта на социума, лишен от въображение и потънал в суров материализъм; този упрек е намерил образното си съответствие в серия от антигерои, хипостазии на безволевост, инертност, безличие, неодушевеност – марионетки, клоуни, чиновници и др., с които изобилства поезията на автор като Кариотакис. В посока към първата тенденция гравитират имената на поетите Р. Филирас, Н. Лапатиотис, К. Уранис, докато класически пример за втората категория психопоетична реакция си остава поезията на К. Кариотакис, чийто осъдителен сарказъм и поетична непримиримост го превръщат в знаково явление за гръцката лирика от второто десетилетие на XX в.⁹

В тълкуването на опозицията Аз-Другия спрямо първата група поети Кариотакис най-много се сближава с Ромос Филирас – отношенията в тяхната поезия на лирическия субект с множеството са определяни от критиката продължително време с понятието мизантропия.

⁶ Beaton, R. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*. Αθήνα, Νεφέλη, 1996, σ. 168-173. [Beaton, R. *Eisagogi sti neoteri elliniki logotechnia*. Athina, Nefeli, 1996, s. 168-173; Beaton, R., *An Introduction to Modern Greek Literature*, 2nd ed. Oxford, Oxford University Press, 1999].

⁷ Beaton, R. *Ibid.*, σ. 168. [Beaton, R. *Ibid.*, s. 168].

⁸ Beaton, R. *Ibid.*, σ. 169. [Beaton, R. *Ibid.*, s. 169].

⁹ Beaton, R. *Ibid.*, σ. 170. [Beaton, R. *Ibid.*, s. 170].

Днес можем да кажем, че терминът крие определена едностранчивост и пречи за пълнокръвното разбиране на релацията поет-общество в разглеждания период.¹⁰ В свое стихотворение Р. Филирас подобно на Кариотакис недвусмислено дава израз на враждебността в това общуване с Другия, видян в образа на тълпата:

Народ-тълпа, на варварите болно семе,
къде намираш толкова омраза и удряш
в основите на моя плам без време?
Ах, своднико, във пропаст ти ме хвърляш!¹¹

При Кариотакис като че отчаянието и отегчението не изглеждат да са просто последица от липсата на идеали в едно време на 'прокълнати поети', а извечна съдба, идентична с тежестта на първородния грях.¹² „Тук всяко мое начинание е предварително осъдено“¹³ – нека си припомним и Кавафис, за да зачетем строфите от стихотворението без заглавие „Чия ли воля...“ («Ποιά θέληση θεού μας κυβερνάει») от стихосбирката „Елегии и сатири“ («Ελεγεία και σάτιρες») на Кариотакис:

Чия ли воля на кой бог ни направлява,
коя съдба трагична нас ни наставлява,
във празното и скучно днешно битие,
живеем ний по навик, довел ни до униние.¹⁴

Мотивите за борбата със съдбата и живота, движещ се по силата на задушаващия навик, отново се появяват и в поезията на поетите от 30-те години на XX в., особено в творчеството на Сеферис, но автоироничният поглед към живота сближава най-вече Кавафис и Кариотакис, като при Кариотакис се стига до онзи безизходен сарказъм, довел го до самоубийство, с което поетът и творчеството му постигат пълното си сливане. Нека обаче поемем в посока на поетичния космополитизъм и търсенето на идеала в лъчистите сфери на трансцендентното чрез

¹⁰ Βουτουρή, Π. Op. cit., σ. 308. [Voutouris, P. Op. cit., s. 308].

¹¹ Βουτουρή, Π. Ibid., σ. 307. [«Οχλε λαέ, βαρβάρων σπέρμα νόθο,/ που τι βρίσκεις την κρίση και χτυπάς/ στη ρίζα τον ακόρεστο μου πόθο;/ Α, μαστροπέ, στην άβυσσο με πας!», «Οχλε λαέ», Ρ. Φιλύρας, мой превод].

¹² Beaton, R. Op. cit., σ. 171. [Beaton, R. Op. cit., s. 171].

¹³ Стих от емблематичната творба на К. Кавафис „Градът“. Виж: *Съвременна гръцка поезия (превод Ст. Гечев), т. 2*. София, Еpsilon, 1997, с. 91. [Savremenna gratska poezia (prevod St. Gechev), t. 2. Sofia, Epsilon, 1997, s. 91].

¹⁴ Καρυωτάκης, Κ. *Ποιήματα και πεζά (επιμ. Γ. Π. Σαββίδης)*. Αθήνα, Ερμής, 1972, σ. 88 [Karyotakis, K. *Poiimata kai peza (epim. G. P. Savvidis)*. Athina, Ermis, 1972] [«Ποιά θέληση θεού μας κυβερνάει,/ ποιά μοίρα τραγική κρατάει το νήμα/ των άδειων ημερών που τώρα ζούμε/ σαν από μια κακή, παλιά συνήθεια;», «Ποιά θέληση θεού μας κυβερνάει», Κ. Καρυωτάκης, мой превод].

анализ на трансформиращата потенция на маската в нейните хипостази, откриващи нови възможности за себerealизиране.

Още в древните шаманско-магьоснически ритуали срещаме отзвук от жаждата за контрол над сили по-висши от нас, жажда, която чрез средствата на имитативната магия, приела формите на маски на могъщи животни, става израз на порив за живот, власт, могъщество. Маската като израз на идеята за другост, за вездесъща алтернатива де факто се превръща в истинския символ и на новото изкуство на XX в., в израз на идеите за автономност, полиморфност и самодостатъчност, залегнали в основите му. Силите на смъртта и силите на любовта, Ерос и Танатос, копнежът за живот и страхът от неговата загуба пораждат древните изкуства на обряда, магията, молитвата, създавайки връзката между профанното и свещеното. Всъщност словото на 20 в. добива подобна институционализираща функция, формирайки свои паралелни автономни реалности, добили теоретично-естетическа легитимация чрез тезите на модернизма. Нека се убедим, привлечени от магията на пътешествието и търсенето на онова отвъд, обобщаващи естетическите стремежи на символизма като модернистично течение, но и също дистанциращи го от миметизма като принцип в изкуството, че през XX в. „творбата **не разказва**, а торбата е“¹⁵. Или казано по друг начин чрез думите на поета и философ Янис Ифанидис от негово есе, посветено на духа на поезията (можем да добавим на новата, тъчаща свои галактики поезия на индивидуалното и индивидуалистично познание): „Центърът на Бога е „навред“, а периферията му е „никъде...“¹⁶. И пак там: „Центърът е навсякъде, всяко нещо е център, с безкрайни връзки и безкрайна ценност...“¹⁷.

Ромос Филирас (Ρώμος Φιλύρας)¹⁸ (1889-1942) е творчески псевдоним на Йоанис Икономопулос. Роден е в село Дервени и умира в Атина в психиатрична клиника след дълга борба с венерическо заболяване. Баща му е учител и Филирас получава домашно образование

¹⁵ Beaton, R. Op. cit., σ. 168. [Beaton, R. Op. cit., s. 171].

¹⁶ Янис Ифанидис се позовава на казаното от Хермес Тримегист, алхимик и философ от епохата на Птоломеите в Египет, според когото съществува онова, чийто център „е навсякъде и чиято периферия е никъде“.

¹⁷ Ифанидис, Я. Едип. –В: *Κοι са гърците (съвременна гръцка есеистика)*. София, Колекция аквариум – Средизмноморие, 2002, с. 155. [Ifanidis, Ya. Edip. –V: *Koi sa gartsite (savremenna gratska eseistika)*. Sofia, Kolektsia akvarium – Sredizmnomorie, 2002, s. 155].

¹⁸ Φιλύρας, Ρ. *Πορτραίτα και κειμήλια – ανέκδοτα ποιήματα*. Αθήνα, Κισσός, 1981. [Filyras, P. *Portraits kai keimilia – anekdota poiimata*. Athina, Kissos, 1981]; Φιλύρας, Ρ. *Ποιήματα – άπαντα τα ευρεθέντα. (Με την προντίδα των Χ. Α. Καράογλου και Αμαλίας Ξυνογαλά)*. Αθήνα, University Studio Press, 2013. [Filyras, R. *Poiimata – apanta ta evrethenta*. Athina, University Studio Press, 2013].

от него. На 14 годишна възраст се установява в Атина и започва да работи като журналист в различни издания, като успоредно започва да пише поезия и разкази. Издава общо шест стихосбирки – „Рози в пяната“ («Рόδα στον αφρό», 1911), „Завръщане 1912-1918“ («Γυρισμοί 1912-1918», 1919), „Идните“ («Οι ερχόμενες», 1920), „Клепсидра“ («Κλεψύδρα», 1921), „Жертва“ («Θυσία», 1923), сред тях и знаковата за творчеството му „Пиеро“ («Πιερρότος», 1922), като развива активна творческа дейност и публикува в различни списания като „Акритас“, „Хегезо“, „Букет“, „Семейство“, „Нумас“, „Неа Естия“ («Ακρίτας», «Νήσος», «Οικογένεια», «Μπουκέτο», «Νουμάς», «Νέα Εστία»). Пише и прозаичната творба „Театрал в живота“ (1916) («Ο θεατρίνος της ζωής»), която може да бъде определена като сатирична автобиография.¹⁹ Първата му стихосбирка е „Рози в пяната“. В годините между 1916-1923 Филирас представя своята лирика, която се дистанцира от приповдигнатата реторика на последователите на Паламас, а в еротизма и идеализма на стиховете му са заложени горчивина и тъга, изразени с поетичен език, различен от утвърдения.²⁰ Сражава се в Балканските войни на фронта в Епир и Македония. В серията стихове със заглавие „Утрень“ («Ορθροί») представя темата за преходната и временна любов като единствено възможен избор на съвремието. Сред цветните нови образи, които се появяват в творбите му, е и този на модния певец от празнично и бляскаво вечерно парти, наречен по френски модел ‘ντιζέρ’ (думата е неологизъм в гръцкия поетичен език: ‘ντιζέρ’ < фр. ‘dire’, бълг. ‘казвам’, със значение ‘певец в нощно заведение’).²¹ Филирас харесва директните заемки особено, когато описва предизвикателни жени, способни да изкусят всеки мъж. Той избира галицизмите ‘fausse’, ‘maigre’, ‘silhouette’, ‘mignonne’, ‘bibelot’ (на бълг.: ‘фалшива’, ‘слаба’, ‘силует’, ‘сладка’, ‘статуетка’), изпъстрили стиховете му и напомнящи за системно употребяваната от Елитис в по-късните му творби техника на колажа.

Темата за фливорния и безгрижен живот, която става особено популярна след 1920 г., ни отвежда към дълбините на мотива за маскирането и различните конотации, които той може да развие. Фигурата на Пиеро от едноименната стихосбирка на Филирас „Пиеро“ (1922) припомня, че суетата на светския живот често пъти крие зад маската на пресиленото щастие тревогата на вътрешни съмнения и психологическа несигурност²² и силно си кореспондира с една дълга художествено-творческа традиция, свързана с образа на трагикомичния театрален персонаж, оставил траен отпечатък върху европейското изкуство от епохата на френския

¹⁹ Πολίτης, Λ. Op. cit., σ. 247. [Politis, L. Op. cit., s. 247].

²⁰ Πολίτης, Λ. Ibid., σ. 247. [Politis, L. Ibid., s. 247].

²¹ Vitti, M. Op. cit., σ. 316. [Vitti, M. Op. cit., s. 316].

²² Vitti, M. Ibid., σ. 316. [Vitti, M. Ibid., s. 316].

Класицизъм до днес. Пиеро на Филирас си остава все пак дълбоко красив, дошъл да изкаже с директна непрестореност всяка човешка болка и недоумение:

Беше той цялостен, красив и непресторен,
голям човек в батистения си костюм,
изпъстрен с копчета, разсеян и подобен на
тежък сън, напомнящ смисъл най-дълбок.²³

Пиеро (фр. Pierrot) е френски вариант на пантомимния персонаж от италианската *комедия дел арте*, свързан с представленията през 17 в. в Париж на пътуваща италианска трупа, станала популярна под името Comédie-Italienne или Théâtre-Italien (на бълг.: италианска комедия или италиански театър). Водещата черта в характера на Пиеро е неговата наивност – най-често той е представян като глупак, ставащ обект на закачки. В пиесите на драматурга от 17 в. Жан-Франсоа Реняр (1655-1709) се забелязва отчасти благосклонно и уважително отношение към героя, а също и в картините на Антоан Вато от този период. Тази тенденция се засилва през 19 в., когато авторите романтици се припознават все повече в образа на Пиеро. За автор като Теофил Готие трагично-белият клоун се превръща в събирателен символ на следреволюционните нагласи на народа – образът му излиза от стереотипа на „наивния глупак“, като възплъщава идеалите на борбата за завоюване на достойно място в един буржоазен свят. Интересно е как последващите културно-естетически движения изпълват със свое съдържание този така симпатичен театрален образ – за декадентите Пиеро става разочарован от действителността последовател на Шопенхауер, за символистите е страдаща фигура, разпъната на кръста на своята нежна душевност.²⁴

Пиеро не закрива лицето си с маска (разбирана в нейното класическо значение на предмет за прикриване на лицето, който може да служи за защита, развлечение и др.), то е боядисано в бяло, но от друга страна тази тавтологичност между лице и маска се превръща в основа за театралния образ на клоуна от XX в. Остава да се запита дали именно двайсети век чрез модернизма, демонстрирал небивал интерес към фигурата на Пиеро, не слива в едно маската и нейните хипостазии, обекта и субекта? Творбата, направила Т. С. Елиът известен, „Любовната песен на Дж. Алфред Пруфрок“ (“The love song of J. Alfred Prufrock”, 1915)²⁵, е

²³ Φιλύρας, Ρ. Ο πιερότος.- <https://www.timesnews.gr/romos-filyras-o-pierotos/>, 17. 05. 2021, мой превод. [Filiras, R. O pierotos.- <https://www.timesnews.gr/romos-filyras-o-pierotos/>, 17. 05. 2021, my translation] [«Ήταν αυτός, ολόκληρος κι ωραίος,/ ανθρώπινος πολύ στη μπατιστένια/ στολή του, στα κουμπιά του, φευγαλέος,/ βραχνάς απ' τους βαθύτερους στην έννοια», «Ο πιερότος», Ρ. Φιλύρας]

²⁴ Storey, R. F. *A critical history of a mask*. Princeton, Princeton University Press, 2014.

²⁵ Kerrigan, M. *Gustav Klimt, art nouveau, and the Vienna secessionists*. London, Flame Tree Publishing, 2015, p. 66.

тясно обвързана с поезията на Жюл Лафорг. Литературното увлечение на френския поет от Пиеро всъщност вдъхва живот на цялата ранна поезия на Елиът.²⁶ Самият Лафорг е силно завладян от образа на Пиеро. Той пише първата си стихосбирка „Поплак“ («Les Complaintes»), публикувана през 1885 г., давайки глас на три от своите „оплаквания“ чрез устата на „Лорд“ Пиеро, а следващата му стихосбирка „Имитация на Нейно Величество Луната“ («L'Imitation de Notre-Dame la Lune», 1886) е изцяло потопена в типологията на образа на Пиеро и неговата символика.

Станал архетипен образ за творци, принадлежащи на различни литературни епохи и движения, като се започне от театралното изкуство на френския XVII в. и се стигне до XX в. и пиесите на Юджин О'Нийл, изобразяван в картини на Пол Сезан, Пабло Пикасо, Салвадор Дали, Пол Клее, Зинаида Серебрякова и мн. др., Пиеро е вдъхновение за безброй поети, прозаисти, художници, драматурзи, но и за киното в лицето на Чарли Чаплин и неговия знаменит образ на Скитника.²⁷

Театралността на маскирането, отразена, както видяхме и чрез образа на Пиеро, привлича силно гръцките поети от поколението от 20-те години на XX в.²⁸ Чрез произведенията си лирическите творци всъщност „изработват“ своеобразни маски, в които са концентрирани силни психически преживявания. „Маските“ присъстват в творчеството на Н. Лапатиотис, на К. Уранис и на Р. Филирас. При Филирас срещаме маската на Дон Жуан, на вечния любовник, но също и на Пиеро – трагикомично тъжен и отчаян. При Лапатиотис, вдъхновен от естетиката на Оскар Уайлд, хипостазите на маската осцилират между естетизъм и скиталчество, така че може да ги определим едновременно като маски на нарцисизма и на безделническото бохемство; при Уранис тази връзка става по-трудно доловима и тя по-скоро добива конкретна предметеност, чрез идентифицирането с нещо, което притежава силна емоционална стойност за поета – образа да речем на родния дом или образа на космополита.²⁹

Във всеки един случай идеята за маска се превръща в най-точния изразител на изтъняващата връзка между личността и заобикалящата я действителност – индивидът има нужда от свое пространство, в което конвенционалните схващания са подложени на съмнение. Това (само)изолиране и създаване на алтернативна реалност обаче крие своите рискове. Маската прикрива, но и разкрива същността, стига тази същност да не се е изгубила във вихъра

²⁶ Storey, R. F. Op. cit., p. 156.

²⁷ Chaplin, Ch. *My autobiography*. New York, Pocket books, 1966, p. 224.

²⁸ Δημούλη, Α. Ηδύνειρο και πραγματικότητα ή ο ποιητής Ρώμος Φιλύρας και ο «πιερότος»: σχέσεις ταυτότητας και εκφάνσεις του ποιητικού υποκειμένου. –<https://www.vakxikon.gr>, 28.01.2021. [Dimouli, A. Idyoneiro kai pragmatikotita i o poiitis Romos Filyras kai o «pierotos»: scheseis taftotitas kai ekfanseis tou poiitikou upokeimenou.–<https://www.vakxikon.gr>].

²⁹ Δημούλη, Α. Ibid., –<https://www.vakxikon.gr>, 28.01.2021. [Dhimouli, A. Ibid., –<https://www.vakxikon.gr>, 28.01.2021].

на бални танци и безсънни нощи. Подобен вариант отваря пътя на идеята за маската като хипостаза на изхабената личност. Като светски хроникьор Филирас изобразява този модерен начин на живот в перспективата на цялата му ефимерност и изразява без художествени притеснения онази атмосфера на всякакъв вид освободеност, която цари около 20-те години на 20 в. Да отбележим, че Марио Вити избира да я нарече атмосфера 'liberty'³⁰.

Наполеон Лапатиотис (Ναπολέων Λαπαθιώτης)³¹ (1888-1944) е поет с особено място в гръцката литература от първите десетилетия на 20 в. Повлиян от естетизма и сенсуализма на Оскар Уайлд и от Уолтър Пейтър (Walter Pater) (един от най-последователните теоретици на концепцията „изкуство за самото изкуство“) в първите си стихове, той дава открит израз на меланхолията и отчаянието, произтичащи от загубата на идеала.³² Атеист, комунист, хомосексуален, наркоман, изключително красив, Лапатиотис живее на ръба на позволеното, като дори разпродава библиотеката си, която се слави като една от най-големите частни колекции в Гърция, за да си набавя хероин. Излиза само нощем, за да се отдаде на удоволствията, без които не може. Унищожителен навик, в който можем да открием и една от основните хипостазии на маската – фалшивата самоличност, която тя предлага, възможността да се движим инкогнито, да притежаваме едно друго Аз, да избягаме от собственото Аз. Творчеството на Лапатиотис е необемно подобно на това на Кавафис, с когото има възможността лично да се запознае в Египет. И то е разпръснато по страниците на различни списания както стиховете на печалния Александриец. През 1939 г. излиза единствената поетична стихосбирка на Лапатиотис. Освен събраните в нея поетични творби той е написал множество разкази, очерци, критически статии, автобиографичната книга „Моят живот“ («Η ζωή μου») – останала незавършена, тя стига хронологически до 1917 г. и е публикувана на части в списанието „Букет“ («Μπουκέτο»)).

Лапатиотис произхожда от високопоставено семейство – баща му Леонидас Лапатиотис (1854-1942) стига до пост военен министър, а майка му е племенница на известния политик Харилаос Трикупис. Съзнателния си живот поетът прекарва в родния си дом на площад „Агион Теодорон“. Много от стиховете му са музицирани в по-ново време. Творчеството му е представително за неосимволизма в гръцката поезия – и днес се взираме в лириката му заради антиконформисткия, ексцентричен и опасен живот, който Лапатиотис е водел, но също и най-

³⁰ Vitti, M. Op. cit., σ. 316. [Vitti, M. Op. cit., s. 316].

³¹ Χαρτοκόλλης, Π. *Ιδανικοί αυτόχειρες. Έλληνες λογοτέχνες που αυτοκτόνησαν*. Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2003, σ. 73-92 [Chartokollis, P. *Idanikoi aftocheires. Ellines logotechnes pou aftoktonisan*. Athina, Vivliopoleion tis Estias, 2003, s. 73-92]; Μπαλούρδος, Γ. *Ναπολέων Λαπαθιώτης – ο χρόνος και ο θάνατος*. – Στο: *Οδός Πανός*, 79-80 (Μάιος-Αύγουστος), 1995, σ. 58-68. [Balourdous, G. *Napoleon Lapathiotis – o chronos kai o thanatos*. – Στο: *Odos Panos*, 79-80 (Maios-Avgoustos), 1995, s. 58-68].

³² Πολίτης, Λ. Op. cit., σ. 247. [Politis, L. Op. cit., s. 247].

вече поради интереса, любопитството и въпросите, които предизвикват стиховете му.³³ В оригиналните строфи на творбата „Еротично“ («Ερωτικό») като акростих е вплетено името на голямата любов на Лапатиотис – Костас Гикас:³⁴

Еротично

Сред горестта на истината преминавам
на любовта отново в лабиринта,
докато падне сетната тъма
и викне ме на смърт последна зрака...

Дълбока, задушаваща, парлива,
ще помня дълго таз любов –
с какво ли не платил съм,
че съм отдал сърцето си без срам?!

Но нека бъде тъй, –
каква ли полза има?
Целувка търся аз последна, целувка първа,
със страст, в която само жажда има!

Целувка търся вечно аз,
онази обещаната от всички вас,
но нивга не успях дори за час
да я получа, както исках аз...

И може би когато се изгуби моят глас
във бездна черна,
станал той едно с нощта,
ще бъдем пак със тебе – ти и аз.

Тогава неоткритата целувка,
жадувана от мен безкрай,
като дълг стар ще ми я върне тя,
ще ми я донесе – нощта....

Стихотворението „Еротично“ на Лапатиотис е прекрасно музицирано от композитора Никос Ксидакис (Νίκος Ξυδάκης) и е включено в албума на известната гръцка певица Елевтерия Арванитаки (Ελευθερία Αρβανιτάκη) „Спуска се нощта“ («Η νύχτα κατεβαίνει», 1993). В творбата заедно с елементи от поетиката на Кавафис, поет, превърнал се в един от най-проникновените

³³ Μποζώνης, Α. Ένας καταραμένος της ελληνικής ποίησης. –<http://www.elculture.gr>, 28.01.2018. [Bozonis, A. Enas kataramenos tis ellinikis poiisis. –<http://www.elculture.gr>].

³⁴ Σαραντάκος, Ν. –<https://www.sarantakos.com/liter/lapathiotis/erwtiko.html>, 21.10.2019, мой превод. [Sarantakos, N. –<https://www.sarantakos.com/liter/lapathiotis/erwtiko.html>, my translation].

изразители на хаоса в душата на съвременния човек, на самотата и отчуждението, откриваме и естетско примирение с несъвършенството на света. Поезията на Лапатиотис ни показва прекрасните градски пейзажи на Атина („Дълбока и прекрасна вечер“ («Нταν ένα βαθύ και εξάισιο βράδυ»), „Страстите на Хеката“ («Εκάτης πάθη»)), самотните дни и нощи на твореца („Самота“ («Μοναξιά»)), изпълнените с еротизъм лични мигове на споделена и несподелена любов („Завеси“ («Οι πλερντέδες»), „Еротично“).

С името му е свързано и списанието „Хегезо“ («Ηγῆσώ») – единственото списание в този период, посветено само и изключително на поезия, основано през 1907 г. от него и от още деветима млади литератори. В своя труд „Гръцка поезия“ К. Трипанис разглежда Р. Филирас и Н. Лапатиотис като представители на поколението поети от 1905 г., т. е. като част от втората символистична вълна в неговата четиристепенна класификационна схема, като е доста лаконичен и не особено ласкав в оценката си за тях.³⁵ Считаме, че обобщенията му не са основателни. Изследвайки тематиката и стила на техните стихове, гравитиращи към неосимволизма, имаме основание да смятаме, че те действително осъществяват един преход между лириката от 90-те години на 19 в. и тази от годините между двете световни войни. Както вече знаем, в периода 1915-1925 г. „чистият символизъм“ постепенно угасва и идва редът на „космополитната“ символистична вълна в гръцката литература.³⁶

Чрез личността и творчеството на двама от по-малко известните гръцки поети, започнали кариерата си в първото десетилетие на XX в. открихме различни хипостазии на маската – като тръгнем по следите на основната ѝ функция да прикрива, скрива, променя външността тя се превръща в подстъп за бягство от реалността, което може да има различни подтици. От една страна, може да е средство за откриване и фриволно експериментиране с нови индивидуалности, но също така може да бъде израз на разочарование, vyplъщение на отчаяна нужда за другост. Маската може да бъде израз на забавление, но и страстно търсене на правдата в един свят, който крие истините зад общоприети клишета. Маската плаши и вълнува, привлича и отблъсква. Нейната потенция осцилира между правилното и неправилното, между първично-ритуалното и префинено карнавалното, тя е самото vyplъщение на дихотомия. Тя е символ на атавизъм, на първобитен нагон, но и на огромно културно завоевание, дало ни още чрез античния театър онази опитомена форма на свещенодействие, която превръща мита в разказ и действие, а на нас, зрителите, донася катарзиса.

³⁵ Τριπάνης, Κ. Op. cit., σ. 392. [Tripanis, K. Op. cit., s. 392].

³⁶ Τριπάνης, Κ. Ibid., σ. 394. [Tripanis, K. Ibid., s. 394].

В един открит финал остава да разберем какви са измеренията на този катарзис. В края на краищата може би именно в рамките на подобен отговор се корени и големият смисъл на изкуството, което само по себе си създава значения, чиято самостоятелност е ключ към античната загадка – в един ефимерен макро-свят микросветовите поемат функциите на безкрайността и я капсулират по законите, отразени в парадоксите на Зенон, така че в неделимостта на пространството, като център на Вселената стои забодена Зеноновата стрела³⁷ като апотеоз на нетленността. Тогава става възможно всяко нещо да бъде център с безкрайни връзки и безкрайна ценност. Надвесени над бездната на познанието, така както Н. Казандзакис я вижда в своята „Аскетика“, простираща се между полюсите на Любовта и Смъртта, се потапяме в един „квантов“ смисъл на изкуството, станал приоритет на модернизма.

Библиография

Ифанидис, Я. Едип. –В: *Κοι са гърците (съвременна гръцка есеистика)*. София, Колекция аквариум – Средизмноморие, 2002. [Ifanidis, Ya. Edip. –V: *Koi sa gartsite (savremenna gratska eseistika)*. Sofia, Koleksia akvarium – Sredizmnomorie, 2002].

Съвременна гръцка поезия (превод Ст. Гечев), т. 2. София, Епсилон, 1997. [*Savremenna gratska poezia (prevod St. Gechev), t. 2*. Sofia, Epsilon, 1997].

Βουτουρή, Π. Λογοτεχνικές αναζητήσεις. –Στο: *Ιστορία της Ελλάδος του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2000. [Voutouris, P. Logotechnikes anazitiseis. –Sto: *Istoria tis Ellados tou 20ou aiona*. Athina, Vivliorama, 2000].

Δημούλη, Α. Ηδυόνειρο και πραγματικότητα ή ο ποιητής Ρώμος Φιλύρας και ο «πιερότος»: σχέσεις ταυτότητας και εκφάνσεις του ποιητικού υποκειμένου. –<https://www.vakxikon.gr>. [Dimouli, A. Idyoneiro kai pragmatikotita i o poiitis Romos Filyras kai o «pierotos»: scheseis taftotitas kai ekfanseis tou poiitikou ypokeimenou. –<https://www.vakxikon.gr>].

Καρυωτάκης, Κ. *Ποιήματα και πεζά (επιμ. Γ. Π. Σαββίδης)*. Αθήνα, Ερμής, 1972. [Karyotakis, K. *Poiimata kai peza (epim. G. P. Savvidis)*. Athina, Ermis, 1972].

Μπαλούρδος, Γ. Ναπολέον Λαπαθιώτης – ο χρόνος και ο θάνατος. –Στο: *Οδός Πανός, 79-80 (Μάιος-Αύγουστος)*, 1995. [Balourdos, G. Napoleon Lapathiotis – o chronos kai o thanatos. –Sto: *Odos Panos, 79-80 (Maïos-Avgoustos)*, 1995].

Μποζώνης, Α. Ένας καταραμένος της ελληνικής ποίησης. –<http://www.elculture.gr>. [Bozonis, A. Enas kataramenos tis ellinikis poiisis. –<http://www.elculture.gr>].

Πολίτης, Λ. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1980. [Politis, L. *Istoria tis neoellinikis logotechnias*. Athina, MIET, 1980].

³⁷ Става дума за популярния парадокс на Зенон, достигнал до нас чрез „Физика“ на Аристотел. Във всеки един момент от своя полет стрелата се намира в покой. Сборът от тези нейни състояния не дава движение, следователно стрелата виси във въздуха без да се движи.

Σαραντάκος, Ν. – <https://www.sarantakos.com/liter/lapathiotis/erwtiko.html>. [Sarantakos, Ν. – <https://www.sarantakos.com/liter/lapathiotis/erwtiko.html>].

Τρυπάνης, Κ. *Ελληνική ποίηση*. Αθήνα, Εστία, 1988. [Trypanis, Κ. *Elliniki poiisi*. Athina, Estia, 1988].

Φιλύρας, Ρ. *Πορτραίτα και κειμήλια – ανέκδοτα ποιήματα*. Αθήνα, Κισσός, 1981. [Filyras, Ρ. *Portraits kai keimilia – anekdota poiimata*. Athina, Kissos, 1981].

Φιλύρας, Ρ. *Ποιήματα – άπαντα τα ευρεθέντα*. Αθήνα, University Studio Press, 2013. [Filyras, Ρ. *Poimata – aranta ta evrethenta*. Athina, University Studio Press, 2013].

Φιλύρας, Ρ. Ο πιερότος.- <https://www.timesnews.gr/romos-filyras-o-pierotos/>. [Filyras, Ρ. Ο pierotos.- <https://www.timesnews.gr/romos-filyras-o-pierotos/>, 17. 05. 2021].

Χαρτοκόλλης, Π. *Ιδανικοί αυτόχειρες. Έλληνες λογοτέχνες που αυτοκτόνησαν*. Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2003. [Chartokollis, Π. *Idanikoi aftocheires. Ellines logotechnes pou aftoktonisan*. Athina, Vivliopoleion tis Estias, 2003].

Beaton, R. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*. Αθήνα, Νεφέλη, 1996. [Beaton, R. *Eisagogi sti neoteri elliniki logotechnia*. Athina, Nefeli, 1996].

Vitti, M. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, MIET, 1978. [Vitti, M. *Istoria tis neoellinikis logotechnias*. Athina, MIET, 1978].

Chaplin, Ch. *My autobiography*. New York, Pocket books, 1966.

Kerrigan, M. *Gustav Klimt, art nouveau, and the Vienna secessionists*. London, Flame Tree Publishing, 2015.

Storey, R. F. *A critical history of a mask*. Princeton, Princeton University Press, 2014.

Румяна Л. СТАНЧЕВА¹

„Самотният крояч“ на романа

Резюме

През 1920-те и 1930-те години теорията на романа започва да става забележима в самия текст на романа. В статията са разгледани романи с експериментална наративна структура, като за първи път са сравнени български, румънски и френски текстове, които изпробват нови литературни „кройки“. Анализирателите писатели обсъждат ролята на разказвача в самия текст, било то с гласа на самия писател или на нарочен наратор. Те заявяват стремеж към автентичност и търсят връзката на литературата с друг „моден крояч“ – изобразителния кубизъм. Забелязва се отрицателно отношение на модернистите към френския писател Пол Бурже, дотогава емблематичен европейски романист. Засечен е видим интерес към Америка и американците, в колеблива смесица от възхита и отхвърляне.

Ключови думи: експериментален роман от 1920-1930-те; кубизъм в литературата; Константин Константинов; Светослав Минков; Камил Петреску; Андре Жид

Abstract

Novel's 'Solitary Tailor'

In the 1920s and 1930s, the theory of the novel started becoming visible in the texts of novels themselves. This article examines novels with experimental narrative structures, comparing for the first time Bulgarian, Romanian, and French texts that tried new literary 'cuts'. These writers discussed the role of the narrator throughout the text itself, either in their own name or through the narrator's voice. They declared a search for authenticity and sought the connection of literature with another 'fashionable tailor': Cubism in art. It became apparent that these Modernists displayed a negative attitude towards Paul Bourget, a French writer who had at the time 'cut out' an emblematic figure of a successful European novelist. An increased interest in America and the Americans – in a tentative mixture of admiration or rejection – could also be observed in these novels.

Keywords: experimental novel of the 1920s-1930s; Cubism in literature; Konstantin Konstantinov; Svetoslav Minkov; Camil Petrescu; André Gide

През 1920-те и 1930-те години теорията на романа доста често влиза в самия текст на романа. Проблематичен се оказва преди всичко разказвачът. Кой разказва и откъде знае всичко това? Въпросите, както и отговорите идват, след като през XIX и XX век се е поизчерпал интересът към социалния човек (важен за реализма), към биологичния човек (при натурализма), както и към психологията на буржоазния човек. Наблюденията в психоанализата и във философията (Фройд, Бергсон), които насочват вниманието към ероса и към времето като индивидуални възприятия, провокират нови, експериментални разкроявания на романната тъкан и различен тип „крояч“².

¹ ROUNIANA L. STANTCHEVA is Professor, Dr. Sc., at Sofia University "St. Kliment Ohridski"; Doctor Honoris Causa of Artois University; Knight of the Order of Academic Palms of France. She has published over 150 academic articles and 8 books, including *Found in the Text: Comparative Literature and Balkan Studies* (Balkani, 2011) and *The Artist Georges Papazoff as a Writer: Verbalization of the Surreal* (Colibri, 2014).

² Обобщаващи наблюдения за трите литератури в: Игов, Светлозар. *Кратка история на българската литература*. София, Изд. „З. Стоянов“, Унив. изд. „Св. Кл. Охридски“, 2005, 394 с. [Igov, Svetlozar. *Kratka istoria na balgarskata*

1. Писателят – „самотен кройч“

Три романа, български, румънски и френски, с новите им „кройки“, ще бъдат сравнени по-нататък. Започваме с романа *Сърцето в картонената кутия* (1933) от двамата български писатели Константин Константинов (1890-1970) и Светослав Минков (1902-1966), роман, който още в подзаглавието съдържа теоретична заявка и е наречен „Роман-гротеска в седем невероятни приключения“ (1933). Формулирането на жанра като роман-гротеска само по себе си води, по отношение на таксономията на романа, до разполагане в тематичен поджанр, смесващ сатирата и фантастичното. Названието на жанра може обаче да се тълкува и в смисъл на отрицание на романа, или поне на романа, какъвто е бил дотогава, т.е. сатира срещу традиционния буржоазен роман. Неслучайно завръзката е парадоксална – главният герой, влюбен млад мъж с претенции да бъде поет, с име оксиморон – Валериан Пламенов, остава в буквалния смисъл без сърце и приключенията в романа следват търсенето на откраднатия вътрешен орган (така необходим, за да бъдеш поет) от страна на американски детектив, по-късно ще стане ясно защо именно американски.

Сърцето в картонената кутия съдържа редица конкретни коментари по отношение на жанра на романа. Те са изразени от необичаен двоен разказвач, който говори в 1 л. мн. число, като „ние“. Така пишещият откровено се саморазкрива и препраща към реалните писатели Константин Константинов и Светослав Минков.

Двойният разказвач често се обръща към читателя с „читателю“, „любезни читателю“, „драги читателю“, включително с формулировки като „ние се сбогуваме с тебе“, като по този начин напомня, че се оттегля, че няма да се намесва с коментари, за да може да започне „динамичното развитие на настоящия роман“³. Още с мотото от Фернан Грег: „Плаче, като се подиграва със себе си / горката ни модерна душа“, е маркирана особената горчивина на модерния човек, който сам иронизира себе си, това състояние, което други, по-късни теоретици (Антоан Компаньон) ще нарекат „антимодерно“ позициониране. Самият роман съдържа имплицитна критика към литературния живот и в частност към романовия жанр в България. Подсказано е желание за надрастване на съществуващото, без да се изпада в крайностите на авангарда. Всъщност по този начин е проблематизирано отново мястото на разказвача в

literatura. Sofia, Izd. „Z. Stoyanov“, Univ. izd. „Sv. Kl. Ohridski“, 2005, 394 p.]; Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Paralela 45, 2008, p. 667; Rabaté, Dominique. *Le Roman français depuis 1900*. Paris, PUF, 1998; Darcos, X. *Histoire de la littérature française*. Hachette Education, 1992.

³ Константинов, Константин и Светослав Минков. *Сърцето в картонената кутия*. Роман-гротеска в седем невероятни приключения. Варна, Книгоиздателство „Георги Бакалов“, 1986, с. 16. [Konstantinov, Konstantin i Svetoslav Minkov. *Sartseto v kartonenata kutia*. Roman-groteska v sedem neveroyatni prikllyuchenia. Varna, Knigoizdatelstvo „Georgi Bakalov“, 1986, p. 16]. Първото издание от 1933 г. е в Издателство „Модерна домакиня“; второ издание от 1939 г. – от Съюз на българските писатели.

литературата изобщо. Игровото поддържане на подобен диалог с читателя привлича вниманието именно към статута на литературния текст като измислена история и към особената роля на писателя/разказвач.

Текстът осмива и леснината да се използва приключението като начин за структуриране на текста. *Сърцето...* е роман, „скроен“ в седем приключения, като всяко от тях в началото си е описано в резюме, както започват главите в приключенските романи: „Приключение първо, в което читателят се запознава с героя и се въвежда тържествено в перипетиите на следващите приключения. За псевдонимите изобщо. Паякът-поет. Сиянието на рентгеновите лъчи в гръдния кош на героя. Един загадъчен случай“.⁴

Специално внимание с оглед на скритата в самия текст теория на романа заслужава *Приключение пето*, което се отнася към тогавашния литературен живот в България. В тази глава второстепенни за сюжета персонажи – писатели и литературни критици – коментират особеностите именно на романа „Сърцето в картонената кутия“ (загатнат огледален похват – *mise en abyme* – по принципа на „роман в романа“). С отстранение и чувство за автохумор са посочени оценки на критиката за всеки от двамата реални писатели разказвачи: единия, Светослав Минков, като „подражател на Хофман и Майринк“⁵, а другия – като автор на лирична проза. Коментира се смесването на стилове, което неизбежно се случва в съвместно подписания текст. В резултат имаме и двуглас, и колаж, и на места – унифициране на двата гласа в „ние“. Във всеки случай теоретичният въпрос за разграничаването между разказвача в романа и реалните писатели присъства отчетливо, макар и в ироничен код.

Румънският роман *Прокрустово ложе* (1933) от Камил Петреску (1894-1957) притежава неравно разпределена структура. Една първа кратка част е съставена от повествование на госпожа Т., поръчано като текст от писателя на романа и (твърди той) публикувано без промени. Пространната втора част съдържа разказаната от гледната точка на Фред Василеску житейска история, също изпратена до писателя и публикувана от него, но тук се съдържат като документи и писмата на трети персонаж (вече самоубилия се поет и журналист Г. Д. Ладима) до възлюбената му – четвъртия персонаж (без свой предварително писан текст), актрисата Ема. Романът има два епилога, един от Фред Василеску и един от писателя, и е представен като „съшит“ от разказите в първо лице на двама от персонажите, от писмата на третия герой и от диалози с Еми, а под черта – с коментарите на писателя.

⁴ Ibiem, с. 11.

⁵ Очевидно заради разказите му в духа на така наречената диaboлическа проза и като преводач на Густав Майринк (1868-1932) – австрийски писател, майстор на гротеската и на фантастичните истории, световно известен с романа си *Голем*; Е.Т.А. Хофман (1776-1822) е германски писател, композитор и художник, познат с фантастичните си и приказни сюжети.

Гласът на писателя необичайно е разположен именно в полето под черта на страницата и често не се вмести в долната част на една страница, а продължава върху няколко. Този глас настоява, че става дума за сглобяване, „съшиване“ на „папка от съществувания“ (*dosar de existențe*), които той, като режисьор, показва на читателите⁶. В случая разказвачите от първо лице не са професионални писатели. Именно „автентичност“ търси Камил Петреску като новост за романа. Той моли госпожа Т. да вземе писалка и тетрадка и ѝ поръчва: „да бъдеш искрена със себе си, като на изповед“ (с. 9). В препоръките към Фред Василеску – другия „наемен“ разказвач в романа – Камил Петреску споменава за необходимостта да се усети „истинско изживяване“, да се постигне „документално значение“ (« trăire adevărată », « interes documentar », с. 28). Иска освен това подробности, описание на средата, на атмосферата, на материалните аспекти на случилото се. Сравнява писането на романа с протокол. Другаде говори за режисиране по повод на сглобяването на текста на романа. Личи усъмняването на писателя във възможностите и правата на всевиждащия разказвач на истории.

Във френския пример теоретичните аспекти са поставени с най-голяма конкретност. Андре Жид (1869-1951) в романа *Фалшификаторите* (1925) оспорва традиционната запознатост на писателя със случващото се в текста и намира свое парадоксално решение – изрично подчертава личността на разказвача. След традиционното разказване в експозицията внезапно се появява едно смислово подчертано АЗ („любопитен съм...“), което се колебае, което съобщава, че не знае всичко, че „не можем да бъдем навсякъде“.⁷ Другаде гласът на наратора се намесва и изразява собствени съображения: „Не твърдя, че Едуар е неспособен да се върне в Париж, специално за да помогне на Лора“ (с. 56). Не само това, нараторът привлича към своята позиция и виртуални читатели и говори в 1 л. мн. ч.: „Време е да намерим Бернар. Ето го – събужда се в леглото на Оливие“ (с. 47).

Дневникът на един от героите, писателя Едуар, изразява по-подробно и други теоретични и нови за романа аспекти. По отношение на писателската позиция и нейната двойственост Едуар изразява съмнение в собственото си съществуване:

В моето съзнание всичко съществува само поетически (в пълния смисъл на думата), като се започне от самия мен. Понякога ми се струва, че не съществувам в действителност, а просто си въобразявам, че съществувам. Най-трудно ми е да повярвам в собствената си реалност. Аз се изплъзвам непрестанно и ми е трудно да възприема, когато наблюдавам действията си, че

⁶ Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. București, Cartea românească, 1987, p. 5.

⁷ Жид, Андре. *Фалшификаторите*. Превод Иво Христов. София, Издателска къща Петриков, 1997 с. 25. [Gide, André. *Falshifikatorite*. Prevod Ivo Hristov. Sofia, Izdatelska kashta Petrikov, 1997, p. 25.]

« mais on ne peut tout écouter » - Gide, André : *Les Faux-monnayeurs*. Roman, Paris, Librairie Gallimard, 1925, p. 35.

наблюдаваният и този, който наблюдава, са едно и също лице. Учуден съм, съмнявам се, че то може да бъде актьор и зрител едновременно. (с. 58)⁸

Именно „Дневникът на Едуар“, от който четем откъси, разпръснати „кръпки“ в целия роман, съдържа идеята за романова цялост:

... аз бих желал всяко нещо да намери мястото си в този роман. Без произволни подрязвания отгук-оттам на неговата субстанция. Вече година работя по него, а каквото и да ми се случи, изливам в текст, ще ми се всичко да снадя: видяното, наученото, придобитото от собствения ми опит и наблюдаваното у другите... (...) Всъщност целта ми е да опиша наедно действителността и усилието за нейното стилизирано отражение. (с. 150)⁹

Затова персонажът на Едуар е писател, а сюжет на книгата е напрежението между действителността и начина, по който той я описва (с. 150-151).

По този повод е и прочутото изказване на Едуар/Жид, че иска да създаде нещо като „Изкуството на фугата“, да постигне многоглас, пълнозвучие на представеното.

2. Автентичност, документ и снаждане.

Романът на Константинов и Минков е замислен по принцип като колаж, поради двата стила, съответстващи на двамата писатели. Константинов и Минков ясно се противопоставят на традиционното реалистично разказване с множество детайли. Двата писатели запазват „нулевата фокализация“ (по термина на Жерар Женет, отнасящ се за традиционното разказване), но гледат към разказваческата (си) функция с насмешка и предпочитат пародийното отрицание на баналното в литературата.

Теоретичен привкус имат интертекстуалните препратки. Най-често те съдържат смес от уважение към важни етапи от развитието на романа и ирония към неизбежното овехтяване на канонични литературни текстове: Виктор Юго, Дикенс, Флобер. Личният избор на нараторите личи в интертекстуалното споменаване на Мопасан и Пруст, четени „в оригинал“, а също и в индиректното насърчение за психологическо разказване и психологически роман.

Константинов и Минков проблематизират автентичността на романа, като вмъкват литературни цитати (невинаги с обявено авторство) в случващото се с героя. Катарзис у Валериан Пламенов например предизвиква случайно попадналото пред очите му сатирично

⁸ « Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis » – Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Op.cit., p. 94.

⁹ « Ce que je veux, c'est présenter d'une part la réalité, présenter d'autre part cet effort pour la styliser » ; « le sujet du livre [...] c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire » – Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Op.cit., p. 239.

стихотворение от Димитър Подвързачов, в което са противопоставени безскрупулният политик и търговец (в какъвто героят се превръща), от една страна, и идеализмът на младите хора. Романът се съпоставя и с друг цялостен литературен факт, тъй като фабулата му белетризира известен сонет от Феликс Арвер: героят в романа е изпратил на своята възлюбена от младини не свои стихове, а сонета на Арвер, с който се опитва да укори недосетливата обожаема и да подсказва любовта си, останала несподелена, както е при френския поет (цитиран само в оригинал).

Обобщено казано, романът на Константинов и Минков съдържа отчетливи позиции по отношение на теорията на жанра – наратор/и, достоверност-фантазност, естетизиране-огрубяване на разказа, идеология срещу дълбинна психология, синкретизъм на тематичните поджанрове, противопоставяне срещу използването на наркотици за стимулиране на вдъхновението, всичко това, „съшито“ в седемте невероятни приключения.

Камил Петреску подсилва ефекта на автентичност, като включва в разказа имена на реални личности, а също на герои от предишния си роман (една друга, макар и „псевдо“ реалност). Този ангажимент с реалностите е подкрепен и от публикуването, също с препратка под черта, на статии, научни изследвания и стихотворения, за които става дума, някои от които са публикации на самия Камил Петреску, но приписани на героя му Г. Д. Ладима.

В разбирането си за автентичност, без да ги коментира, Камил Петреску включва разказани с подробности еротични сцени. Подобна смелост е забележителна за епохата. Ще цитирам само кратко:

Гол съм, изтегнат по гръб. Тя е до мен, почти плътно, цялата, по-високо, за да може да прокара ръка около врата ми... Гърдите ѝ се доближават сега, твърди, без много да се деформират... Голямата кафява паричка, леко подпухнала около дясната цицка, е пресечена на две от горния ръб на ризата ѝ, която тя е повдигнала отново само от едната страна. Цветът е кафеникав, като белезникав ореол, видим само когато се вгледаш внимателно, напръскана с по-бели точки от останалата ѝ кожа.¹⁰

Многократно в романа на Камил Петреску се подчертава значението на литературата за по-задълбочено психологическо, дори философско тълкуване на реалността. Вторичният литературен пласт например е открит, когато разказвачът Фред чете писмата, адресирани от друг до Еми, в нейно присъствие, за да чуе коментара ѝ. „...писмата придобиват смисъл, само когато тя ги коментира и им противопоставя и своята гледна точка...“ (с. 95). Така избраните в

¹⁰ Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. Op.cit., p. 64.

конструкцията на романа няколко гледни точки са изтълкувани в своеобразно огледално отражение, вече споменатия похват “mise en abyme”.

К. Петреску създава психологически роман, като в някаква степен теоретизира и самия роман. Той определя търсенията си като „психологически детерминизъм“ (с. 225) и намира, че физически особености и даже болести могат да бъдат причина за „същите психологически симптоми“ (с. 225). Това е и научната страна на обосновката му за строежа на персонажите и характерите им, както и за психологическата им сложност.

В романа на Андре Жид *Фалишификаторите* настойчиво е въведено документирането на събитията чрез писма и страници от дневника на Едуар, които четем неколккратно в романа, от появата на персонажа в осма глава. В подвързана тетрадка Едуар съхранява и писма, също своеобразни изповеди, също документи.

Въпросът за истината в романа се изказва и от друг персонаж на Жид, който има намерение да стане писател – Бернар. Той също не вярва в някаква абсолютна истина, прозрял е, че „нищо не е истинско само по себе си, а само в очите на онези, които повярват в истинността му“ (с. 157).¹¹ Сложността на художествената реалност е изразена по друг начин в дневника на Едуар, за когото „дълбокият сюжет“ на романа е „противостоянето между действителността и образа, който ние си изграждаме за нея“ (с. 164).¹²

Въвеждането на реални личности сред фикционалните е друг конкретен начин да се преодолее границата между измисления сюжет и реалността. Например Алфред Жари става персонаж в романа на Жид (с. 235).¹³ Срещата на известния авангардист с герои от *Фалишификаторите* измества събитието към личния живот на реалния писател/разказвач Жид.

Изтриването на границата между измислицата на романа и действителността е все по-ясно заявено като намерение. Търсената автентичност чрез документа, колажа и даже личното свидетелство се оказва сходно намерение и в трите разглеждани романа. Европейските литератури мислят за нови хоризонти на романа и го правят чрез противопоставяне на традицията. Въпреки немного дълго и богато развивалия се реалистичен роман в румънската и в българската литература, общият повей на усъмняване в обичайното разказване и търсене на други пътища се случва и в тези слабо проучени компаративно литератури.

¹¹ Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Op.cit., p. 251 : « [...] rien n'est vrai pour tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel ».

¹² Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Op.cit., p. 261 : « le ‘sujet profond’ de [s]on livre » ; « la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons ».

¹³ Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Op.cit., p. 375.

3. Кубизъм в романа

Както многогласовото разказване, така и търсенето на автентичност, за които бяха дадени примери дотук, говорят за нова динамика в романа. Като посока за размисъл си заслужава поне да се спомене още нещо ново – интересът на писателите към явлението „кубизъм“, доколкото в него също се съдържа съчетаване на няколко гледни точки, по подобие на няколкото наративни гласа в експерименталните през тези години романи. Може да се мисли, освен за многоглас, също и за роман в стила на „кубизма“. Не просто изразяване на различни гледни точки отвън навътре, от неколцина разказвачи, а самият текст да показва различни фасети, различни страни – както на действителността, така и на интерпретациите ѝ. Текстът да придобие пространственост. По подобен начин Пабло Пикасо рисува не само предмети, но и портрети, в които виждаме лицата в профил и анфас едновременно – например в „Червеният стол“ от 1931 г.

Подсеца ни едно от еротичните описания в романа на Камил Петреску, който обосновава подобна сцена естетически, с препратки към модерните тенденции в изобразителните изкуства: дипломатът по професия, Фред Василеску, попаднал в леглото на Еми, е записал:

Мисля дори, че бях дошъл при нея и по-оживен, не знам как, и поради някакво любопитство, предизвикано от възбуждащия факт, че тя приличаше на пълните, прославени голи тела от някои художници, които един колега от Ке д'Орсе ми показваше на скандалните изложби на новите художници. Мисля си за Пикасо...¹⁴

В същия роман на Петреску ще срещнем тази артистична тенденция още веднъж, спомената по-скоро като реалност, свързана с модерната мебел и заниманията на главната героиня, госпожа Т. Изказване, донякъде скептично за изобразителното изкуство, но насърчително за резултатите в архитектурата и мебелите, изразено в твърдението, че именно това е „стилът на епохата“ и че това била „благородната титла, към която се стреми младият писател още от 1919 година“ (с. 232), да създаде кубистичен роман.

4. Пол Бурже – „популярният крояч“ от старата мода

Известен с интереса си към психологическата литературна критика, френският писател Пол Бурже (Paul Bourget, 1852-1935) съшива и в романите си сензационни събития и сложни колебания на героите, раздвоявани между морала и вътрешните импулси. В литературната история, от друга страна, се коментира люшкането му от агностична нагласа на младини до

¹⁴ Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. Op. cit., p. 69.

открита подкрепа на католицизма и на християнския морал в зрелите му години, както и създаването на романи с теза. Определян е като автор на психологически романи и критиката го противопоставя донякъде на натуралистичния роман на Емил Зола, макар че двамата са били в приятелски отношения и до голяма степен – в естетическо съзвучие. Всъщност Бурже не е чужд на натурализма, но има свой път и допълнителен интерес в психологическите основания, съчетани с морализаторска нормативност, особено по отношение на жените и брака. Изневярата, заклеяването, макар и в центъра на интригата, като че ли е основният обект на интереса на писателя, нерядко отнесен към високите класи, които също, постоянно напомня той, са подвластни на страстите си и способни на кървави престъпления. Важен компонент в романите на Бурже са писмата, разбирани като автентичен документ, доказателство за дадени намерения или действия.

Френската литературна история определя Бурже като характерен за началото на XX век писател, но и като носител на кризата в жанра през въпросната епоха:

...аналитичният роман затъва в стереотипни социални светове. Пол Бурже, блестящ литературен критик от края на предишния век, се опитва да увековечи „експерименталния метод“, но неговият свят е стеснен до високата буржоазия, а и ретроградните му убеждения на католически мислител пренасочват творбите му към тягостна дидактика.¹⁵

Кога сериозно, кога иронично, Бурже е в устата на европейския четящ свят още от края на XIX век и до края на живота си. Той има романи, които с популярността си и по тиражи и преводи в чужбина отговарят на днешната представа за бестселър. Ако вземем дори само българската рецепция, то тя е забележителна. Негов роман е преведен за първи път през 1898 г. и носи типично за творчеството му сензационно заглавие – *Любовно престъпление*. В каталога на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ стоят още забележителните 44 резултата с преведени романи от Бурже, като най-интензивни са преводните издания от писателя в годините между двете световни войни.

Споменавање или интертекстуалност към Пол Бурже намираме и в трите романа, за които тук става дума, и въпросът е с какво и доколко това споменавање допринася за изясняване на новото отношение към жанра. *Романът на четиримата* (издаден на български през 1924 г.), роман, който Бурже действително пише с още трима писатели – Жерар д'Увил, Анри Дюверноа и Пиер Беноа, е обсъден в една сцена от *Сърцето...* на Константинов и Минков. Диалогът в софийското литературно кафене е забележителен със самоиронията и с иронията към

¹⁵ Rabaté, Dominique. *Le roman Français depuis 1900*. Paris, PUF, 1998, p. 8.

литературния свят, с игровата ситуация и вечното раздвояване на българския менталитет между личното самочувствие и крайното подценяване на околните, но също така звучи като подканяне да се излезе от пред-зададени правила за писане на роман и да се погледне смело към експеримента:

– Минков и Константинов написали колективен роман.

...

– Че аз, доколкото зная, Константинов не цени никак работите на Минков, нито пък Минков се отнася много ласкаво за творчеството на Константинов. Как ли са се събрали двамата да пишат роман?

– Защо се чудиш? У нас всичко е възможно.

– Вижте какво, господа – обади се един беловлас литературен критик, като вдигна успокоително ръка и цялата компания около масата онемя в миг. – Колективният роман съвсем не е нещо ново. Във Франция той вид литературно творчество, какъвто е например „Романът на четиримата“, съществува твърде отдавна, ала и до днес още не може да се наложи на вниманието на читателската публика. Та и допустимо ли е един сериозен читател да си губи времето в четене на колективни романи (...) ¹⁶

Трудното въвеждане на литературни новости е иронизирано и чрез препирнята на критици и писатели от кого е написан романът *Женско сърце*, като предположенията им изобщо не се доближават до истината, че авторът е Пол Бурже. Споменаването на френския роман с доза ирония подсказва, че обновяването на жанра е тема в българските литературни среди и че желанието за нови романо-ви „кройки“ вече се усеща в тогавашната епоха, а Бурже, макар и познат, е загубил значението си на образец.

В *Прокрустово ложе* Камил Петреску не споменава нито Бурже, нито *Романът на четиримата*. Основните разказвачи обаче са именно четирима, двама от тях пишат части на романа от свое име, включени са писма на третия персонаж и като изключим Еми, която няма свой „саморъчен текст“, от четвъртото място говори писателят – в зоната на страницата под черта, и тези четири гледни точки правят предполагаемо заиграването с доста популярния на времето и в Румъния *Роман на четиримата*. Заслужава да се спомене, че румънската критика обсъжда многократно творчеството на К. Петреску за сходства главно с френската литература, като един критик търси близост при него с творби на Андре Жид, Марсел Пруст, с романа на Леон Доде, озаглавен също *Прокрустово ложе*, с епистоларния роман на Шадерло дьо Лакло,

¹⁶ Константинов, Константин и Светослав Минков. *Сърцето...* Цит. съч., с. 69. [Minkov, Sv. i K. Konstantinov. *Sartseto...* Op. cit., p. 69.]

с Балзак, Достоевски, Жид, Ален Фурние, Валери Ларбо¹⁷, а друг го сравнява и със Стендал¹⁸. Пол Бурже не е споменат и може да се допусне, че подобно сравнение не звучи престижно.

Все пак Пол Бурже присъства в съзнанието на румънците, като за това можем да съдим по интертекстуални препратки у един друг известен румънски писател от същото време. Гарабет Ибраилану (1871-1936) в романа си *Адела*¹⁹ от 1933 г. представя сюжета като дневник на зрял мъж, увлечен по много по-младата Адела. Един от диалозите между двамата главни герои ясно показва доза надменност от страна на Ибраилану към жените, която може да се забележи нередко и у други писатели от епохата. В разговор между пишещия дневника и по-младата му възлюбена, той споменава, за да разбере вкуса ѝ за литература, именно склонността на жените да четат Пол Бурже, но се оказва, че дори немного начетената му приятелка намира романите на Бурже за повърхностни:

Като знам слабостта на жените към Пол Бурже, ѝ напомних за него, повече за да мога да разбере психологията ѝ.

– Той наистина се доближава, като до светилища, до жените, разбира се, ако мъжете им са богати, а също така и до мебелите в салоните им. А от рокли не разбира, въпреки претенциите си. Кроячката ми знае повече.²⁰

Ясно е, че популярност не означава задължително положителна оценка, а и в случая популярността на Пол Бурже е в залез.

И все пак Андре Жид също споменава Пол Бурже в романа си *Фалишификаторите*. Той цитира фрагментарно от Бурже израза му: „Семейството... тази социална клетка“, вмъкнат в дневника на Едуар, и го придружава с разсъждението, че ще послужи като епиграф на главата в проектирания от Едуар роман, с титул „Животът в клетка“²¹. Преминването от положителните към негативните конотации в понятието за „клетка“, веднъж като елемент от градежа на социалното тяло, а после като килия, е очевидно. Освен това, като имаме предвид сложната мрежова структура на романа на Жид, в чийто сюжет трайни връзки не са характерни, а напротив – сложни взаимоотношения, като неколцина от героите са и с нестандартна сексуалност, препратката в романа на Жид към израза на Пол Бурже е явно насмешлива.

¹⁷ Călin, Liviu. Roman psihologic și reconstituire istorică. Postfață. – In: Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. București, Cartea Românească, 1987, p. 291-311.

¹⁸ Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Paralela 45, 2008, p. 667.

¹⁹ Ibrăileanu, Garabet. *Adela*.

<https://drive.google.com/file/d/0BxL9MN33roOOTIxZTA5OWEtNWVknNi00ZTFhLWE0NDItODQ0ZmQ0ODJkNWM/view> (5.04.2021)

²⁰ Ibidem, p. 16.

²¹ Жид, Андре. *Фалишификаторите*. Цит. съч., с. 90. [Gide, André. *Falshifikatorite*. Op. cit., p. 90.]

Въпросното иронично споменаване на семейството е мислено и в политически смисъл. Така Жан-Мишел Уитман коментира посоченото противопоставяне, като идентифицира въпросния цитат от Бурже – извадка от негова критична статия към декадентството и към Бодлер. Според точния коментар на френския критик:

Да се даде предимство на колективното в ущърб на индивида, да се откаже да му се даде индивидуалност, за да се запази общността, би означавало индивидът да бъде отхвърлен и задължен да изпълнява ролята си в социалната комедия, нещо, което се доближава до централната тема на романа, фалшификатите, неизбежното лицемерие на човека като политическо същество. Чрез тази критика на идеите на Бурже (...) индивидуализмът не е заклеймен: точно обратното, придадена му е стойност.²²

Обединяваща ли е фигурата на Пол Бурже за писателите новатори от 1920-те и 1930-те години? Името му наистина означава нещо в онази епоха. Оказва се обаче, че общото е именно в неприемането на неговия тип роман, вече преценяван като традиционен, тезисен, морализаторски.

5. Америка.

Желанието европейската култура да запази първенство в света личи в своеобразния антиамериканизъм на епохата и е общо настроение за писателите в трите романа. Американското е все по-видимо, но с белезите на необичайно, ексцентрично, трудно приемливо.

В романа *Сърцето...* думите на американския детектив осмиват и американоманията, заедно с повърхностното парадниране с писателската професия: „...сърцето на поета е нещо като автоматичната писалка „Паркер“. Нашите американски поети...“²³ (Макар и схематично, и другаде в книгата „романистите отвъд океана“ са споменати иронично като емблематични за криминалния жанр, с. 53). Двамата български писатели в експерименталния дух на модернизма всъщност формулират желаните от тях новости в романа, като постоянно напомнят да не се робува на модни икони.

²² Wittmann, Jean-Michel. *Maurras, Barrès et Bourget dans Les Faux-Monnayeurs. Fonction et enjeux de trois allusions nominatives*. Dans: Roman 20-50 2009/2 (n° 48), pages 117 à 126. <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2009-2-page-117.htm> (8.04.2021)

„Privilegier la collectivité au détriment de l'individu, refuser de lui accorder une singularité pour préserver la communauté, reviendrait donc à aliéner l'individu, en le forçant à tenir son rôle dans la comédie sociale, ce qui rejoint le thème central du roman, la fausse monnaie, l'hypocrisie inévitable de l'homme, animal politique. À travers cette critique des idées de Bourget, qui atteint par ricochet celles de Barrès et de Maurras, les trois noms étant indissociablement liés par le fonctionnement même de la stratégie allusive, l'individualisme n'est plus dénoncé : il est, au contraire, valorisé.“

²³ Константинов, К. и Светослав Минков. *Сърцето...*, цит. съч., с. 99. [Konstantinov, K. i Svetoslav Minkov. *Sartseto...*, op. cit., s. 99.]

При Камил Петреску американската мода, съдържаща в себе си и антиамериканизъм, също е видима. Било като сравнение с американския уестърн, с характерните му киноефекти на сблъсък и изненада, с наивна любовна история, окачествена като „американска“, или с основната промяна на героя – от неугледно облечен в елегантен мъж. Споменават се щори и мебели, като в американските офиси. В романа се появява и една второстепенна героиня, младата американка Мауди²⁴, която пие уиски и коантро повече от всички други в компанията и е изцяло отдадена на забавленията.

Характерната по онова време за Европа американофилия и -фобия в едно, привличане и скептицизъм, личи и при Андре Жид. Бляскавата и повърхностна лейди Грифит във *Фалшификаторите* е критикувана от наратора с онази характерна при Жид двусмисленост: „Отначало, признавам си, тя ме впечатляваше, но скоро осъзнах грешката си. Подобните ней героини са скроени със замах, но им липсва пълнеж. Америка ги бълва в изобилие, а и не само тя“²⁵.

Някои от разгледаните тук новости при „скрояването“ на романа ще бъдат по-категорично разработвани няколко десетилетия по-късно от Новия роман във Франция. „Ерата на съмнението“ (по Натали Сарот) обаче е настъпила постепенно и е подготвена именно от писателите на 1920-те и 1930-те години. Всеки от разгледаните романисти е разколебан в традиционните правила на писане на романа, на първо място, по отношение на наратора, на това как той се слива или разграничава от писателската личност, доколко може или трябва да съвпадне с разказващ персонаж. Забелязва се и напрежението по отношение на автентичността и достоверността на разказването през жанра на романа. Общата популярност на Пол Бурже пък се оказва с отрицателен знак. А амбивалентният интерес към Америка и американското присъства като необходим белег.

Забележително е, че усилието за новаторство е привлекателно за различни литератури, опира се на познатото от западни примери, но има свои пътища на развитие и оригинални решения в различни европейски литератури.

²⁴ Необичайно име, изписано като Mouthy, което като прилагателно на английски означава бомбастичен, устат, склонен да говори много, при това неуважително и безочливо.

²⁵ Жид, Андре. *Фалшификаторите*. Цит. съч., с. 177. [Gide, André. *Falshifikatorite*. Op.cit., p. 177.]

Библиография

Бурже, Пол, Жерар д'Увил, Анри Дюверноа и Пиер Беноа. *Романът на четиримата*. София, Георги Юруков, 1924. [Bourget, Paul, Gérard d'Houville, Henri Duvernois et Pierre Benoit. *Romanat na chetirimata*. Sofia, Georgi Yurukov, 1924].

Жид, Андре. *Фалшификаторите*. Роман. Превод Иво Христов. София, Издателска къща Петриков, 1997. [Gide, André. *Falshifikatorite*. Roman. Prevod Ivo Hristov. Sofia, Izdatelska kashta Petrikov, 1997].

Игов, Светлозар. *Кратка история на българската литература*. София, Изд. „З. Стоянов“, Унив. изд. „Св. Кл. Охридски“, 2005. [Igov, Svetlozar. *Kratka istoria na balgarskata literatura*. Sofia, Izd. „Z. Stoyanov“, Univ. izd. „Sv. Kl. Ohridski“, 2005].

Константинов, Константин и Светослав Минков. *Сърцето в картонената кутия*. Роман-гротеска в седем невероятни приключения. Варна, Книгоиздателство „Георги Бакалов“, 1986. [Konstantinov, Konstantin i Svetoslav Minkov. *Sartseto v kartonenata kutia*. Roman-groteska v sedem neveroyatni priklyuchenia. Varna, Knigoizdatelstvo „Georgi Bakalov“, 1986].

Călin, Liviu. Roman psihologic și reconstituire istorică. Postfață. – In: Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. București, Cartea Românească, 1987, p. 291-311.

Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Roman. Paris, Librairie Gallimard, 1925.

Ibrăileanu, Garabet. *Adela*. – <https://drive.google.com/file/d/0BxL9M-N33roOOTIxZTA5OWEtNWVkJi00ZTFhLWE0NDItODQ0ZmQ0ODJkNWMy/view>

Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Paralela 45, 2008.

Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. București, Cartea românească, 1987.

Rabaté, Dominique. *Le Roman français depuis 1900*. Paris, PUF, 1998.

Wittmann, Jean-Michel. *Maurras, Barrès et Bourget dans Les Faux-Monnayeurs. Fonction et enjeux de trois allusions nominatives*. Dans: *Roman 20-50*, 2009/2 (n° 48), pages 117 à 126. – <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2009-2-page-117.htm>

Клео ПРОТОХРИСТОВА¹

Литературна компаративистика под друго име

Резюме

В статията се коментира книгата на Иън Бостридж „Зимно пътуване“ на Шуберт. *Анатомия на една обсебеност*, която отвъд заявения си характер на музиколожко изследване, посветено на песенния цикъл на Франц Шуберт по стихове на Вилхелм Мюлер, един от шедьоврите на изкуството на романтизма, демонстрира забележителни постижения в областта на литературната компаративистика, като същевременно предизвиква размисли за актуалното състояние на научната дисциплина.

Ключови думи: Иън Бостридж; „Зимно пътуване“ на Шуберт. *Анатомия на една обсебеност*; Франц Шуберт; Вилхелм Мюлер; сравнително литературознание

Abstract

Comparative Literature under a Different Heading

This article discusses Ian Bostridge's book *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*, which – beyond the label of musicological research dedicated to Franz Schubert's song cycle “Winterreise” (“Winter Journey”), a masterpiece of Romanticism that was based on poems by Wilhelm Müller – stands out with its remarkable achievements in the field of comparative literature and calls attention to the contemporary state of this academic discipline.

Keywords: Ian Bostridge; *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*; Franz Schubert; Wilhelm Müller; Comparative literature

Abstrakt

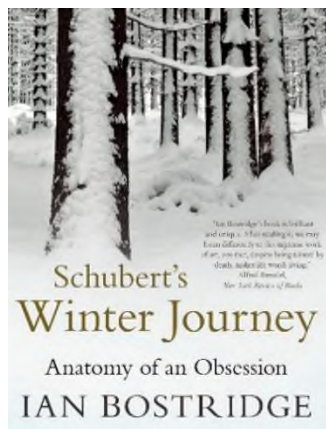
Komparatistische Literaturwissenschaft unter einem anderen Namen

Im vorliegenden Artikel wird das Buch von Ian Bostridge *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession* kommentiert, das über seinen Charakter einer musikwissenschaftlichen Untersuchung hinaus, die Franz Schuberts Liederzyklus “Winterreise” nach Gedichten von Wilhelm Müller, einem der Meisterwerke der romantischen Kunst, gewidmet ist, auch Bemerkenswertes im Bereich der Komparatistik leistet und gleichzeitig zum Nachdenken über den aktuellen Stand dieser wissenschaftlichen Disziplin anregt.

Schlüsselwörter: Ian Bostridge; *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*; Franz Schubert; Wilhelm Müller; Komparatistik

¹ Cleo PROTOKHRISTOVA is Professor of Ancient and West European Literature and Comparative Literature at Paisii Hilendarski University of Plovdiv, Bulgaria. She has published nine single-authored books, six coedited volumes, and over hundred articles and reviews. Her publications include *The Literary Twentieth Century: Synchronic Cuts and Diachronic Projections* (2020), *Themes and Variations. Studies in Literary Thematics* (2016), *Notes from the Antechamber. Theory and Practices of Titling* (2014), *The Mirror: Literary, Metadiscursive and Cultural Comparative Trajectories* (2004), *West European Literature: Comparative Observations, Theses, Ideas* (2000, 2003, 2008).

Книгата от Иън Бостридж „Зимно пътуване“ на Шуберт. *Анатомия на една обсебеност*², е заявена като музиколожко изследване. Публикувана първоначално през 2015 г. във Великобритания от „Faber&Faber“ и почти паралелно в САЩ от издателството „Alfred A. Knopf“, преведена или с предстоящи преводи на немски, френски, италиански, испански, руски, полски, датски, шведски, фински, японски, корейски и китайски, тя получава възторжен критически прием и е отличена с няколко престижни награди. Предмет на изследването е едно от най-значимите произведения на Франц Шуберт, неговият песенен цикъл „Зимно пътуване“ (*“Winterreise”*, 1828), несъмнен шедьовър в своя жанр, но също и една от най-силно въздействащите творби на европейската култура, едновременно просветляваща и енигматична, която е оказала мощно влияние върху ред по-късни композитори, между които фигурират знаменитости като Густав Малер с песенния му цикъл „Странственията на младия калфа“ (*“Lieder eines fahrenden Gesellen”*, 1884-1885),³ Бенджамин Бритън с известното му клавирно ноктюрно (*Night-piece*, 1963).⁴ и Карл Нилсен с песента „Слепият свирач“ (*Den blinde spillemand*) от най-известната му хорална творба „Пролет във Фюн“ (*Fynsk Foraar*, оп. 42, 1922), вдъхновена от заключителната песен от Шубертовия цикъл, „Латернаджията“. Същевременно, въздействието на „Зимно пътуване“ е регистрирано и при бележити писатели като Томас Ман, Самюел Бекет и Пол Остър.



Шуберт използва като основа на своето произведение едноименния поетически цикъл на немския романтик Вилхелм Мюлер, същия поет, върху чиито стихове той е композирал и другия си най-известен песенен цикъл „Хубавата мелничарка“ (*“Die schöne Müllerin”*, 1823). Създадена през последната година от краткия живот на композитора и писана в промеждутъците между все по-засилващи и задълбочаващи се болестни пристъпи, за да бъде доработена буквално на смъртния одър, тази творба е необичайно мрачна за Шуберт. Вероятно по

тази причина, когато я изпълнява за първи път пред приятелите си, композиторът се сблъсква с

² Ian Bostridge *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*. London: Faber&Faber, 2015; New York: Alfred A. Knopf, 2015; New York: Vintage Books, 2017.

³ Вж. напр. Youens, Susan. Schubert, Mahler and the Weight of the Past: 'Lieder eines fahrenden Gesellen' and 'Winterreise'. *Music & Letters* (Oxford University Press), Vol. 67, No. 3 (Jul., 1986), pp. 256-268.

⁴ Вж. напр. Keller, Hans. *Film Music and Beyond: Writing on Music and the Screen, 1946-59*. Plumbago Books and Arts, 2006, p. 96.

тяхната неприкрита озадаченост. Възможно е това начално неодобрение да се е дължало и на високата степен на енигматичност, която характеризира съдържанието на цикъла.

„Зимно пътуване“ се състои от 24 песни, изпълнявани от певец (тенор или баритон) и пианист. Базиран изцяло на съответния поетически цикъл на Мюлер, но с известно пренареждане на отделните стихотворения, те разказват, в съответствие със заглавието на цикъла, за странстване из снежна гора и в мразовита зима на герой, който е преживял любовно разочарование, и който, самотен и безутешен, изцяло в съответствие с романтичната шампа, споделя мислите и чувствата си, породени от гледката на ветропоказател или на замръзнала река, или пък на изоставена въглищарска колиба, гробище и липово дърво, които единствени му предлагат място за отдых ... Текстът отказва да назове причината за раздялата с любимата – в първата песен, озаглавена „Лека нощ“ („*Gute Nacht*”), се споменава за момиче, което е „говорило за любов“, и за майка ѝ, която е говорила „дори за брак“, наемква се за благосъстоянието на семейството и социалната неравностойност на влюбения мъж. Колкото до отпътуването, не са конкретизирани нито събитията, които са го предизвикали, нито неговата цел – научаваме единствено за страданието на героя, за неговата самота и всепоглъщащата му болка, породена от спомените за щастливото минало, за редуващите се приливи на отчаяние и кураж, за блуждаещи огънове и фалшиви слънца, които завладяват въображението му, непрестанно чуваме жалбите му. Финалът е отворен, непреодолимо многозначен – в него се появява фигурата на латернаджия, която е в несъмнена асоциативна връзка със смъртта, но също така символизира и изкуството – героят може би най-сетне се е предал на смъртта, чиято сянка го следва неотклонно в безутешното му пътуване, но пък може би страданието му е сублимирало в творчество...⁵

Съдържателните зевове в разказа, зададен от стиховете на Мюлер и реформиран от Шуберт, както и последователният отказ от ясна каузалност, превръщат песенния цикъл в смислово непрозрачно послание, което е сериозно изпитание както за неговите изпълнители, така и за слушателите му, освен всичко останало и защото общата продължителност на песните е около 75 минути. „Зимно пътуване“ е артефакт, който се нуждае от обяснения, от декодиране, от контекстуализации. С тази задача се заема Иън Бостридж, който е несъмнено най-подходящият човек за подобно начинание. Успешен, задълбочен, виртуозен и отдаден изпълнител на „Зимно

⁵ Поетическият цикъл на Вилхелм Мюлер е преведен на български език със заглавие *Зимен път*. Мюлер, Вилхелм. *Хубавата мелничарка, Зимен път*. София, Аб Издателско ателие, 2007. [Miuler.V. Hubavata melnicharka. Zimen pat. Sofia, Ab Izdatelsko atelie, 2007].

пътуване“ по световните сцени в продължение на над трийсет и пет години, той е всепризнат за един от най-проникновените му интерпретатори. Въпреки тази неоспорима квалификация, професионалната му биография съдържа изненадващи факти, драстично несъответни на изградения „по предположение“ образ, които ни го представят като провокиращо нестандартна фигура. Бостридж е изтъкнат тенор със забележителен артистичен актив, който включва концерти с най-прочутите симфонични оркестри (Лондонската филхармония, под диригентството на сър Колин Дейвис и на Мстислав Ростропович, Берлинската филхармония и Амстердамския „Концертгебау“), участия в знаменити оперни състави – Лондонската кралска опера, Австралийската опера (под режисурата на Баз Лурман) и на Националната английска опера, рецитали със съпровода на знаменитости на клавирното изкуство (като Юлиус/Джулиъс Дрейк, Греъм Джонсън, Мицуко Учида), гостоприемството на престижни сцени (като „Карнеги хол“). Внушителната му дискография е отличена с петнайсет номинации за „Грами“, три от които със спечелена награда, както и с множество други трудно изброими призове.

Невероятен, на фона на подобен артистичен актив, изглежда фактът, че Бостридж започва музикантската си кариера доста късно, на почти трийсетгодишна възраст. Заниманията му преди това са от съвършено различен характер – учи в Оксфорд, където става бакалавър по история, получава магистърска степен по история и философия на науката от Кеймбридж, после отново в Оксфорд пише докторска дисертация върху вещерството в английския обществен живот от 1650 до 1750 г., която защитава през 1990 г.; после работи в телевизията, където прави документални филми и води предавания по актуални проблеми, след което се връща отново в Оксфорд като постдокторант, за да преподава политология и история на английския осемнайсети век. Монографията *Вещерството и неговите трансформации, 1650-1750* (Bostridge 1997), базирана на неговата докторска дисертация, е публикувана през 1997 г. от издателството на Оксфордския университет и оценена от водещи специалисти като влиятелно изследване на предпросвещенското време и като „най-съвършената и оригиналната измежду всички съвременни истории на демонологията през ранната модерност“.⁶ Професионално Бостридж започва да пее през 1991 г., две години по-късно е неговият впечатляващ и възторжено приветстван артистичен дебют, след който той решава да се посвети на певческа кариера. Паралелно обаче Бостридж

⁶ Вж. Clark, Stuart and Monter, William. *Witchcraft and Magic in Europe, Volume 4: The Period of the Witch Trials*. London: Athlone Press, 2002, p. 139.

продължава академичните си занимания – прави научни изследвания, изнася лекционни цикли, печели грантове за творческа резиденция на върхови университети и институции.

Многогранната и същевременно високо специализирана подготовка на Иън Бостридж е оползотворена в труда му по възхитителен начин. Книгата съдържа задълбочен коментар на двайсетте и четири песни, на всяка от които е посветена самостоятелна глава. Анализът е проведен в режима на системни аналizationsонни процедури, състоящи се от комплексни реконструкции на разнообразни и разноредни контекстуални рамки. Резултатът е оригинален прочит на стиховете на Мюлер и музиката на Шуберт, който служи като проявител на потенциални смислови перспективи, често неочаквани, а в ред случаи дори изненадващи, които въвеждат песенния цикъл в обяснителни обвързвания със зашеметяващо богат спектър явления от най-различни области – история, икономическа, политическа и културна, различни науки, между които дори геология и климатология, теория и критика на литература, музика, изобразителни изкуства и кино. При тази интерпретативна стратегия отделните образи или топоси от текста на песните се превръщат в отправна точка за съдържателни меандри, проследени с виртуозна прецизност. Така въглищарска колиба от песента „Отдых“ (“*Rast*”) бива поставена в контекста на конкретни индустриално-икономически развития в Западна Европа от началото на XIX век, компонент от които е лишаването от препитание на традиционните частни производители на дървени въглища, откъдето с помощта на отпратка към националноосвободителното движение на карбонатите в Италия, се осмисля имплицитната политическа интенция в споменаването на въпросния топос.

По аналогичен начин в песента „Замръзнали сълзи“ (“*Gefrorene Tränen*”) пространният екскурс за промените на климата в Европа в мащабен хронологичен отчет с разяснения за „малкия ледников период“, предпоставил специфичните природни процеси за времето откъм 1350 докъм 1850 г., и анализът на два случая, съотносими с въпроса – специалната очарованост на Гьоте от темата за произхода на земята, илюстрирана с любопитен пасаж от Девета глава на романа му *Години на странстване на Вилхелм Майстер*, и посещението на семейство Шели в Шамони през 1816 г., вероятен източник за образите на отчаяно, самотно скиталчество из леден пейзаж в романа на Мери Шели *Франкенщайн* – всичко това отвежда до убедителното твърдение, че в литературата от времето на Мюлер и Шуберт студът, снегът и ледът са притежавали далеч по-голяма имажинативна мощ, отколкото в наше време, и че „Зимно пътуване“ е продукт на култура, „фасцинирана от мистериозно обезпокоителната сила и символика на леда“ (Bostridge 2015: 181-182).

Решаваща за адекватното разбиране на „Зимно пътуване“ е смисловата перспектива, осигурила специалния анализ, на който Бостридж подлага културното явление *Lied*. Общеизвестно е, че за класическата немска литература песента е първенстващ жанр. Разцветът на интимната лирика, започнал с Гьоте, за да продължи с творчеството на Брентано, Мьорике, Уланд, Айхендорф, а по-късно и младия Хайне, съвпада с най-блестящия период на немската музика, от Бах и Моцарт, до Бетовен и Вагнер. За лириката от това време е характерно песенното начало, а взаимодействието между поезия и музика е феноменално. Стиховете на Гьоте и романтиците са в съзвучие с песните на Моцарт и Шуберт, които, от своя страна, се вдъхновяват от тяхната поезия. Музикално-лирическата стихия определя характера на немската култура през целия период от последните десетилетия на XVIII докъм средата на XIX век.

Не така прозрачна е обаче присвоената на песента роля в плана на идеологизациите. Бостридж изяснява най-напред политическия контекст на песенния цикъл, като обръща внимание на факта, че Вилхелм Мюлер пише стиховете, които ще бъдат включени в него, в навечерието на „зимното пътуване, което слага край на всички зимни пътувания“, а именно отстъплението на Наполеон от Москва, след което уточнява, че макар и поетът да се е бил срещу Наполеон през 1814 г., две години по-рано, по време на нашествието в Русия, „въпросът с лоялността изглеждал по-различно, тъй като във френската армия са участвали повече етнически германци (австрийци, прусаци и други германци), отколкото французи (Bostridge 2015: 72). Самият Шуберт, когото авторът характеризира като политически осъзнат, но без особена активност, на свой ред композира творбата си, когато войните вече са приключили, обаче е настанал период на жестока политическа стагнация и задушаваща бездуховност. „Зимно пътуване“, настоява Бостридж, носи паметта за отминалите войни, но говори и за актуалния „вледенен мир“.

Като следващ ход в реконструкцията на идеологическия контекст авторът предлага дръзки асоциации с Хитлеровата инвазия в Съветския съюз през 1941 г. Привеждайки любопитния факт, че през 1945 г., само месец преди „битката за Берлин“, в берлинско студио, по време на свирепи бомбардировки, известният немски тенор Петер Андерс прави пълен запис на „Зимно пътуване“. Това отчаяно начинание, идея на акомпаниятора, пианиста Михаел Раухайзен, който е бил протеже на Гьобелс и любимец на Хитлер, било замислено като компонент от интегрален запис на немското песенно творчество, предназначен да препотвърди величието на немската цивилизация. Бостридж разгръща темата за връзката между нацисткия режим и класическата музика. Аргументацията си авторът подкрепя с позоваване на Славой Жижек и Джордж Стайнър, които експлицират

проблематичността на високата немска култура, изтъквайки парадокса, че модерното варварство е произлязло по интуитивен и вероятно необходим начин от самата сърцевина на хуманистичната култура, а песенното творчество, съответно, се е оказало в трайна, макар и неочаквана връзка със световните исторически събития по начин, привидно несводим към родния му произход и неговата „естетика на интериорността“ (Bostridge 2015: 76-79). Като красноречиво потвърждение на тезата за свръхзначението на песента за немското самосъзнание и разпознаването ѝ като негов идентификационен маркер, в книгата са цитирани две изказвания на Бисмарк от 1892 и 1893 г., в първото от които той твърди, че „обединението на Германия не би било възможно без немското изкуство, без немската наука и без немската музика – и на немската песен по-специално“, докато във второто призовава „никой да не подценява силата на немската песен като военновременен съюзник“.

В този контекст Бостридж изтъква специалната роля на Шуберт, който изобретява новия тип песенно творчество в период на политически застой в Централна Европа, с подкрепата на тесен кръг съмишленици, които „ценят и възвеличават идеята за *Bildung* – култивирането на собствената личност и на нейния потенциал“ (Bostridge 2015: 81). С възхитителна уместност авторът илюстрира същината на тази нагласа с известно платно на Антон фон Вернер, което представя подписването на декларацията за признаването на новата германска империя във Версай през 1871 г. С помощта на детайлен анализ авторът разкрива идеологическото послание, вградено в картината – противопоставянето между „германската сила“ и „френската слабост“, както и специфичното конструиране на образа на „германското“ – представено, от една страна, от изкаляните ботуши и униформи на военните, заели дворцовата зала, „самия пруски милитаризъм, сърцевината на германската национална мисия“, от друга, обаче, с внушението за *Bildung*, за цивилизованост, като себеизразяване с помощта на тиха, деликатна музика и апотеоз на чувствителността – Бостридж забелязва, че нотите на рояла, който заема централно място в композицията на картината, са на песен от Шуберт. Изводът, който следва, е че институцията *Lied* се оказва своеобразен „медиатор на германските триумфи и германските катастрофи през целия период от 1813 г. – рождението на модерния германски национализъм – до 1945, окончателното му посрамване и провал“ (Bostridge 2015: 81-82). В тази перспектива авторът осмисля преоткриването на германското песенно творчество и триумфа му по световните сцени през 1950-те и 1960-те като посланичество на нова Германия, на друг, различен образ, който „привилегирова *Bildung*-а за сметка на силата“ като

наследство от либералните начала, положени далеч назад във времето, през 1820-те (Bostridge 2015: 82-83).

Поредна щедро даряваща практика при анализа на отделните песни е идентифицирането на един или друг литературен мотив, обичайно последвано от проследяване на конкретизациите му в различни национални култури, при което респектиращата начетеност и изследователското усърдие на автора раждат частни открития, мислими като сюжети за следващи самостоятелни проучвания. Така означението на темпото в песента „Лека нощ“, в която героят се отправя на път, бягайки от любовното си разочарование, като „умерено, подобно на вървеж“, Бостридж тълкува в светлината на характерния за ранния деветнайсети век доминиращ стремеж към движение, странстване или бягство, тематизиран в литературата на романтизма с конкретизации като „скитника евреин“ или „леляния холандец“, за да бъде прихванат през дваиясетия век от Джек Керуак и битническата литература. Лирическият герой на цикъла авторът основателно чете като байронически тип и аргументира тезата си с личния интерес на поета Мюлер към Байрон. В мистериозната аура около неговата персона, оловесена още от началните стихове на цикъла с „*Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh ich wieder aus*“ („Чужд дойдох, чужд си отивам“), авторът разпознава Байроновия „метод на отсъствието“, чиято принадлежност обаче отвежда към прецеденти от ранното творчество на Уолтър Скот, за да идентифицира накрая героя на Мюлер като „трагична фигура, корените на чието страдание никога не биват удовлетворително изяснени“ (Bostridge 2015: 9). Същевременно Бостридж набавя допълнителна яснота за представената екзистенциална криза с вписването ѝ в контекста на пост-Наполеоновата епоха, доминирана от политическото потисничество на Метерних, и я определя като представителна за „декора на Бидермайер“ (Bostridge 2015: 10-11).

За отправна точка на следващите си интерпретативни ходове Бостридж избира загатнатата в песента, но неексплицирана любовна драма. Тя му дава повод да припомни типичната за късния осемнайсети век и за първите десетилетия на деветнайсетото столетие професионална реализация на образования млад мъж като частен учител в аристократични семейства, илюстрирана от биографиите на такива представителни имена на епохата като Август Вилхелм Шлегел, Хегел, Фихте, Шелинг и Хьолдерлин. Както уточнява Бостридж, Мюлер е имал добра представа за фигурата на частния учител, тъй като съпругата му е внучка на най-известния немски адепт на педагогическата теория на Русо – Йохан Бернхард Базедоу, който също първоначално се е препитавал като възпитател в благородническо семейство. Коментираната социална практика се

оказва предпоставка за пораждането на казуси с „непозволена любов“ между частния учител (по презумпция беден и с нисък социален статус) и дъщерята на наелото го семейство (по подразбиране аристократично или поне богато). Несъмнено най-авторитетната си и влиятелна литературна интерпретация въпросният казус намира в лицето на Жан Жак Русо, който с романа си *Жули, или Новата Елоиз* закрепва парадигмалния му вариант. Бостридж тълкува фигурата на странстващия герой от цикъла спрямо този исторически и литературен контекст, като версия на Сен Прьо, героя на Русо. Впрочем, Шуберт също е бил особено чувствителен към темата, тъй като е преподавал музика на момичета от богати семейства, за поне едно от които, графиня Каролине фон Естерхази, е документирано, че било обект на неговите обречени чувства.

Със също така обяснителен ефект, при интерпретацията на песента „Поглед назад“ (*“Rückblick”*) Бостридж прави уместна отпратка към митологичния прецедент с Орфей и Евридика, от който произлиза мотивът за фаталната грешка на влюбения певец, нарушил забраната да се извърне към любимата си, и в светлината на тази аналогия осмисля възпрения копнеж на лирическият герой да погледне назад към щастието на отминалите дни и любимия образ. И пак по подобен начин, по повод песента „На реката“ (*“Auf dem Flusse”*), наблюденията върху въздействащия образен паралел между замръзналата река и замръзналото състояние на ума, се фокусират върху жеста на лирическият герой, който изписва името на любимата си върху леда, което предизвиква размисли върху поетическата тропа за думите, напразно изписани върху вода. Този мотив е илюстриран с епитафията на Джон Кийтс („Тук лежи онзи, чието име беше написано върху вода“) и с аналогичен образ от едноименно стихотворение на Гьоте, много сходно с това на песента, само по предположение, познато на Мюлер, но пък гарантирано известно на Шуберт, тъй като той писал песен и по неговите стихове, в което безответната любовна песен на поета е привидяна като „написана върху вода“ (Bostridge 2015: 181-182). Отбелязвайки отклонението на Мюлер от модела, Бостридж акцентира върху амбивалентността на видоизменения мотив, където, от една страна, писането върху леда като да противодейства на неизбежността на „изтриването“, защото фиксира посланието по-здраво и забавя забравата, а от друга, „замразяването“ на самото чувство, имплицитно в текста, е както средство за по-дългото му съхраняване, така и анестезия, която да обезсили болката от него.

С равностойна многостранност са предложени интерпретации и на другите емблематични образи от цикъла, между които се откроява екскурсът върху ловджийския рог, „романтичният звук *par excellence*, зов от миналото, от паметта“, знак за „далечина, отсъствие и тъга“, с припомняне за

знаменития сборник *Чудният рог на момчето* и преповтарянето на мотива при Айхендорф, Брентано, Алфред дьо Вини, но и на многозначителния факт, че първата пълна публикация на поетическия цикъл на Мюлер е в неговите *Стихотворения от посмъртните книжа на един пътуващ валдохорнист* (*Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*) (Bostridge 2015: 305-314).

Изброяването на подобни прозорливи наблюдения и обобщения, които изобилстват в книгата на Бостридж, въпреки своята красноречивост и доказателствената си сила, не могат да предадат достатъчно нагледно нейното съдържателно богатство и смисловата ѝ плътност. Ето защо изглежда уместно да бъде предложено резюме на една от главите, което би създавало по-вярна представа за характера и качеството на аналитичните процедури, проведени в изследването. Като образцов избор в този смисъл ни се представя Глава пета „Der Lindenbaum / The Linden Tree“ („Липата“),⁷ посветена на най-известната песен на Шуберт, за подход към анализа на която авторът избира алегоричните значения на липата, традиционно мислена като митично, магическо дърво. Приведените от автора свидетелства за тази концептуализация включват изкуствоведско изследване на Майкъл Баксандал (*Скулптурите от липово дърво в Ренесансова Германия*), референции към липата при Омир и Овидиевите *Метаморфози*, където Бавкида и Филемон се превръщат в липа и дъб, и песен от късния XII век на минезингера Валтер фон дер Фогелвайде. Проследявайки прецедентите, Бостридж показва как постепенно кристализира семантичното

⁷ Привеждам текста на стихотворението на Вилхелм Мюлер паралелно в оригинал и в превод на български и на английски език с убеждението, че това би улеснило разбирането на интерпретацията, предложена от Бостридж.

Am Brunnen vor dem Tore / Da steht ein Lindenbaum: / Ich träumt' in seinem Schatten / So manchen süßen Traum. / Ich schnitt in seine Rinde / So manches liebe Wort; / Es zog in Freud und Leide / Zu ihm mich immer fort. / Ich muß' auch heute wandern / Vorbei in tiefer Nacht, / Da hab' ich noch im Dunkel / Die Augen zugemacht. / Und seine Zweige rauschten, / Als riefen sie mir zu: / Komm' her zu mir, Geselle, / Hier findest Du Deine Ruh'! / Die kalten Winde bliesen / Mir grad' ins Angesicht; / Der Hut flog mir vom Kopfe, / Ich wendete mich nicht. / Nun bin ich manche Stunde / Entfernt von jenem Ort, / Und immer hör' ich's rauschen: / Du fändest Ruhe dort!

До кладенеца полски / липа издига стан, / аз в сянката ѝ често / седял съм замечтан. / Едно любимо име / по нея съм дълбал; / то още ме изпълва / ту с радост, ту с печал. / И тази вечер късно / край нея минах пак, / затворих си очите / в притихналия мрак. / И сякаш зашептяха / листата ѝ безброй: / „Ела при мене, момко, / тук чака те покой!“ / Внезапно духна вятър, // във миг далеч отвя / той шапката ми лека / от моята глава. / Кога ли край липата / ще мина пак, не знам; / но все долавям шепот: / „Покой те чака там!“ (превод Димитър Стоевски).

By the well, before the gate, / stands a linden tree; / in its shade I dreamt / many a sweet dream. / In its bark I carved / many a word of love; / in joy and sorrow / I was ever drawn to it. / Today, too, I had to walk / past it at dead of night; / even in the darkness / I closed my eyes. / And its branches rustled / as if they were calling to me: / 'Come to me, friend, / here you will find rest.' / The cold wind blew / straight into my face, / my hat flew from my head; /

I did not turn back. / Now I am many hours' journey / from that place; / yet I still hear the rustling: / 'There you would find rest.' (превод Richard Wigmore).

обвързване на липата с любовта, което се проявява в цялата си сугестивна мощ в романа на Гьоте *Страданията на младия Вертер*, където, страстно привързаният към това дърво сантиментален герой, след като е изживял един от най-драматичните моменти от неосъществимата си любов към Лоте, наблюдавайки я, застанала до годеника ѝ в сянката на липите, в предсмъртното си писмо моли да бъде погребан на избрано от него място, заслонено от две липи.

Редом с асоциацията между липата и романтичната любов, върху която основно е положено смислопораждането в песента на Мюлер/Шуберт, Бостридж открива в нея и скрити, сложно кодирани политически резонанси, които превръщат песента в жалба от реакционния климат в Австрия и Германия през 20-те години на века. Аргумент за подобна интерпретация той намира в традиционни немски символизации на липата, налични в примера с легендарно липово дърво на пазарния площад на селце в източен Хесен, засадено още през IX век, както и с ритуалните липи, наричани *Tanzlinde* заради придаваната им празнична символика, които са били засаджани в чест на богинята Фрея, а впоследствие препосвещавани на Дева Мария. Доказателственост за тезата му набавят и характерните за Германия названия *Dorflinden* (селски липи), символ на националната общност, тъй като обичайно под клоните на съответните дървета се провеждали събрания или съдебни процеси, което ги превръщало в своеобразни институции. Именно тази фолклорна символика според Бостридж е факторът, който превръща „Липата“ в най-популярната песен на Шуберт, често възприемана и изпълнявана в опростени версии като народна песен. Авторът проследява и въпросната траектория на профаниране, която тръгва от преработката на оригинала от Фридрих Зилхер, преминава през популярни адаптации, в една от които, парадоксално, от текста изпада дори самата липа, за да попадне в зоната на рок и поп музиката, където мелодията прозвучава с гласа на Нана Мускури, и да бъде регистрирана накрая в хитовия анимационен сериал „Семейство Симпсън“, където се изпълнява в стила на рап.

Следваща семантична перспектива, в която Бостридж интерпретира песента, е символната връзка между липата и смъртта, експлицирана в текста ѝ с рефрена, в който дървото обещава на странника покой. Поставяйки я в контекста на фасцинацията от смъртта, присъща на немските романтици, с обяснителни анализи, които я поставят в съпоставка с конкретизацията на същия образ при Колридж и Густав Малер, той илюстрира инструментализирането на тази асоциация с *Вълшебната планина*, където Томас Ман въвежда „Липата“ на Шуберт двукратно, включително и във финала на романа, когато Ханс Касторп, за когото тази песен „означава много, целия свят“, вече на война, в безнадеждно и безутешно положение, я пее на себе си – знак за неотменното му

приближаване към смъртта. Същевременно авторът обръща внимание и на обвързването на липата с паметта, като го илюстрира с епизода от *По следите на изгубеното време* със станалата митична „мадлена“, където спонтанното припомняне на Марсел е предизвикано от потапяне на курабийката в топла напитка, симптоматично конкретизирана като „tilleul“, липов чай. И паралелно на това, вече в свършено различен план, Бостридж привежда поредно свидетелство за функционирането на липата в съзнанието на германците като мощна идеологема, като цитира писмо на Томас Ман от 1925 г. по повод кандидатирането на реакционния генерал Хинденбург за президент на т. нар. Ваймарска република, в което писателят квалифицира евентуалния му избор, с милитаристичните и националистичните му импликации, като „*Lindenbaum* – меко казано“.

Книгата на Иън Бостридж е, разбира се, музиколожко изследване, но дори и тясно специализираните наблюдения в нея, с пренебрежимо малобройни изключения, като например проникателното наблюдение, че при Шуберт мажорна тоналност е възможно да звучи по-меланхолично от минорна, по правило са ориентирани в компаративистична перспектива с последователни съпоставки между музикалните решения и съответния поетически текст (например, акцентът върху подчертано бурния музикален епизод в песента „Липата“, който акомпанира стиха за отнесената от вятъра шапка). Особено ценен е този фокус върху взаимодействието между поезия и музика, защото то достига своята безподобна кулминация именно през класическия период на немската култура, в който попада и творчеството на Шуберт. И точно Шуберт е композиторът, който изнамира за поезията от това време съответния музикален език, толкова ефективен, че веднъж възприети като песни, текстовете ѝ да не могат да бъдат мислени по друг начин.

Освен цялото възхитително изобилие от превъзходно комплектувана информация, оригинални и провокиращи идеи и стъписващи проникновения, както и блестящите демонстрации на изтънчен музикален вкус и на виртуозни интерпретативни ходове, книгата на Иън Бостридж съдържа и допълнителен ресурс за сравнителното литературознание. Защото отвъд посочените и коментирани от автора референции към „Зимно пътуване“ и Шуберт в романите на Томас Ман и Марсел Пруст, на Бекет или Дж. М. Кутси, остават други случаи на междутекстови обвързвания, някои вече регистрирани, други все още очакващи своите анализатори, като например Уила Кадър с романа ѝ *Луси Гейхард* (*Lucy Gayheart*, 1935), структуриран основно около интертекстуалния му ангажимент с Шубертовите песенни цикли „Хубавата мелничарка“ и „Зимно пътуване“, или Амели Нотомб, в чието *Зимно пътуване* (*Le voyage d'hiver*, 2009) героят, подобно на Ханс Касторп,

си тананика фрагменти от песните на Шуберт, но също и озаглавените по същия начин поетическите сборници на Станислав Баранчак (*Podróż zimowa*, 1994) и Алисия Аса (*El Viaje Del Invierno*, 2011), както и едноименната книга на Илзе Тилш (*Eine Winterreise*, 1999) с впечатленията ѝ от България на 1990-те или станалото печално известно есе на Петер Хандке *Зимно пътуване до Дунав, Сава, Морава и Дрина или справедливост за Сърбия* (*Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Sava, Morawa und Drina, oder Gerechtigkeit für Serbien*, 1996), или дори български отгласи от знаменития прецедент, като пътеписа на Венцислав Николов *Русе – Виена. Едно зимно пътуване*.

Замислени като подготовка за написването на рецензия, в резултат от стремежа към по-пълноценно представяне на извънредно интересните мисловни маршрути, налични в книгата на Бостридж, проведените дотук наблюдения надхвърлиха уместния мащаб и ориентираха изложението в неочаквана насока, която трудно би могла да бъде предвидена на по-ранен етап. Изходният мотив за представянето ѝ беше голямата вероятност тя да остане незабелязана от професионалните литератори, понеже не само заглавието и анотацията към изданието, но и наличните критически отзиви са адресирани най-вече към музикални историци или меломани. Вече в опита за систематизиране на различните аспекти на изследването, които набавят ресурс за общата и сравнителната литературна история – прецизна реконструкция на европейската култура от ранния XIX век, с фокус върху Австрия и Германия, но и в широк съпоставителен план, виртуозни анализи и контекстуализации с респектиращо ефективна обяснителност, задълбочени и артистични тематологични процедури и проникновения за взаимоотношенията между поезия и музика – се проявиха и други негови качества. Без преувеличение може да се каже, че „*Зимно пътуване*“ на Шуберт. *Анатомия на една обсебеност* е своеобразна *Gesamtkunstwerk* – продукт на артист, изпълнител и тълкувател на песенния цикъл, но същевременно и на учен с всестранни компетентности, действителна наличност на идеала за цялостност и завършеност. Шедьовърът на Шуберт е обследван в неговата съотнесимост както с епохата, към която принадлежи, така и с общоевропейските културни традиции, с историята на науката и на изкуствата, с литературата от Античността до Романтизма, но и от нашата съвременност. Друго достойнство на книгата, което би могло да бъде окачествено и като недостатък в светлината на постколониалните и глобализационни съображения на актуалната компаративистика, е нейният ведро неусъмнен европоцентризъм, който осигурява ясно фокусирана картина, успокоително отчетлива спрямо все

по-обичайните мъгляви теоретични постановки, лансиращи режима на непрестанно проблематизирани граници и демаркационни линии като „бон тон“ на политическа коректност. Позволявайки си подобна консервативност, в същото време, изследването на Иън Бостридж е изцяло в съответствие с постканоничната епоха, в която пребиваваме – то привилегирова високата култура, но я чете в оптика, набавена от опита в широк кръг неканонични естетически практики като популярната музика, рапа или анимационните телевизионни сериали. Благодарение на всички тези достойнства на книгата, като заключение, изцяло в духа на Шекспировата Жулиета, която отстоявайки независимостта на идентичностите от тяхното назоваване, упорства в убеждението си, че „туй, което зовем ний „роза“, ще ухае сладко под всяко друго име“, бихме могли да обобщим, че под каквото и да е заглавие, компаративистиката може да ни се представи в превъзходната си реализация – дисциплинарно състоятелна, с нормозадаващи постижения, възхитителна и вдъхновяваща.

Литература:

Мюлер, Вилхелм. Липата. В: *Антология на немската поезия. (превод Димитър Стоевски)*. София, Народна култура, 1966, с. 112.

Мюлер, Вилхелм. *Хубавата мелничарка, Зимен път*. София, АБ Издателско ателие, 2007.

Bostridge, Ian. *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*. London: Faber&Faber, 2015 (New York: Alfred A. Knopf, 2015; New York: Vintage Books, 2017).

Bostridge, Ian. *Witchcraft and its transformations, c.1650–1750*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Bostridge, Ian. *A Singer's Notebook*. Faber and Faber, 2011.

Clark, Stuart and Monter, William. *Witchcraft and Magic in Europe, Volume 4: The Period of the Witch Trials*. London: Athlone Press, 2002.

Keller, Hans. *Film Music and Beyond: Writing on Music and the Screen, 1946-59*. Plumbago Books and Arts, 2006, p. 96.

Youens, Susan. Schubert, Mahler and the Weight of the Past: 'Lieder eines fahrenden Gesellen' and 'Winterreise'. *Music & Letters* (Oxford University Press), Vol. 67, No. 3 (Jul., 1986), pp. 256-268.

Natalia AFEYAN¹

A Clown's Journey: 3 X 7

Abstract

A clown travels through times and identities. A personage is handed over to different creators and audiences. A voice changes its purpose. This article observes the metamorphoses of Pierrot from *Commedia dell'arte* through the romantic *malheureux*, the decadent Dandy to the perpetual loser and peace-seeker of the turn of the century, following the works of three authors: Giraud, Hartleben, and Schönberg. When and where is this journey going to end? – We don't know.

Keywords: dodecaphony; lyrics; translation; Symbolism; Schönberg; melodrama; singing

Резюме

Пътешествията на един клоун: 3 X 7

Един клоун пътува през времена и идентичности. Един герой минава през различни автори и публика. Човешкият глас променя своето предназначение. Предложеният текст наблюдава метаморфозите на Пиеро от *Commedia dell'arte* през романтичния страдалец, декадентския денди до вечния несретник, търсещ покой, следвайки произведенията на трима автори: Жиро, Хартлебен и Шьонберг. Кога и къде ще завърши това пътуване? – Никой не знае.

Ключови думи: додекафония, стихове, превод, символизъм, Шьонберг, мелодрама, глас

When in 1884 the not-so-famous Belgian symbolist poet and literary critic Albert Giraud published the first part of his Pierrot trilogy, *Pierrot lunaire*, he believed he was destined for a remarkable place in the future. And so it happened indeed, but not at all as Giraud had imagined.

The undeniable fame belongs to *Pierrot lunaire* opus 21 by Arnold Schönberg, an Austrian and later American composer born in 1874 in Vienna and who died in Los Angeles in 1951. Schönberg did not place his Pierrot in any of the genre limitations known to his era, such as a song cycle, a monospiel, an opera or a chamber work. He - quite spontaneously - called it “three times seven

¹ **Natalia AFEYAN** [Наталия АФЕЯН] was born in Sofia. She graduated from the Bulgarian State Conservatory in the vocal class of Prof. Resa Koleva. She was a full-time soloist (mezzo-soprano) at the opera houses of Sofia, Plovdiv, the Chamber Opera – Blagoevgrad, and Victoria State Opera in Melbourne, Australia.

Her repertoire includes over 20 roles, including Hänsel (Humperdink's *Hänsel und Gretel*), Carmen (Bizet), Amneris and Azucena (Verdi's *Aida* and *Il trovatore*), Mother (Stravinsky's *Mavra*)... Her concert repertoire is dominated by music of the twentieth century. She is the first performer in Bulgaria of Schönberg's *Pierrot lunaire*, having accomplished over 30 performances within 35 years in many countries over the world. She has also premiered vocal-instrumental cycles by Stravinsky, Luciano Berio, Otorino Respighi...

She is highly regarded as an interpreter of Mahler, Richard Strauss and others, but has also performed many times in Verdi's *Requiem*, Mozart's *Requiem*, Pergolesi's *Stabat Mater*, Händel's *Messiah*, Bach's cantatas.

Since 1991 she has lived and worked in Melbourne, Australia. At Melbourne State Opera, she performed Azucena from *Il trovatore*, Amneris from *Aida*, Nicklaus / The Muse from Jacques Offenbach's *Tales of Hoffmann*, Carmen by Bizet.

Since 1995 she has been a full-time lecturer at the Victorian College of the Arts in Melbourne. The subjects she taught were solo singing and interpretation; vocal ensembles – opera and concert-oratorio; acting for singers. Her students have won awards at prestigious national and international competitions. She currently teaches at New Bulgarian University in Sofia.

melodramas". From this point on, the Three and the Seven, accompanied by the Thirteen², became emblematic of the work.

Schönberg selected twenty-one poems from the German translation of the fifty *Pierrot lunaire*: *rondels bergamasques* by Albert Giraud. The translation itself was an extraordinary phenomenon; done by the German poet and playwright Otto Erich Hartleben, it became a rare example of a translation surpassing by far the original in terms of literature - as if the pale pastels of the French-speaking Belgian were the canvas of the accomplished German harlequinade. From the latter Schönberg carved a three-part work, in the first part of which Pierrot the Poet, besotted with the lunar drink, wanders in indomitable ecstasy of artistic rebellion; in the second bloody madness prevails, a surreal defeat of matter and psyche; the third part is a return, an illusory reconciliation with "once-upon-a-time."



Top left: Opera singer Natalia Afeyan performs *Pierrot lunaire*, op. 21, by Arnold Schönberg.

Middle: The posters of two concert performances (1984 and 2015) of the same work in which she participated.

² The author is referring to Schönberg's triskaidekaphobia, a manic fear of the number 13.

Pierrot's three-stage birth can be described as follows: Giraud gave the clown of the Italian *commedia dell'arte* a Parnassian look of the *fin-de-siècle* Poet; Hartleben transformed the verse into a live, poignant and terrifying experience in the German language. The basis of the verses in both is the allegorical figure of a modern mime, but scattered and blurred from staring at different corners of Pierrot's mental chaos; Schönberg recognized the connections between the scattered symbols and rearranged them into a clear progression from ecstasy to death and finally to reconciliation with memory. His language is musical; he led the work from symbolistic poetry to dramatic expressionism.

As a musician and a frequent performer of the role, it would be remiss not to mention the Voice – this powerful instrument of symbolism. Schönberg's voice is not classically led in the conventional concept. The author called his soloist "Sprecher", a reciter who must actually be a woman, with a flexible, fully schooled vocal technique and musicianship. At the same time, all that schooling must be turned upside down in obedience to the will of the composer/God, who imposed most unconventional methods in order to achieve this overflow of symbols into a shattering expression. The requirement is to speak on a strictly defined vocal line, with only individual tones being sung. The effect is of overexposed speech, similar to the recitation in ancient Greek tragedies, but under the strict control of the composer. The timbre changes - sometimes smoothly, sometimes with terrifying suddenness; the interaction with instrumentalists is extremely important. But all this could not have been achieved had the text not been so thoroughly expressive. In this respect, Hartleben's work is astonishing.

In the preface to the second part of his trilogy, Giraud speaks of the *Pierrot lunaire* as of his lifelong shadow, his alter ego, whose "moonstricken" verses were the author's poetic return to the ideals of Parnassus after a delusion of artistic rebellion. The fifty rondels in *Pierrot lunaire* consist of a small number of delicate, sophisticated pictures and a large number of gloomy, sinister scenes, which progress in a terrifying crescendo. And yet the surreal power of the images - an executioner walking around with a basket full of severed heads dripping blood; tuberculous moon that spits white blood; the sun that cuts its veins and sprays the sky in red; Pierrot, who pierces Cassander's skull with a drill, then stuffs it with tobacco and smokes it like a pipe – is washed up by an absolute monotony of the verse, built almost invariably in an octosyllabic rhythm and presented with a dry, distant tone – a notably bloodless interpretation of a bloody drama. It would be different if the discrepancy between tone and content was conceived as an ironic effect, but Giraud was not a master of irony. Hartleben worked on the translation for six years. He often mentioned in letters that he frequently transformed rather than translated the text. In many places he took only one or two motifs from the original and

used them as a basis, rewriting the poem. Indicative is the fact that he mentioned Giraud only as “ein lebender Belgier”, or “a living Belgian”.

Hartleben broke up the monotony with inserted exclamations, questions and phrases with different metrics, while fully preserving the rondo-form. In Giraud’s text, for example, it is, “he imagined he had a plaster stain,” whereas Hartleben split the verse into short, telegraphic words: “Stop!” - he thinks - this is a plaster stain! He rubs and rubs, but...” Unlike Giraud, who avoided any possible stress, Hartleben often repeated key words or phrases. The German turned many of the annoying comparisons of the original into metaphors or allegorical incarnations: “the moon **is** a laundress” instead of “the moon is like a laundress”. In places, he completely replaced the images with his own, much more picturesque and powerful. He also changed the verb tenses from the past imperfect tense to the present, and this instantaneity breathed life into the strange, often perverted scenes.

Pierrot’s character is typical of the late 19th - early 20th century: a prototype of a self-tormenting, self-dramatizing artist, whose stylized mask symbolized and at the same time concealed his sensitivity. For four centuries, Pierrot evolved from the silly clown of the *commedia dell’arte* with the traditional baggy white suit and floury face into a romantic, cursed one, then into a Baudelaireian dandy, later a decadent, and finally, a sadistic yet tormented figure, both killing and being killed, shaken by self-imposed agony of thoughts and imagination. Pierrot of the late 19th century is no longer naive; he is a careless, worn-out, unattached being, capable of grotesque cruelty and engulfed by his fear of death. So is the Moon Pierrot, but he is also an artist who gives up the crystal bottles of the past and immerses himself in the moonlight - the erstwhile home of a Poet. I will quote number three and number one of Schoenberg’s cycle in my (literal) translation from German:

The Dandy

*A fantastic ray from the moon
Illuminates crystal vials
On the black, sacred dressing table
Of the silent Dandy from Bergamo.*

*In a ringing bronze dish laughs the fountain
With a metallic sound.
A fantastic ray from the moon illuminates
Crystal vials.*

*Pierrot, with a waxy face, stands pensive
And wonders: how to make up today?
He ignores the carmine and turquoise
And paints his face in a sublime style:
With a fantastic ray from the moon...*

And these are the opening phrases:

Moondrunk

*The wine that eyes can only drink,
Flows nightly from the moon in waves.
And the tide floods
The quiet horizon.*

*Wishes - sweet and scary –
Float through the torrent.
The wine that eyes can only drink,
Flows nightly from the moon in waves.*

*The poet, in ecstasy,
Stricken by the strange drink,
Lifts up his forehead to the sky
And sucks and drains in delight
The wine that eyes can only drink.*

The seventh melodrama, which closes the first movement of the cycle, is of a distinct character – not just because it is the mystic number Seven. Written for voice and flute only, it precedes numbers that roar in pain and bash the mind with bloody surrealistic pictures; it serves as purification before sinking humans into horror and hopelessness. *Der kranke Mond* – the Sick Moon – is a refined moment in which a dying moon sheds pale, torture-born blood upon a mindless human creature living its petty useless life. The agony remains, of course, unnoticed, and then comes the penalty. Yet, Schönberg demands that the *Sprecher* does not perform this movement tragically.

At nightfall - number eight, the first melodrama of the second movement - giant black butterflies come out, kill the sun and plunge the world into silence. Then the world prays to Pierrot to bring its' laughter back (*My Healer of Souls, My Lord of the Moonlight, Your Snowy Highness - give me my laughter back ...*), tombs with fiery rubies are being robbed, in the Red Mass Pierrot tears his sacred clothes apart, makes love to a skinny gallows, cuts heads with the Moon, which turns into a yataghan in number 13 - the only song with a long instrumental prelude leading to the finale of the second movement (because it is the thirteenth perhaps?). Throughout the cycle (as I mentioned earlier), the numbers 3, 7 and 13 are imposed. Schönberg's researchers believe that this symbolism was sought after by the composer, who was fascinated with numerology, let alone suffering from triskaidekaphobia. Although somewhat off the point, I will mention a few facts: the work has three authors, 21 parts (the sum of the numbers is 3), coincidentally or not, it happens to be opus 21, the year is 1912. There are seven performers - five instrumentalists playing seven instruments, a singer and a conductor; Pierrot's motive is of seven notes (one for each letter of his name). Each poem consists

of three stanzas four verses, again four verses and five verses - a total of 13 verses. By the way, Schönberg himself was born on the 13th and, ironically, died on a thirteenth – as if to prove that the number brings disaster. He even chose a date for the premiere, with the sum of the numbers making a number three - October 16, 1912. And the composition itself is a transition to the dodecaphonic technique created by Schönberg - twelve tones; the seven tones of the scale and its twelve semitones. But let's leave this topic to people with more knowledge about numbers.

Schönberg's Three Times Seven structure makes the general idea very clear: Part One is about human's ignorance of universal sacrifice, global love and martyrdom – that is Madonna, Mother of all sorrow, with her stretched out arms carrying the body of her son and offering it to mankind, to those who avert their eyes when she approaches them; that is the feverish waltz of a girl whose blood stains the lips; the weeping moon that mourns human indifference... So humanity deserves punishment. That happens in Part Two when havoc engulfs everyone and everything into total horror. Pierrot the Punisher is being punished too; the global hell sobers him up. Now he is longing for harmony even if he has to find it in the nothingness.

Pierrot's transformation takes place in Part Three. He senses the ring of a crystal sigh from the past; hearing it, he forgets his sorrow. The torrents of moonlight return and Pierrot, no longer crawling in fear, creates verses that strike those around him. He hands knitting hooks to Duenna, who avidly awaits him all night - in vain, he pierces Cassander's skull and uses it as a pipe to smoke his tobacco, he takes a giant grotesque bow in Serenade and plays dreamily with it on Cassander's bald head ... Finally convinced of his poetic gift, he manages to remove the plaster moon stain from his tailcoat and admit his fatigue. This is the return: *“a moonbeam is an oar, a lotus is a boat. Pierrot returns to Bergamo, to home. The green horizon shines quietly to the east. A moonbeam is an oar. ”*

Already home, “desires - sweet and scary” turn into “mischiefs” that dissolve into a breeze. All that remains is the *"alter Duft der Märchenzeit"* - the old breath of fairy-tale times. For the first time, life rises sunbathed and beautiful, unaffected by the moonlight.

Bibliography

Arnold Schoenberg. *Pierrot lunaire*, op. 21 – Studienpartitur. Universal Edition, Wien U.E.5334 5336.

[On the Experimental Studio For Contemporary Music \(Bulgaria\) – UNEARTHING THE MUSIC](#) (6.05.2021).

Michael SMALLWOOD ¹

**Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh' ich wieder aus ² :
The Common yet not Shared Crises of Opera Singers**

Abstract

There is almost no empirical research into the later stages of classical singers' careers and the difficulties faced. A quantitative study of operatic soloists was conducted via online questionnaire to ascertain when and how these difficulties manifest themselves. The survey divided the singers into 2 groups: those who stopped their solo careers as a result of the difficulties and those whose careers continued, in order to explore the differences between the responses of the 2 groups to the career downturn. This article posits that the singer's crisis is a common experience, though one which singers seldom discuss amongst themselves. To illustrate this, it focuses on the 2 causes for career difficulties most often cited by the respondents: mental health issues and technical vocal problems. The study demonstrates a reluctance by singers to deal with anxiety, stress and self-doubt, even at the cost of their careers.

Keywords: Opera; professional singers; crisis; career; longevity; mixed-methods; vocal technique

Résumé

Les crises communes mais non-partagées des chanteurs lyriques

Il n'existe pratiquement aucune recherche empirique sur les étapes ultérieures de la carrière des chanteurs classiques et les difficultés rencontrées. Une étude quantitative des solistes d'opéra a été menée via un questionnaire en ligne pour déterminer quand et comment ces difficultés se manifestent. L'enquête a divisé les chanteurs en 2 groupes : ceux qui ont arrêté leur carrière solo en raison des difficultés et ceux dont la carrière s'est poursuivie, afin d'explorer les différences entre les réponses des 2 groupes aux difficultés de carrière. Cet article suggère que la crise du chanteur est une expérience commune, même si les chanteurs en discutent rarement entre eux. Pour illustrer cela, il explore les 2 causes de difficultés de carrière les plus souvent citées par les répondants : les problèmes de santé mentale et les problèmes techniques vocaux. L'étude démontre une réticence des chanteurs à faire face à l'anxiété, au stress et au doute de soi, même au prix de leur carrière.

Keywords: Opéra; chanteurs professionnels; crise; carrière; longévité; méthodes mixtes; technique vocale, chanteurs lyriques

INTRODUCTION

I came here a stranger,
As a stranger, I leave again.

So begins *Die Winterreise*, for many the crowning achievement of Franz Schubert's Liedkunst. Published in the year of his death, his settings of 24 poems by Wilhelm Müller tell the story of a

¹ **Michael SMALLWOOD** – after completing studies in Law and English Literature at the University of Melbourne, the tenor Michael Smallwood won a scholarship to study opera at The Juilliard School in New York. Thereafter he entered the prestigious International Opera Studio of the Hamburg State Opera, later becoming a member of the ensemble. Now in his 21st year as an international soloist, he performs regularly in Europe's most important opera theatres. Recent projects have included debuts at the Festival d'Aix-en-Provence and Milan's Teatro alla Scala. He is currently a PhD candidate at the New Bulgarian University, researching career difficulties faced by professional opera singers.

² "I came here a stranger, As a stranger I leave again", Song 1, in *Der Winterreise* by Franz Schubert. Trans: the author.

solitary and bereft wanderer, marching towards an uncertain – but certainly not happy – fate. He meets only one other character on his journey: a musician, a cold and derelict hurdy-gurdy player:

No one cares to listen to him
No one looks at him.

Schubert finishes his cycle with this image of the broken musician. Alone. Playing for no one. The wanderer asks the musician to travel with him. However, it seems clear that he will continue his journey alone.

The fate of the wanderer, to say nothing of the Leiermann himself, reflects for some who sing this work the solitude of life as an opera singer,³ leading inevitably to the personal tragedy when one is no longer able to sing, or worse, when no one cares to listen. This is the phase of a career that often arrives unexpectedly, leaving the singer ill-prepared as their “cherished career as [an] elite singer [begins] to peel away”⁴.

In the penultimate chapter of her book *Sängerische Begabung*, the soprano and pedagog Kathrin Graf refers to a classical singer ending his or her solo career as a “taboo topic”, commenting that: “Just as in life, one seldom speaks of death, even though it awaits us all... the topic of how someone ends his singing career is hardly ever spoken about among singers.”⁵ So in the interest of full disclosure I would like to describe my own vocal “near death experience”. In the early 2010s, I was a soloist at the Oper Halle, engaged to sing lead roles as a “Mozart Fach” tenor. The Oper Halle gave me the chance to try out what I regarded as “my repertoire” in a smaller house, more or less below the radar, before hopefully singing the same roles in more important, international theatres. As one such opportunity arose – singing *Don Giovanni* with an international cast in Dijon – my Intendant in Halle said I could accept the contract as long as I also sang my scheduled performances in Halle. This would entail singing performances on six consecutive nights, including recording one show for a DVD, using night trains to travel between France and Germany each night. I did not think twice – the opportunity was too important. And if I am honest, the money was important too.

By the last performance, a Sunday matinee of *Die Fledermaus*, I was a wreck, barely making it through. I had not dared to cancel because of what I saw as my agreement with the Intendant. Would that I had, because thereafter followed a pretty profound burnout. I canceled three months of

³ See, for example, the commentary by tenor Bostridge, Ian. *Schubert's Winter's Journey: Anatomy of an Obsession*. London, Faber & Faber Ltd., 2015, p. 385.

⁴ Connell, Kathleen, Baker, Sarah & Brown, Andrew. The Rise and Fall of Professional Singers. In: *Geographies of Creativity*, edited by A. de Dios and L. Kong, 2020, Singapore: Elgar Press, p. 13.

⁵ Graf, Kathrin. *Sängerische Begabung: Perspektiven auf einen künstlerischen Beruf*. Wiesbaden, Brietkopf & Härtel, 2005, p. 57.

performances. Whilst doctors reported healthy vocal cords, I had many other symptoms: muscle spasms in my neck and throat; jaw and tongue-tension; back pain, which became cranial pain; reduced vocal stamina; insomnia. I had pushed my body to the limit, trying to do in my mid-30s, what may even have been impossible in my mid-20s.

I was lucky that I had a full-time job and a sympathetic boss who allowed me to take time to recover. The recovery involved seeing my teacher three times a week for 20-30 minutes, speech therapy, physiotherapy and Feldenkrais sessions; a process lasting 5-6 months.

I made the decision – an unusual one, as I would discover – to talk with colleagues about my difficulties. Many said they admired my courage in admitting my weakness. Others said they had gone through similar crises, and were relieved to be able to talk about it.

In retrospect, the crisis was probably more chronic than acute; that the acute event in March of 2013 had its roots in technical problems that had surfaced a few years before in mid 30s. I had started the work of technical repair, but had not acknowledged that changes in my vocal stamina combined with psychological stress caused by this new sense of my own “vocal mortality” had made me far more vulnerable to the crisis I experienced.

Jump forward 5 years to a new production of *Die Zauberflöte* in Vienna: I was working with a younger colleague who was demonstrating some of the technical deficiencies and signs of burnout that I had experienced at about the same age. Similarly, his career was booming, and he probably did not think too much about the vocal decline I could hear, even when commented upon in reviews. My agent remarked that he was vocally “disappointing” and “hard to hear” in a very intimate theatre in what should be one of the easiest roles in his repertoire.

But just as no one told me, no one told him, and he would be left to deal with the problem on his own.

This decline is a phenomenon I had come to recognise often in younger colleagues and it is this common but not shared experience of difficulty or crisis in mid-career – Graf’s *Tabuthema* – that is the subject of my research.

My former teacher, the dramatic baritone Gregory Yurisich, always told his graduating students to “beware the crisis in your 40s”; that changes in the instrument or technical problems would lead to career difficulties and if not addressed, to the end of a performing career. The current study posits that Yurisich’s crisis, colleagues’ observed difficulties as well as my own crisis are part of the same phenomenon, different in form but similar in origin, and that for many singers the crisis starts well before the 40th birthday.

As will be detailed later, career difficulties of operatic soloists remain under-researched. For this reason a focus-group tested, online survey was conducted between September and December 2020 to examine the following:

1. How prevalent is the crisis, and can it lead to the end of a performing career as Yurisich suggested?
2. How does it manifest itself and how does it affect professional life?
3. In the singer's opinion, what are its proximate causes?
4. What measures did the singer undertake – if any – to mitigate its effects, and how successful were they?

In addition to describing the problem and its prevalence, the survey separated the responses of those who had survived the crisis from the singers who stopped singing due to it. In this way, the research seeks to provide information about successful mitigation tactics that might be employed by singers.

This paper will focus on the two most frequently cited proximate causes of career difficulties:

1. Problems with vocal technique; and
2. Mental health issues (such as anxiety, stress and self-doubt).

There are of course many other factors cited by respondents, such as competition in the market, financial stress and pressure from family. It will be argued that what links the two former factors is that they are problems over which an individual singer notionally could have some self-determination, as opposed to industry-based problems over which the singer has none.

LITERATURE REVIEW

Beyond specific medical issues⁶, very little research has been devoted to the subject of singer's mid-career difficulties⁷ – to say nothing of the decision to end a solo career. Most published research related to singers' careers focuses on three themes:

1. The quality and appropriateness of tertiary training;⁸

⁶ See for example: Phyland, Debra *et al.* Self-Reported Voice Problems among Three Groups of Professional Singers. In: *Journal of Voice*, 1999. Vol.13, No.4, pp. 602-611; Sandgren, Maria. Voice, soma, and psyche: a qualitative and quantitative study of opera singers. In: *Medical Problems of Performing Artists*. 2002, Vol. 17, No. 1, pp. 11-21; Seidner, Wolfram & Wedler, Jürgen. *Die Sängerstimme: Phoniatische Grundlagen für die Gesangsausbildung: Phoniatische Grundlagen des Gesangs*. Leipzig, Henschel, 1998.

⁷ Simon, Stefan & Wroblewsky, Govinda *Sänger*innen und ihr Übergang vom Studium ins Berufsleben*. Detmold. Netzwerk Musikhochschulen. 2019, p. 9; Connell, Kathleen. Navigating a performance livelihood: career trajectories and transitions for the classical singer, In: *Music Education Research*, 2020, 22:5, pp. 569-580.

⁸ E.g. Bork, Magdalena. *Traumberuf Musiker? Herausforderungen an ein Leben für die Kunst*. Zurich Schott Music, 2010.

2. Negotiating the change from student-life to employment;⁹ and
3. The realities of the work-life of a singer¹⁰.

The most recent German studies are aimed at those starting careers, even if they do address employment prospects of recent graduates¹¹, or alternative career paths.¹² Probably the most oft-cited, and incidentally one of the few quantitative studies to consider the career longevity of musicians is the 2005 study by Gembris & Langner¹³, which examines the areas in which the respondents (659 pianists, instrumentalists, and vocalists from seven German Hochschulen) are musically active and how they earn money.¹⁴ None of these *Absolventenstudien*¹⁵ are specific to singers, nor do they follow the musicians into mid-career.

Graf, who devotes two pages of her book to end of career considerations, refers obliquely to the possibility of a crisis when unable to maintain previous high vocal standards,¹⁶ imagining a naturally occurring transition after a long career, which doesn't speak to the reality that many highly trained singers end their careers much earlier.

The English-speaking literature (with three prominent exceptions, detailed later) is overwhelmingly focused on instrumentalists¹⁷ and rarely deals with end of career issues.¹⁸ An Australian study from 1999 investigates the prevalence of vocal disorders in a group of 171 singers working in various genres, but addresses neither the causes of the disorders, nor their effect on the singer's livelihood.¹⁹

What lies behind this relative lack of research?

⁹ E.g. Kastendeich, Matti *Ergebnisse der Absolventenbefragung 2015 und 2016*. Statistisches Landesamt Baden-Württemberg. 2018.

¹⁰ E.g. Uecker, Gerd. *Traumberuf Opernsänger. Von der Ausbildung zum Engagement*, Leipzig. Henschel 2012.

¹¹ Kastendeich follows the employment histories for up to 5 years after graduation but does not differentiate between instrumentalists and vocalists, nor between performers and teachers.

¹² Siebenhaar, Klaus & Müller, Achim. *Opernsänger mit Zukunft! Karriereaussichten für Nachwuchssänger im deutschen Kulturbetrieb - Analysen, Erfahrungen, Empfehlungen*. Gütersloh, Bertelsmann Stiftung, 2019, p. 110.

¹³ Whilst focusing primarily on difficulties at the start of the career and the qualities and deficits of the training at the German Hochschulen, their study incidentally points to a very high rate of attrition amongst classical musicians, particularly singers, with many ceasing to earn their livelihood from performance already in their 30s. Gembris, Heiner & Langner, Diana. *Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt. Erfahrungen von Absolventen, Arbeitsmarktexperten und Hochschullehrern*. Augsburg, Wissner, 2005.

¹⁴ Gembris, H. (2014) *Berufsaussichten und Anforderungen an die Ausbildung. Vortrag zur Zukunftskonferenz Musikhochschulen*, Mannheim, 15.2. 2014, p. 1.

¹⁵ *Studies of University graduates*. Trans: The author.

¹⁶ Graf pp. 57-59.

¹⁷ E.g. Mills, J. & Smith, J. (2006). Working in music: Becoming successful. In H. Gembris (Ed.), *Musical Development from a Lifespan Perspective*. Lang, pp.131-140.

¹⁸ One interesting exception is the 2004 New York Times article by Juilliard clarinetist-turned-journalist Dan Wakin, who interviewed 36 instrumentalists who graduated from Juilliard in 1994. Interestingly he reports that almost one third of respondents had left a career in music behind completely. Sadly, he did not interview any singers. Wakin, Dan. The Juilliard Effect: Ten Years Later. In: *The New York Times*, Dec. 12, 2004.

¹⁹ Phlyand, D. et al.

One reason may be that Culture Ministries and Arts Foundations paying for the research are more interested in the success stories of tertiary institutions, training programs or competitions than in the long-term prospects of individual musicians. These stories tell a more optimistic tale than those dealing with vocal crisis or end of career considerations.

Further, people who have left the industry are notoriously difficult to contact, and non-responder analyses in previous studies have suggested that those who drop out regard themselves as less successful and therefore less likely to respond to researchers.²⁰

But another problem might lie with singers themselves.

In the current study, soloists sometimes referred to an inability to discuss problems with a peer group: that “my colleague is also my competition”. There are more singers than jobs available; someone is always ready to take your place. In this world, you do not want to show vulnerability or weakness. A less than optimal performance may turn up on YouTube, and will be commented on by people who have no idea of exigent circumstances influencing your performance. Discussion of illness or injury can create reluctance to employ you. And the size of the market means that any such problem can be discussed easily far and wide, leading to a self-reinforcing discussion of a singer’s demise.

Compare this to the situation of an injured football player, who has a whole team of doctors, physical therapists and sports psychologists to help him back onto the field. Whose injury is just an injury, and is not met with a chorus of criticisms of his technique or work ethic, or doomsaying that the end of his career is nigh. In this world, singers’ reluctance to discuss their problems is understandable.

Strauss: the Singer’s crisis becomes the crisis for Singers

In his research into the changes in the singers’ market, the Theaterwissenschaftler Sebastian Strauss refers to the historical understanding of the vocal crisis as being reduced: “to an individual, quasi-medical diagnosis of poor choices, vocal technique, repertoire and scheduling.”²¹ He suggests that this outdated concept of the singers’ crisis has been superseded, and should be broadened to include difficulties caused by organisational changes in the industry, due in part to increased competition and financial cutbacks.²² Indeed soloists have recently started to organise themselves online to discuss the deterioration in working conditions, though these fora have often devolved into

²⁰ Gembris, H. (2014) p. 3.

²¹ Strauss, Sebastian. Crisis of the singers’ market? Shifting discourses on opera from vocal health to changes in the organisation of work. – In: *Studies in Musical Theater*, 2020, Vol.14, No. 2, p. 208.

²² Strauss p. 209.

factionalised in-fighting and have not effected much change.²³ They are certainly not a place to discuss individual crises, professional, technical or otherwise.

Strauss recounts the story of Maria Callas, probably the best documented incidence of vocal crisis leading to the end of a career.²⁴ In his retelling, it is suggested that Callas' problems were in part technical/medical, but also exacerbated by a destruction of trust with her networks: that the market – in this case theatre directors – no longer believed she was able to do the job. Instead, her demise came to be seen as a combination of technical issues and bad personal decisions: Onassis, weight-loss, emotional instability. One could be forgiven for dismissing much of the commentary as a form of operatic fan-fiction.

Of course, what is missing from this discussion is the voice of the singer herself. Three qualitative studies have attempted to address this.

The Qualitative Studies: Sandgren, Oakland & Connell

In a mixed-methods study, Maria Sandgren conducted semi-structured interviews with 15 professional opera singers in Sweden, asking them, amongst other things to report on “problems related to their professional work [and] coping strategies.”²⁵ As a psychologist, she was particularly concerned with psychological problems and the singers' tendency to give them a somatic cover story.²⁶ Somatic problems have the advantage of relatively straightforward medical solutions (such as visiting a laryngologist²⁷), and the singers made little attempt to alleviate more chronic issues. Psychological problems were the most frequent, yet none of the singers developed a coping strategy.²⁸ The information from the interviews formed the basis of a questionnaire to be used for a quantitative study of a further 49 singers at various career stages. Again the singers reported a mix of somatic and psychological problems, with singers emphasising treating the somatic.

In her study, ex-chorister Jane Oakland interviewed six choristers, formerly in full-time employment, who were made redundant and explores the participants' experiences of unexpected and premature career transition.²⁹ Mental health problems are again prevalent, and she couches her discussion in terms of the “embodied instrument”³⁰ – the idea that the body is the instrument – and

²³ E.g. <https://artbutfair.org>, *Professional International Opera Singers Only*: <https://www.facebook.com/groups/prooperasingers> (01.02.2021).

²⁴ Strauss p. 208.

²⁵ Sandgren p. 11.

²⁶ Sandgren p. 15.

²⁷ Sandgren p. 13.

²⁸ Sandgren p. 15.

²⁹ Oakland, Jane, MacDonald, Raymond & Flowers, Peter. Re-defining ‘Me’: Exploring Career Transition and the Experience of Loss in the Context of Professional Opera Choristers. In: *Musica Scientia*. 2012, Vol.16 (2): pp. 135-147.

³⁰ Oakland p. 145.

suggests that rather than a comparison with the career arc of other musicians, singers may have more in common with dancers or athletes who understand from the outset that theirs will be a finite time performing at elite levels. Her singers, surprised by the sudden loss of work, had to deal alone with the dual crises of loss of income and loss of the singers' identity.³¹

In a highly relevant qualitative study of solo operatic careers, Kathleen Connell interviewed 13 ex-singers about their career trajectories, identifying five distinct stages: pre-career; breaking in; the peak period; denouement; and new directions.³² Of greatest relevance here is the denouement phase (discourse around which Connell notes is "underexposed"³³) during which the singers transitioned, usually unexpectedly and involuntarily from solo performance to a life after singing. The average age of the singers in this period was 36-39 years, and many suffered from emotional and financial stress. Like Strauss, Connell notes that the singers "overestimated the probable length of their career"³⁴.

All three qualitative studies identify a common experience amongst the singers during Connell's aptly named denouement: that they had to deal with the crisis alone, without help from colleagues, employers, agents or other actors in the industry.

METHODOLOGY

Like Sandgren, Oakland and Connell I had originally planned a qualitative analysis based on long-form interviews using Interpretative Phenomenological Analysis.³⁵ Preliminary interviews to find potential subjects demonstrated that my concept of the difficulties faced was too narrow. That I had chosen a starting point for this research that hewed too closely to my own experience of technical deficiencies and burnout, and I therefore risked overlooking a large group of potential subjects, all the more so given the lack of academic literature to push me in other directions.

For this reason a mixed methods approach was chosen.³⁶ An online questionnaire was written with the help of two focus groups, one German speaking, the other English speaking. The eight participants were evenly divided by gender and language, came from geographically diverse areas, had different voice types, and three of the women had children.

The eligibility criteria for the survey were established and each respondent attested that:

³¹ "However, unlike the music profession, sport and dance have recognised systems in place to guide individuals through the inevitable transition." Oakland p. 145.

³² Connell, Kathleen, Baker, Sarah & Brown, Andrew. The Rise and Fall of Professional Singers. In: *Geographies of Creativity*, edited by A. DeDios and L. Kong, 2020, Singapore: Elgar Press. p. 2.

³³ Connell p. 10.

³⁴ Connell p. 11.

³⁵ Braun, Victoria & Clark, Virginia. *Successful Qualitative Research: A Practical Guide for Beginners*. London SAGE Publications, 2013.

³⁶ Julia Brannen (2005) Mixing Methods: The Entry of Qualitative and Quantitative Approaches into the Research Process. In: *International Journal of Social Research Methodology*, 8:3, pp. 173-184.

1. They have earned at least half of their income for a period of not less than 5 years as a soloist;³⁷ and
2. They had some sort of career or vocal difficulties in their 30s.

The difficulties could be personal (such as vocal or emotional problems) through more industry-related problems (such as lack of performance opportunities, financial insecurity or family pressure).

Having established eligibility, the third question divided the respondents into those who are still full-time soloists (“Singers”) and those who are no longer (“Ex-Singers”). Both groups then took essentially the same survey: questions around training, vocal health or the start of the career were all identical. Most importantly, both groups answered exactly the same questions around career difficulties, the causes and how they responded.

The last section asked Singers which factors they thought were most important to maintaining their employment. The Ex-Singers were asked about the end of their time as a full-time soloist. Was it their decision? Did they know what they would do after singing? Are they still working in a music-related industry? Additionally most questions allowed respondents to write in an answer, if their response was not listed.

In September 2020 the 15 minute survey was published in both English and German,³⁸ initially through a direct mail to professional contacts (singers, coaches, teachers and agents). All participants were encouraged to forward the survey to colleagues (the “snowballing” technique³⁹). At the beginning of November, a second distribution phase placed links to the survey in appropriate online fora⁴⁰ and industry publications, always with the consent of, and mostly with a recommendation from, the forum moderator/editor.⁴¹ Responses were collected until the end of 2020.

RESULTS

Of the 224 respondents who undertook the online questionnaire, 24 failed to meet the eligibility criteria,⁴² leaving a group of 200 (ex)singers who experienced career difficulties in their 30s ($n=200$). This represents 90% of the original sample.

³⁷ A 5 year minimum was chosen as it is arguably reasonable to assume that if you have already worked 5 years, you might expect to be able to continue, and secondly to exclude respondents who have only briefly worked as soloists.

³⁸ English and German are the primary languages of the biggest opera markets, as well as the most common rehearsal languages, according to Operabase (<https://www.operabase.com/statistics>).

³⁹ Bryman, Alan. *Social Research Methods (5th Edition)*. Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 415.

⁴⁰ E.g. Opera Talk, Sänger-Kollegen, Teaching Opera (all on Facebook Groups) (01.02.2021).

⁴¹ National Association of Teachers of Singing’ *Journal of Singing*. (US)

Bundesverband Deutscher Gesangspädagogen’s *Vox Humana* (Austria, Germany, Switzerland).

⁴² 22 respondents indicated that their career difficulties occurred in their 40s, whilst two had not worked long enough as a soloist.

53% of the respondents were female. All recognised voice types were represented, with a preponderance of lyric/lighter voices as opposed to more dramatic voices.⁴³ The respondents came from a variety of geographical regions, with the number of respondents living in each region correlating approximately to the number of performances in that region, with the exception of overrepresentation of those in Oceania.⁴⁴

Of the 200 singers, 58 (representing 29% of the sample) stopped working as full-time soloists at this time due to their career difficulties. Of this group 85% were under 43 years of age when they stopped singing after a mean career length of 13 years (Mode = 7 years).

Psychological Problems

Psychological problems were by far the most oft-cited cause for career downturn for both Singers and Ex-Singers. Self-doubt (singing or performance related), stress, anxiety or stage fright were identified by 59.5% of all respondents as causal, with “self-doubt” as the single, most often-cited response (45% of all respondents). Approximately 20% of Singers and Ex-Singers identified “stage fright” as a significant causal factor. However the 34 Ex-Singers in the group emphasised “self-doubt” (28) over a more generalised “anxiety or stress” (19). For the Singers these two factors were weighted evenly.

Technical Problems

Technical issues such as an insufficiently developed or stable technique, or poor vocal hygiene were cited by 83 respondents (41.5%) as a proximate cause of their career difficulties. These issues were the second most oft-cited cause of career problems, though there was noticeable difference between the Singers and Ex-Singers: 45% of Singers cited technical issues. For Ex-Singers the proportion was just under 30%.

DISCUSSION

It should first be noted that mental health problems were found to be prevalent amongst Singers and Ex-Singers in the studies by Sandgren, Oakland and Connell. Sandgren in particular reported that: “opera singers over the whole career- and age-span reported emotional states of anxiety and depressiveness.”⁴⁵ As she also found, there was a tendency not to seek help for psychological issues.

⁴³ The careers of the heavier and lower voice types typically start later, with the effect that their career difficulties occur later.

⁴⁴ The author’s birthplace. Although the author has seldom worked there he still has access to the singers’ network from his time as a student there.

⁴⁵ Sandgren p. 59.

In the current study, it was found that only 37% of those citing mental health issues as a principal cause for their career problems sought the help of a therapist or counsellor. Many more sought to deal with these issues on their own with a mix of self-help and self-medication.

Compare this situation with those who cited technical problems as a proximate cause of career difficulties: of 83 singers who cited technical problems, only five did not seek professional help, either by increasing the number of lessons with their current teacher or seeking a new one. The solution to both problems could appear similar: time spent regularly with a trained professional, a teacher or a counsellor. The financial outlay would be similar; indeed health insurance might even pay for counselling.

Sandgren found that singers often sought somatic excuses for psychological problems. In this way, a laryngologist could decide if a singer were able to sing that night, thus alleviating some of the psychological burden of performance anxiety. Singing teachers possibly fit into this category, sharing some of the singers' emotional burden. In any event, the reluctance of singers to address psychological problems is an area that needs more research.

CONCLUSIONS

When I commenced this research, I hypothesised that the most important cause of career difficulties were technical vocal problems, and that the solution would be more technical work with the right teacher. Singers who decided to do it alone, did so at their own risk. The current study has shown that the problem is much more complicated, and that issues around mental health are considered by singers to be a more important factor. Despite this, singers are reluctant to seek help, with the majority preferring to try to help themselves.

At a recent Masterclass I was asked by a student about challenges that I had faced, and I chose to share the story of my burnout. The Professor running the class was very critical, saying that she wanted to "protect her students" from negative information. To let them dream a little longer, I suppose. I would contend that as music educators we also have a duty to be realistic with younger musicians. Then maybe the crisis, if and when it comes, will not be so potentially devastating, and the singer in crisis will not feel quite so alone.

I hope through this research to develop a better understanding of this very difficult period in the professional development of many singers. Why do so many professional singers experience these crises, and what strategies can we use to deal with them? At the very least, this should provide valuable information for performers and teachers alike, even if the attrition rate amongst professional singers

remains so high.⁴⁶ Perhaps most of all I would like to start a conversation. In the words of Kathrin Graf: “It would make sense if singers could talk about this shame-laden topic. Only through exchanges about our experiences can we see our problems in a bigger context.”⁴⁷

Bibliography

Bork, Magdalena. *Traumberuf Musiker? Herausforderungen an ein Leben für die Kunst*. Zurich Schott Music, 2010.

Julia Brannen (2005) Mixing Methods: The Entry of Qualitative and Quantitative Approaches into the Research Process. In: *International Journal of Social Research Methodology*, 8:3, pp. 173-184.

Bostridge, Ian. *Schubert's Winter's Journey: Anatomy of an Obsession*. London, Faber & Faber Ltd., 2015.

Braun, Victoria & Clark, Virginia. *Successful Qualitative Research: A Practical Guide for Beginners*. London SAGE Publications, 2013.

Bryman, Alan. *Social Research Methods (5th Edition)*. Oxford, Oxford University Press, 2016.

Connell, Kathleen. Navigating a performance livelihood: career trajectories and transitions for the classical singer, In: *Music Education Research*, 2020, 22:5, pp. 569-580.

Connell, Kathleen, Baker, Sarah & Brown, Andrew. The Rise and Fall of Professional Singers. In: *Geographies of Creativity*, edited by A. DeDios and L. Kong, 2020, Singapore: Elgar Press.

Dobson, Melissa. Insecurity, professional sociability, and alcohol: Young freelance musicians' perspectives on work and life in the music profession. In: *Psychology of Music*. 2011, 39 (2), pp. 240-260.

Gembris, Heiner & Langner, Diana. Gesangsstudium – und was dann? – In: *Oper & Tanz*. 2004, No.4, pp. 1-9.

Gembris, Heiner & Langner, Diana. *Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt. Erfahrungen von Absolventen, Arbeitsmarktexperten und Hochschullehrern*. Augsburg, Wissner, 2005.

Gembris, Heiner & Langner, Diana. Was machen Sängerinnen und Sänger nach dem Musikstudium? In *Vox Humana*. Juni 2008, pp. 19-30.

Gembris, H. (2014) *Berufsaussichten und Anforderungen an die Ausbildung. Vortrag zur Zukunftskonferenz Musikhochschulen*, Mannheim, 15.2. 2014, Online at: https://kw.unipaderborn.de/fileadmin/fakultaet/Institute/IBFM/Rueckblick/2014/Zukunftskonferenz_1_Vortrag_Gembris2014.pdf (31.01.2021).

Graf, Kathrin. *Sängerische Begabung: Perspektiven auf einen künstlerischen Beruf*. Wiesbaden, Brietkopf & Härtel, 2005.

Kastendeich, Matti *Ergebnisse der Absolventenbefragung 2015 und 2016*. Statistisches Landesamt Baden-Württemberg, 2018.

⁴⁶ 30% in this study and this is probably an undercount.

⁴⁷ Graf p. 59.

Mills, J. & Smith, J. (2006). Working in music: Becoming successful. In: *Musical Development from a Lifespan Perspective*. Gembiris (Ed.). Berlin, Lang, 2006, pp. 131-140.

Oakland, Jane, MacDonald, Raymond & Flowers, Peter. Re-defining 'Me': Exploring Career Transition and the Experience of Loss in the Context of Professional Opera Choristers. In: *Musica Scientia*. 2012, Vol.16 (2): pp. 135–147.

Phyland, Debra *et al.* Self-Reported Voice Problems among Three Groups of Professional Singers. In: *Journal of Voice*, 1999, Vol.13, No. 4, pp. 602-611.

Sandgren, Maria. Voice, soma, and psyche: a qualitative and quantitative study of opera singers. In: *Medical Problems of Performing Artists*. 2002, Vol. 17, No. 1, pp. 11-21.

Seidner, Wolfram & Wedler, Jürgen. *Die Sängerstimme: Phoniatische Grundlagen für die Gesangsausbildung: Phoniatische Grundlagen des Gesangs*. Leipzig, Henschel, 1998.

Siebenhaar, Klaus & Müller, Achim. *Opernsänger mit Zukunft! Karriereaussichten für Nachwuchssänger im deutschen Kulturbetrieb – Analysen, Erfahrungen, Empfehlungen*. Gütersloh, Bertelsmann Stiftung, 2019.

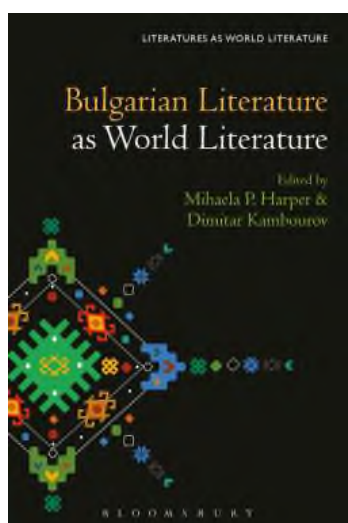
Simon, Stefan & Wroblewsky, Govinda *Sänger*innen und ihr Übergang vom Studium ins Berufsleben*. Detmold, Netzwerk Musikhochschulen, 2019.

Sinsch, Sina. Das Leben nach dem Musikstudium. Fünf Jahre nach dem Absolventen-Projekt. In: *Das Orchester*. 2009, Vol (4), pp. 13-15.

Strauss, Sebastian. Crisis of the singers' market? Shifting discourses on opera from vocal health to changes in the organisation of work. – In: *Studies in Musical Theater*, 2020, Vol. 14, No. 2, pp. 207-220.

Uecker, Gerd. *Traumberuf Opernsänger. Von der Ausbildung zum Engagement*, Leipzig, Henschel, 2012.

Wakin, Dan. The Juilliard Effect: Ten Years Later. In: *The New York Times*, Dec. 12, 2004: <http://www.nytimes.com/learning/students/pop/articles/wakin2.html> (31.01.2021).



Book review:

***Bulgarian Literature as World Literature*, Edited by Mihaela P. Harper and Dimitar Kambourov, New York: Bloomsbury Academic, 2020, iv + 283 pp. ISBN: HB: 978-1-5013-4810-5; ePDF: 978-1-5013-4812-9; eBook: 978-1-5013-4811-2. [Българската литература като световна литература. Под редакцията на Михаела П. Харпър и Димитър Камбуров]**

Theo D'haen / Тео Д`хаен
University of Leuven / KU Leuven

Bulgarian Literature as World Literature is a welcome addition to the Bloomsbury series Literatures as World Literature under the general editorship of Thomas Beebee. The volume provides the general reader with a generous profile of a literature that remains little-known abroad. In fact, one of the avowed aims of the volume is to make Bulgarian literature more visible to the outside world.

In a Foreword, Maria Torodova, professor of history at the University of Illinois at Urbana-Champaign, sketches a brief historical perspective of how Bulgaria has considered itself and how it has been considered by others, and how the materials in the volume to follow relate to these views. Her impression is that they illustrate what she sees as an attitude shared among scholars writing on matters Bulgarian, especially when it comes to the country's history and culture, viz. that they "tread the fine line between defensiveness and push-back". Torodova's foreword is followed by an Introduction proper by the volume's editors. Michaela Harper locates the origins of the volume in her sharing the idea of it with Georgi Gospodinov and Albena Hranova, and following up on it a few years later, spurred by her contribution to *Crime Fiction as World Literature*, another volume in the

series *Literatures as World Literature*. Dimitar Kambourov, who eventually joined forces with her at first had doubts about the enterprise, wondering whether world literature was not “intended to overcome occidentalism in the literary canon, while preserving the driver’s seat for European classics and contemporary Western literary production, and still enlivening the western literary stagnation of the post-creative writing epoch?”. Still, he recalls that a “taste for world literature” had already been instilled in Bulgaria through the translation policy of the socialist state which focused, next to on works from Russian and other Central- and East-European socialist states, also on Western canonical classics and works from the so-called Third World. Especially the latter two categories served as what David Damrosch, in *What Is World Literature?* (2003), sees as one of the definitions or functions of “world literature,” viz. to serve as a window on the world. And, Kambourov notes, “The exodus of millions of Bulgarians to the West and the shifting self-perception of the nation as the Third World within the First World have also had their cultural and literary repercussions.”

Drawing upon a number of contributors from around the world but mainly from Bulgaria itself, with the majority of them from the University of Sofia, Harper and Kambourov’s ambition with *Bulgarian Literature as World Literature* is to “offer to an English-speaking reader this unique edited collection on Bulgarian literature from its genesis to the present”. This ambition is given concrete shape in the four parts in which the rest of the volume is divided: Histories: In Search of a National Profile of World Literature, Geographies: Bulgarian Literature as Un/common Ground within and without, Economies: Bulgarian Literature and the Global Market, Genetics: Bulgarian Literature’s Heredities, Affinities, and Prospects. Each of these parts comprises 5 or 6 chapters dealing with aspects of the more general topic covered. The majority of these chapters are more scholarly, others have a more essayistic character. Among the latter counts that by Emiliya Dvoryanova, who reflects on the ordering of her library, with separate walls and bookcases for “world literature” in the canonical sense of the world, Bulgarian literature, and “global” literature or “the well-known literature from the time period when the world transformed from a world into a globe: its context is the globe”. This is also the literature that is moving from finding its way into the bookcase to being weeded out again. The difference between “world” and “global” literature for Dvoryanova is that the former, while speaking to the world, is rooted in a particular language while the latter “wants to be global, a misleading attempt that erases and transforms the inceptive meaning of its birth from the womb of the languages (the peoples). There is no longer world literature, the library space has been used up.” In the more essayistic vein I would also situate Amelia Licheva’s reply to her question whether Bulgarian Literature has a place within world literature? Looking at a

number of Bulgarian works from the perspective of what she finds characterizes a number of works in English, German, French and other languages commonly considered “world literature” she arrives rather predictably at the conclusion that the Bulgarian works in question fit the desired category. Angela Rodel’s interesting chapter on translating Bulgarian literature, in her case among other works *The Physics of Sorrow* of Georgi Gospodinov, probably the best-known contemporary Bulgarian author abroad, focuses on the many roles a translator into English from a small literature such as Bulgarian has to fulfil: talent scout, grant writer, editor, collaborator/consultant, literary agent, marketer, and cultural ambassador. Georgi Gospodinov himself, taking his cue from a report on Bulgaria in *The Economist* of 2010, reflects on “Writing from the Saddest Place in the World”, “this empty space between Istanbul, Vienna, and Budapest”. His motive for writing is linked to his personal memories and to the situation of his country: “I write because I am afraid. Sadness and fear are reasonable motives for writing. And what I think literature can do today, Bulgarian literature included, is to have the courage to stand on the losing side. I find this to be an important feature of European literature, one that we inherited from Marcel Proust, Franz Kafka, Thomas Mann, Stefan Zweig, James Joyce, Virginia Woolf ... Let’s remember that the best part about literature is that it avoids easy explanations of the world. Literature is not afraid to speak of life’s weak points, of sin, sorrow, guilt, and transience.” And, he concludes, “Maybe if you are a Bulgarian writer, your fears (and sorrows) are one or two more than they are for others, in places that are less sad. But this would also turn into literature sooner or later. Which is not a bad end.” Toward the end of the volume there is a brief note by Jean-Luc Nancy on *The Physics of Sorrow*, followed by a reaction from Cory Stockwell. Julia Kristeva offers two perspectives on Blaga Dimitrova. Kristeva herself features as one of the authors Yana Hashamova discusses in “Diaspora Writers and Readers”, specifically in a comparison with Kapka Kassabova, and she also makes an appearance in the chapter by Miglena Nikolchina discussed further on.

With Hashamova’s article we have broached the more scholarly category of chapters that make up the majority of *Bulgarian Literature as World Literature*. These again can be divided into survey articles covering a particular period, phenomenon, or category of writers, and others that focus on a single or at best a very few authors. The former category is far larger than the latter.

First, then, the survey chapters. Diana Atanassova impresses upon us that Old Bulgarian literature, roughly as of the ninth century and until the Ottoman period, is a religious literature reflecting Christian ideology and the corresponding worldview. If medieval Bulgarian literature sees itself as a “world” literature that “world” has to be understood as the Christian world. Raymond

Detrez focuses on Bulgarian literature from the seventeenth through the early nineteenth centuries, the period antedating Bulgarian independence from the Ottoman Empire and Bulgarian literature's "development into a national literature in the narrow sense of this term". During this pre-national period Bulgarian literature is part of a "polylinguistic literary system" in a "multiethnic Orthodox Christian community". For the Ottoman state dividing lines ran along religious lines rather than ethnic ones. Detrez defines all Orthodox Christians in the Ottoman Empire as constituting a "Romaic" community using various languages, Bulgarian being one of them. Literature in Bulgarian in this period no longer used Old Bulgarian, which by this time had developed into a language serving purely religious purposes, but demotic Bulgarian. The "high" language shared by the Romaic community was Greek; educated Bulgarians would have considered texts in Greek to also form part of "their," i.e. "Romaic" literature. "Of course", Detrez admits, "pre-national Bulgarian literature can still be studied diachronically in the context of Bulgarian literature as a whole. However, Bulgarian literature in the pre-national era did not develop within the framework of a nation, but within that of a religious community", and "Considering, then, Bulgarian literature as one of the many budding 'national literatures' that all together constitute 'world literature' engenders the risk of missing the very essence of this literature – its belonging to the literary legacy of a particular multiethnic and multilingual Romaic 'world' in its own right, occupying an admittedly modest, but unique place in world civilization." Marie Vrinat-Nikolov continues from where Detrez left off. Contrary to the traditional approach positing "one nation, one literature, one language", and "a national, monolingual, and masculine canon", she adopts a "transnational perspective" that "takes the Bulgarian territories of the Ottoman Empire not as a closed, almost 'national' entity – a nonsense – but as a multilingual, multi-confessional, and multicultural ensemble characterized by an impressive circulation of people, ideas, texts and languages". Milena Kirova focuses on the period from Bulgaria's independence from the Ottoman Empire in 1878 to the First World War. This period, she claims, is marked first by euphoria at being liberated from the Ottomans and then followed by dejection and despair with the new Bulgarian government. In the literature of the period this took the form of on the one hand nostalgia for the period of the Bulgarian Revival leading to independence, and on the other hand revulsion toward present day realities, a dual attitude she sees persevering into the present. Central in this is the opposition between Ivan Vazov and Pencho Slaveykov. Vazov stresses Bulgaria's heroic past in *Epic of the Forgotten* (1884), a cycle of 12 odes, and *Under the Yoke* (1889), which Kirova says "is considered the first world class novel in Bulgarian literature", Slaveykov was the leading figure of the "Thought" circle, initiating Bulgarian Modernism and

striving to “Europeanize” Bulgarian literature. This period also saw the introduction of Symbolism in Bulgaria as well as of modern drama through the influence of Henrik Ibsen. Kirova also draws attention to the emergence of a number of women authors, among whom Dora Gabe, who is discussed more in detail in a later chapter.

Boyko Penchev, taking his cue from Bourdieu, as do several other contributors, concentrates on the autonomization of the Bulgarian literary field via the opposition – a recurring item in many chapters – between Vazov and Slaveykov, or more generally the “nativists” to the “modernizers”. For Penchev, “In the last 150 years, the shifts between two imperatives – that of ‘catching up’ to Europe and that of getting ‘back to the native roots of Bulgarianness’ – have formed the internal dynamics of Bulgarian literature.” Bilyana Kourtasheva starts from Slaveykov’s pseudo-anthology *On the Isle of the Blessed*, published in 1910, to discuss anthologies of/in Bulgarian literature. In her conclusion she laments the absence of women writers from most instances of the genre. Ani Burova looks at the various ways a number of contemporary Bulgarian novels by Ancho Kaloyanov, Vladimir Zarev, Georgi Gospodinov, Vladislav Todorov, Alek Popov and Stefan Kisyov “tell” Bulgaria’s recent past. She compares how these authors handle the recent past to how other Central- and East European novelists such as for instance the Polish Olga Tokarczuk, but also a number of Czech writers, deal with the same topic, as well as Bulgarian émigré writers such as Ilija Trojanow, Kapka Kassabova, Rouja Lazarova and Miroslav Penkov, all of whom write in languages other than Bulgarian.

Todor Hristov traces how a succession of Bulgarian authors have dealt with travel focused on Chicago, from Aleko Konstantinov who visited the Chicago World Exhibition in 1893 and who had also visited the Paris World Exhibition of 1889, over Shefket Chapadzhiev in the final third of the twentieth century, to Georgi Danailov at the turn of the twenty-first century; on Japan, the pavilion of which at the Chicago Exhibition Konstantinov had described and which is the subject of a 1984 travelogue by Marko Semov; and on 1920s France in the work of Konstantin Konstantinov. Bulgarian travelogues, Hristov posits, construed Bulgaria “as an empty signifier of otherness, as a dull background against which Bulgarians could see the utopia of progress, as a heterotopia that, as if through a dark glass, returned to the West the inverted image of what it is not”. The peculiar condition of Bulgaria that emerges from these travelogues is perhaps best captured in Aleko Konstantinov’s famous phrase: “We are Europeans but not quite”. Alexander Kiossev claims that over the last two decades the condition of Bulgarian literature has changed fundamentally in that, like other literatures, it has been subjected to “the globalization of the national literary field”.

Previously, Bulgarian literature “self-colonized” itself in that it represented the Bulgarian nation, and itself, as backward and belated with respect to the “civilized world”, and particularly “Europe”. Now, however, we have arrived at “the end of self-colonization”. Instead of inscribing themselves in a national or even European field, contemporary Bulgarian writers aim for the world, Kiossev claims. As examples he cites Lyudmila Filipova, imitating best-selling historical thriller authors Umberto Eco or Dan Brown, and Nikolay Penchev, applying the same recipe to the Bulgarian past. Science fiction thrives, with authors such as Vladimir Poleganov and Haralambi Markov, both of them writing (also) in English. These literary fields bear little relation to one another and to “traditional” or “high” Bulgarian literature – the latter, in fact, is in decline, Kiossev finds, except for authors such as the already mentioned Georgi Gospodinov, Alek Popov and Vladislav Todorov who resolutely draw the “world” literature card and who moreover play off against the commercial and popular genre authors also already mentioned. The Bulgarian literary field has been de-homogenized and writers have gone “global” in their frame of reference instead of being anchored in any vision of nation. The same thing applies to the publishing industry in Bulgaria, partially at least steered by the fact that Bulgarian literature does not bring in enough money to support a thriving publishing industry focused on Bulgarian literature. The result of all this for Kiossev is a complete loss of a Bulgarian literary “nomos” à la Bourdieu. Dimitar Kambourov concentrates on the remarkable phenomenon that over the last decade or so there has been a notable influx into Bulgaria of novels by Bulgarians writing in languages other than Bulgarian and being translated into Bulgarian. This is the case with works by Ilija Trejanow, Dimitré Dinev, Kapka Kassabova, Rouja Lazarova, Miroslav Penkov and Nicolai Grozni. Kambourov then discusses in detail *Street Without a Name* by Kassabova and *Mausoleum* by Lazarova, *The World Is Big and Salvation Lurks around the Corner* by Trojanow and *Angel Tongues* by Dinev, all with respect to how they deal with Bulgaria’s recent communist past. Next to with communism these novels also deal with family matters having to do with migration and they look for healing solutions to the problems thus highlighted. Kambourov inscribes the various attitudes transpiring into mythical and structural patterns, and refers to a number of other émigré writers bearing out his analysis to finally arrive at Gospodinov’s *The Physics of Sorrow* as “the ultimate formula for Bulgarian literature as world literature while simultaneously defying and subverting it from within”.

As mentioned before, a number of chapters of Bulgarian Literature as World Literature focus on a single author, although they sometimes use her/him to make a larger point with respect to Bulgarian literature in general, a particular period, or a particular genre. Vassil Vidinsky, Maria

Kalinova and Kamelia Spassova discuss the avant-garde writer Kiril Krastev, his role in editing the Futurist little magazine *Crescendo* (1922) and the radical “Manifesto of the Fellowship Fighting Against Poets”, and what they call his openness to “the cosmopolitan project of world literature”. The Bulgarian émigré author Miroslav Penkov’s English-language story collection *East of the West* is the subject of Mihaela Harper’s chapter. Harper sees Penkov’s stories as poised between the global and the local, unable to achieve resolution in their glocal aporia. Darin Tenev, like a good number of the other contributors, takes Slaveykov as subject, more specifically the change the poet made to the end of a poem he wrote about Michelangelo and his statue of Moses from its first to its second published version. Tenev relates this change to Slaveykov’s changed relation to Vazov’s earlier poem on the same subject, and to his changed ambitions for Bulgarian literature, leading it from localism to Europeanization, from socio-political concerns with the nation to an aesthetic universality. Miglena Nikolchina looks at Bulgarian women’s literature, and more specifically poetry by “the two ‘first’ women-poets Dora Gabe (1886-1983) and Elisaveta Bagryana (1893-1991)”, from the intersection between what she calls the masculine chronology of events, schools, styles, and the struggles of femininity to be heard in this lineage, and what she calls, after Julia Kristeva, “monumental” women’s time, the time of “eternal femininity”.

Bulgarian Literature as World Literature concludes with an Afterword by Galin Tihanov in which he reflects on the use of the term “minor literatures” with respect to Bulgarian literature. Tihanov takes care to specify that he does not mean “minor” in the sense of Deleuze and Guattari in their *Kafka: pour une littérature mineure* or *Mille Plateaux*, but rather in the sense of small, backward, unimportant, lagging behind developments in “major” European literatures. Bulgarian literature, Tihanov argues, only caught up with the -isms defining European literature with the advent of symbolism, the avant-gardes, and socialist realism, all of them determined by changing political, social, cultural and literary circumstances. With the passing of the age of -isms, arguably toward the end of the twentieth century, we enter the age of ““World literature” that “takes away the right of national cultures to determine the value of their literary production, which now becomes the subject of intense, multilateral, and never quite transparent bargaining in the process of circulation.” In the process, it creates and reveals “new sets of inequalities. But we need to begin to acknowledge that, in the same breath, it renders the opposition between center and periphery less meaningful, as it moves away from the idea of a shared (Western) canon that underpins this distinction in the first place. Rather, we are witnessing a new regime of relevance where difference – drawn not least from what we used to see as zones of cultural marginality – is commodified and homogenized into a single,

globally marketable cultural product ..., we are in the grip of “a new constant”, in which major and minor, canonical and marginal are at the mercy of the market, fuelling its insatiable appetite for domesticated novelty and controllable originality.”

The volume is on the whole well-written and carefully edited – I noticed only one obvious error: on p. 17 the dates for Simeon I the Great are given as (893-827); the later date should obviously be 927.

As I said at the start of my review, *Bulgarian Literature as World Literature* is a welcome addition to the series in which it features. It should be mentioned though that throughout the volume there is quite a lot of repetition, with the same writers – Vazov, Pencho Slaveykov, Georgi Gospodinov, Kassabova, Miroslav Penkov, Trojanow – trotted out again and again. There is also a quite heavy emphasis on the more recent literary production. Perhaps this is inevitable given that Bulgarian literature really only fully comes into “its own” after independence at the end of the nineteenth century. Maybe this is also not a bad thing for a volume that, as I intimated earlier, is meant as an introduction to a literature that still remains relatively unknown abroad. In this sense it may even serve as a timely eye-opener to the newcomer to Bulgarian literature.



Compte-rendu

Francis Claudon. *Stendhal et la musique*. Grenoble, UGA Éditions, 2019.
[Франсис Клодон. Стендал и музиката]

Roumiana L. Stantcheva / Румяна Л. Станчева
Université de Sofia St. Kliment Ohridski / Софийски университет „Св.
Климент Охридски“

Le nouveau livre de Francis Claudon, *Stendhal et la musique*, est publié dans une *Collection*, dédiée à l'œuvre de Stendhal, sous le titre général de *Bibliothèque stendhalienne et romantique*. Il fait partie des titres sélectionnés pour le Prix France Musique des Muses, 2020, parmi 108 concurrents. Il est disponible à la lecture aussi bien sur papier que sur support électronique. Le titre *Stendhal et la musique* attire l'attention en raison du fait que Stendhal est l'auteur de plusieurs biographies de compositeurs et de critiques de spectacles d'opéra. Cependant, l'étude est axée plutôt sur l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain, ainsi que sur sa personnalité.

L'auteur de cet ouvrage, Francis Claudon, est bien connu, notamment parmi les comparatistes, par ses recherches sur l'histoire des idées (XVIII^e-XIX^e siècle), l'opéra, les relations culturelles internationales surtout de l'Europe médiane, les notes de voyage, les rapports de la littérature avec les arts et la musique, Stendhal, Hofmannsthal, Aloysius Bertrand, Vivant Denon. Il est intéressant de noter que le professeur de Littérature comparée de Paris-Est et de l'Université de Vienne a été formé initialement dans le domaine des lettres classiques, de la poésie, de l'histoire et de la musicologie. En ce qui concerne ses livres consacrés à la musique, il convient de mentionner *La musique des romantiques* (1992).

Le livre *Stendhal et la musique* donne une idée à la fois ample, mais aussi très spécifique de l'affinité de Stendhal pour la musique. Le contexte dans lequel est formé le romancier est méthodiquement examiné, à la lumière des événements historiques, de la philosophie de l'époque, des mentalités, des goûts esthétiques. Dans les textes d'un écrivain qui a travaillé dans les genres les plus divers comme Stendhal (outre ses célèbres romans, il est aussi l'auteur de biographies de compositeurs, de mémoires, de récits de voyage, d'articles journalistiques, de polémiques, sans compter sa correspondance), on retrouve la présence systématique de la musique et surtout de l'opéra. Il est impressionnant que dès les premières pages, l'étude révèle une perception personnelle de l'atmosphère dans laquelle Stendhal avait vécu et travaillé. En dehors des analyses minutieuses, des hypothèses audacieuses ont été lancées, étayées sur des exemples, convaincantes et à la fois ouvertes au dialogue. L'édition est dotée d'une riche Bibliographie et d'un Index des noms et des titres d'ouvrages.

Déjà dans le *Prologue* Fr. Claudon attire l'attention du lecteur sur l'idée différente qu'on se faisait de Stendhal de son vivant, après sa mort et, plus tard, après la parution de ses ouvrages. L'auteur du livre rattache la vision de Stendhal en général (en sa qualité d'auteur de textes de fiction, de textes documentaires et analytiques), aux arts, voire aux beaux-arts, mais en premier lieu – à la musique. C'est bien l'idée maîtresse de toute la monographie, qui se trouve concrétisée dans une déclaration de Stendhal lui-même, dans le texte de ses *Promenades dans Rome* (du 27 août 1827) : « Je voudrais pouvoir écrire dans une langue sacrée », déclaration exprimée avec enthousiasme après la sortie d'un concert. Partant de ce refrain qui se poursuit tout le long du livre, nous essaierons de mettre en évidence quelques aspects importants.

Fr. Claudon analyse les préférences de Stendhal pour certains genres musicaux. Ainsi, Stendhal préfère de loin l'opéra à la musique symphonique, car il considère que la voix humaine est capable d'exprimer de manière beaucoup plus convaincante les sentiments et les passions. Pour l'écrivain Stendhal la musique devient l'expression des sentiments et de la sensualité qui vibrent dans la voix humaine et qu'il cherche lui-même à mettre en valeur dans le texte. Nous avons l'impression agréable que Francis Claudon considère Stendhal comme son contemporain, et cela non parce que Stendhal aurait été si moderne aujourd'hui. Au contraire, c'est parce que Francis Claudon connaît bien l'époque de transition entre les XVIII^e et XIX^e siècles et s'y sent très à l'aise, ce qui nous transporte à travers les époques : « Notre homme n'est certes pas musicien, au sens premier et banal du mot. Mais malgré tout, de par sa vocation artistique et créatrice, il lui a été accordé de se penser dans et par la musique, attiré dans son orbe et ses charmes » (p. 23).

Le livre commence par la formation de l'écrivain, sujet abordé dans la *Partie 1*. Voici un Stendhal débutant, un talent qui anticipe sa vocation, qui s'efforce de créer son propre style, qui se pose un objectif bien déterminé. Nous pouvons considérer ce livre comme le *Bildungsroman* sur l'évolution de Henry Bayle pour devenir l'écrivain Stendhal, passionnément attiré par la musique. Dans la *Partie 2*, nous sommes introduits dans le monde de l'*Idéologie* de son époque ; la *Partie 3*, plus étendue, intitulée *De la critique aux romans*, représente le noyau même du travail. C'est ici que l'œuvre de Stendhal, en correspondance avec la musique d'opéra, est analysée : Classicisme Viennois avec Haydn et Mozart, mais aussi l'engouement pour la musique de Rossini et de Cimarosa ; pour les romans de Walter Scott et le débat romantique ; échos politiques dans la musique et la littérature. L'auteur s'arrête également sur les contacts personnels et les sentiments de Stendhal pour les opéras français, italiens et viennois ou des concerts vocaux (par exemple les analyses dans *Sorties théâtrales et lyriques* sont particulièrement intéressantes - au *Chapitre 8* de la *Partie 3*) ; les premières observations apparaissent au sujet des correspondances plus directes au niveau de l'intrigue entre les opéras et les romans de Stendhal, en ce qui concerne les Mariages secrets.

Dans la *Partie 4 – La musique et les problèmes du roman* – nous abordons les thèmes d'interaction entre les arts, tels que *Vérisme vs réalisme*, *Les restrictions de champ ou les symphonies concertantes*, *A parte & accompagnato* et autres techniques d'opéra, proches de la vision d'un écrivain comme Stendhal (*Prétéritions, ellipses vs récitatifs*) etc. Dans la dernière *Partie 5*, l'auteur s'arrête surtout sur le roman *La Chartreuse de Parme*, en engageant une sorte de dialogue constant avec d'autres critiques littéraires, le sens du paysage, surtout *l'Églogue* comme genre de sélection, les répétitions comme procédé similaire au *leit-motive*, l'idée de l'opéra comme lieu d'action et le degré d'importance des spectacles lyriques, ainsi que de la salle d'opéra comme lieu de rencontres mondaines. C'est toujours dans ce sens qu'on peut lire sur les décisions motivées psychologiquement des célèbres protagonistes de Stendhal, en comparaison avec les personnages d'opéra et à leur comportement souvent analogue.

C'est bien notre conviction que la musique est capable de s'exprimer sans l'aide de concepts, et cela est confirmé par plusieurs auteurs. Dans le livre de Francis Claudon cette idée acquiert une signification spécifique, car elle se réfère directement à Stendhal et de même à son public, à la réception : « La musique ne se propose pas l'expression des idées, elle s'adresse directement à l'imagination, sans passer par l'intermédiaire des facultés représentatives ; elle parle un langage compréhensible pour chacun, sans nécessiter l'intervention de concepts. Mais l'effet qu'elle produit dépend du contenu de notre imagination, c'est-à-dire de notre vie

intérieure, variable selon chaque auditeur » (p. 54). La conclusion du livre, à savoir que Stendhal est capable de comprendre à fond les sentiments créés par les différents arts, attire l'attention : « Le vrai mérite de la physiologie artistique et musicale de Stendhal réside dans ces « correspondances » perpétuellement remarquées entre les beaux-arts. Il sent, le premier peut-être, l'analogie des sons et des couleurs... » (p. 59). Cela est également valable pour les textes journalistiques de Stendhal, où il rattache les arts aux mœurs, au goût esthétique et à la condition générale de la société (p. 65). Ce genre de considérations s'applique à n'importe quelle époque, et pour notre part, à la situation actuelle en Bulgarie, où l'on est bien sensible au choix du genre musical, rapporté par correspondances aux différentes sympathies sociales et préférences politiques.

Par ses observations, analyses, intuitions et hypothèses, Francis Claudon esquisse le portrait de Stendhal en tant que personnalité, apportant de nouvelles touches dans l'évaluation et la compréhension de ses œuvres. Mentionnons l'attitude cosmopolite de l'écrivain, perçue à travers ses préférences musicales et opposée au confinement des musiciens de l'époque à l'intérieur des frontières nationales. Ou le désir de Stendhal, avant même de devenir romancier, de connaître l'homme dans l'esprit de ceux, qui en son temps étaient appelés les Idéologues, et aujourd'hui, comme le souligne Francis Claudon, on en parle davantage de recherches en « sciences sociales ». Dans tous les cas, il est évident que Stendhal cherche à expliquer non seulement le comportement humain et les impulsions humaines en général, mais aussi sa propre sensibilité face aux différents arts. L'exemple que cite Francis Claudon est tiré des *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* de Stendhal : « Il me semble que la musique diffère en cela de la peinture et des autres beaux-arts, que chez elle le plaisir physique, senti par le sens de l'ouïe, est plus dominant et plus de son essence que les jouissances intellectuelles. La base de la musique c'est ce plaisir physique » (p. 50).

Outre les parallèles entre Stendhal l'écrivain et Stendhal le critique musical, Francis Claudon examine plus en détails le contexte de la vie musicale de l'époque, avec les événements que Stendhal a fréquentés, de manière avérée ou probable. L'étude est basée sur le désir de Stendhal de se forger sa propre opinion sur la musique, du fait que cet art le touche, presque physiologiquement, en tant qu'expérience de sentiments réels, plus tangibles parfois que la réalité. Les accents historiques du livre complètent les aspects musicaux et rappellent des réalités que Stendhal n'a pas mentionnées dans ses textes. « Il est facile de comprendre ce que signifient la date et le lieu : 1815, Milan, la Scala, désignent l'avènement d'un romantisme patent, en musique, par la musique, bien plus nettement qu'en littérature. 1815 marque encore

la césure entre l'aventure collective politique des années de l'Empire et le refoulement intérieur, l'itinérance intime, suffocante, des années de la Sainte-Alliance » (p. 122).

Le livre émet de nombreuses hypothèses, dans l'espoir qu'elles soient vraies, ce qui donne une satisfaction au lecteur d'être le confident admis par celui qui les a formulées, notamment : « Quel genre d'opéra ces aristocrates aussi typées que sont les dames de *La Mole* peuvent-elle entendre si volontiers ? Cet air « célèbre » ne serait-il pas le duetto n° 8 du *Viaggio* (« D'alma celeste ») ? Il est permis de faire des hypothèses ; il est agréable de rêver un peu... » (p. 134).

Dans les quatrième et cinquième parties, les questions littéraires avancent au premier plan, tout à fait logiquement, toujours en relation avec l'opéra. Ainsi, en ce qui concerne le thème *Les intrusions d'auteur* dans le texte (sujet connu et débattu dans les études littéraires, comme le montrent les références à des auteurs tels que J. Prévost, V. Brombert, François Landry et Gérard Genette), l'auteur explique la démarche susmentionnée comme provoquée par la structure d'opéra. Pour lui, les *intrusions d'auteur* ne sont ni purement littéraires, ni utilisées uniquement par des écrivains qui ont cherché consciemment une structure plus complexe du roman. « Les études de narratologie ont renchéri là-dessus, quitte à donner à un lecteur non averti des charmes de l'opéra l'impression que le procédé est strictement littéraire, voire restreint à des auteurs sophistiqués » (p. 204).

Dans certains passages, le texte conduit à un parfait parallélisme entre le texte littéraire et les démarches musicales de l'opéra. Les correspondances possibles dans la scénographie et le paysage des deux arts, dans les effets polyphoniques sont également envisagées : « Stendhal comme Mozart évite de trop bavarder, mais tous deux pointent la violence comprimée, comme fait l'orchestre de l'*accompanato* pour qu'explose soudain la passion dont l'aria est la catharsis. Évidemment on ne parlera pas d'une influence mécanique de Mozart sur Stendhal » (p. 215).

La proximité des arts permet à l'auteur, parfait connaisseur de leurs grammaires, d'esquisser un tableau encore plus riche des correspondances. L'interaction des arts à l'époque se trouve confirmée par l'extrait suivant : « à la suite de Corot, l'art des Impressionnistes a inventé le paysage de plein-air, celui que Zola, justement, a orchestré comme une musique de cinéma. Stendhal, lui, a travaillé l'entre-deux ; il a conçu le paysage d'âme, en littérature, au même moment où Liszt l'inventait en musique. Mais ils vont de pair : les deux artistes, les deux ouvrages, les deux façons, les deux modes d'expression ». Cette assertion est appuyée par une

citation, prise dans le texte du roman *Lucien Leuwen* : « Les cors bohêmes étaient délicieux à entendre dans le lointain. Il s'établit un profond silence. » (p.253-254).

Musique et littérature forment un couple qui attire généralement l'attention du spécialiste en Littérature comparée. On retrouve le plus souvent l'analyse des correspondances thématiques, ainsi que l'analogie dans la durée du temps des deux modes d'expression artistique. On se remémore volontiers dans ce sens les essais beaucoup plus tardifs des *Répertoires* (1960-1982) de Michel Butor, où cet écrivain contemporain envisage de telles possibilités. Après avoir lu le livre *Stendhal et la musique* de Francis Claudon, nous retrouvons plusieurs pistes nouvelles, inexplorées dans le domaine, sans compter le désir que nous éprouvons de revenir sur l'œuvre de Stendhal, de la relire dans ce contexte musical, qui est suggéré, formulé et placé sous la lumière et dans les résonnances d'une scène d'opéra.



За книгата:

Клео Протохристова. *Литературният дваисети век. Синхронни срезове и диахронни проекции*. Пловдив, Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2020. 404 с. [Cleo Protokhrystova. *The Literary Twentieth Century: Synchronic Cuts and Diachronic Projections*. Plovdiv, Paisii Hilendarski University Press, 2020]

Светла Черпокова / Svetla Cherpokova
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“
Plovdiv University “Paisii Hilendarski”

„Опит за рационализиране на европейския литературен дваисети век“, представянето му „с помощта на отделни силно физиономични негови моменти“, „форматирането на века в аспекта на неговите литературни години“ – това е част от заявеното като намерение в уводните думи на проф. д.ф.н. Клео Протохристова към новата ѝ книга – *Литературният дваисети век*. Подзаглавието ѝ – *Синхронни срезове и диахронни проекции* – пък подсказва фокусите към културата на XX век, провокирани, пак по думите на авторката ѝ, от „научни любопитства и търсения“. А на финала на това обещаващо предисловие стои една нетрадиционна за подобен труд благодарност, отправена към студентите, съмишленици и вдъхновители при изграждането на визията за XX век в хода на университетските занимания с него.

Всъщност книгата е резултат, както и самата проф. Протохристова споделя, именно от поредица от университетски курсове, реализирани през годините – „Литературните години на европейския XX век“ и „Литературата на европейския XX век – контекстуални прочити“, предназначени за студенти от магистърската програма „Преводач-редактор“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, курсовете по западноевропейска литература и сравнително литературознание, четени в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“.

Запознатият с изследователската работа на проф. Протохристова знае обаче, че тази заявка е резултат от научна скромност. Настоящият труд всъщност е продукт на повече от дваисетгодишни занимания с литературата и културата на XX век, като един вид обобщава направеното от проф. Протохристова в сферата на тематиката на книгата.

Когато говорим за „тематиката на книгата“ обаче трябва да направим някои уточнения, които могат да отличат един от съществените приноси на това нетрадиционно представяне на литературния XX век. Противно на очакваното редене по десетилетия, течения, школи, епохозначими автори и произведения, на читателя се предлага възможността да попадне в лаборатория на експерименти с понякога на пръв поглед несъпоставими съотнасяния, които обаче имат своите дълбоки основания и водят до констатации, до които няма как иначе да се стигне по утъпкани пътища. По този начин се провиждат невинаги отличими тенденции не само в руслото на литературата, но и в социокултурната сфера, в сферата на политическия дискурс, в плана на историята и на общественозначимото. В основата на този метод стои едно „фундаментално усъмняване във възможностите и основанията на историческия дискурс“, което по думите на авторката negliжира очаквания „дисциплинарен модус“ на литературноисторическия подход и се дистанцира от „навичната нагласа векът да се възприема в модуса на диахронията“. За сметка на това фокусът е през „литературните години“ и емблематични за тях явления (книги, автори, събития, социокултурен контекст, обществено-политически отношения, исторически обстоятелства), като важен момент е прилагането на интердисциплинарността, което отваря нови хоризонти за размисъл и за нови съотнасяния.

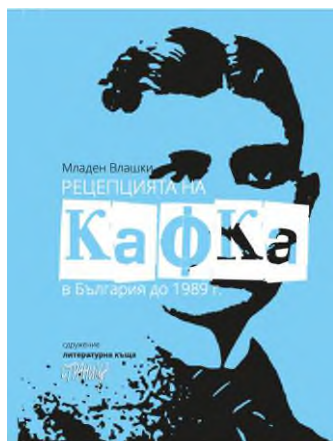
Условно изследването може да се раздели на три части, но като цяло от началото до края е изтъкано от лайтмотиви, които го спояват в един интригуващ разказ за времето и неговите фигури. Тези лайтмотиви се извличат при работата със синхронните срезове на културата, а в хода на работата се проследяват проекциите им в диахрония, като не се забравят и контекстуализациите. Първата част включва уводните глави – *Литературният дваисети век (литературен век и литературни години)* и *Дваисетият век в перспективата на неговите литературни години*. В тях, освен една продуктивна матрица за изследване и изучаване на литературния дваисети век и на неговите литературни години, се предлага и визията за произващите го сюжети, за чието по-детайлно разгръщане обаче читателят трябва да почака, защото то предстои в края на книгата.

Своеобразно ядро на изследването е втората част – *Контекстуални и интерконтекстуални прочити*. Тя интригува и пленява със своето „странно родство на противоположности – *coincidentia oppositorum*“ (вж. главата *Реконструкция на един*

интерконтекстуален диалог („Играта на стъклени перли“ и „Доктор Фаустус“). В нея се срещат Стриндберговата *Соната на призраците* и литературната 1907 година, търси се границата между „музикалния екстаз на Грегор Замза“ и „свършената немусикалност“ на Кафка, обследват се сближаванията и раздалечаванията между Томас-Мановия герой от *Вълшебната планина*, Ханс Касторп, и Танхойзер, познат ни от Вагнеровата опера, но и от легендите. Мандарините на Симон дьо Бовоар се сблъскват със самураите на Юлия Кръстева. В духа на интерконтекстуалните диалози се разглеждат отношенията между *Играта на стъклени перли* от Херман Хесе и *Доктор Фаустус* от Томас Ман, между *Мечо Пух* на А. А. Милн и *Фиеста* от Хемингуей, дешифрират се казуси от порядъка на „казуса Еко – Борхес“. Особено съществено в тази втора част е предлагането не само на необичайни и неочаквани на пръв поглед съотнасяния, а задаването на парадигми за изследване на културата извън „навичните нагласи“ и установените, но понякога и вече поовехтели модели.

Третата част – *Културни универсалии и конвенции* – поставя финалните акорди на този своеобразен урок по съпоставително литературознание. В нея някои от вече отчасти коментираните лайтмотиви в предходните глави търсят своето място в значими сюжети, пронизващи и литературния XX век, и неговите литературни години. Връзката между античното наследство и проекта на модернизма, емблематиката и културноисторическите аспекти на плажа, експанзията на календара в литературата на XX век, синкопите на взаимодействията между литература и джаз, рок музика и литература – това са все завладяващи маршрути, които тази последна част предлага. И не само това. Тя отново се движи отвъд навичното и извън традиционното четене, за да очертае тематични линии, същностни за разбирането ни за XX век, но невинаги забелязвани, заради отсъствието им от тематологичния канон или поради преливанията им в други области на културата.

Нека спрем обаче дотук, за да оставим читателя сам да изпита удоволствието от прочита и да бъде заразен също така от „научни любопитства и търсения“. А то със сигурност ще се случи, така, както е било и с предшестващите изследвания на проф. Протохристова – *Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, Записки от преддверието, Теми с вариации. Литературнотематични етюди* и още много други.



За книгата:

Младен Влашки. *Рецепцията на Кафка в България до 1989 г.* Пловдив, Сдружение литературна къща „Страница“, 2020.

[Mladen Vlashki. *Kafka's Reception in Bulgaria until 1989*. Plovdiv, Stranitzha Publishing House, 2020]

Мария Ендрева / Maria Endreva

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Спокойно бихме могли да кажем, че българската култура до голяма степен е култура на превода. Интензивното усвояване и адаптиране на чужди текстове започва още през Възраждането и спомага за формирането на европейския светоглед у зараждащата се българска интелигенция, която – трябва да се подчертае – много бързо влиза в крак с общеевропейските културни тенденции. Благодарение на немалкия брой наши интелектуалци, писатели, учени и студенти, които са завършили образованието си в Германия и Австрия или владеят добре немски език, част от рецепцията на значими немскоезични литературни творби в България се осъществява в непосредствен контакт с текстовете на немскоезичната литература. Тази безспорно важна, но недокументирана рецепция не може да бъде сравнена по значимост с превода, който е истински важният и траен механизъм за осъществяване на културен трансфер. По този показател може да се каже, че немскоезичната литература в България е една от най-интензивно възприетите и представени на български език чужди literatury с над 1500 превода на произведения от различни автори. Но какво, кога и защо се превежда?

Дори при много бегъл обзор на преведените немскоезични автори и произведения прави впечатление, че акцентът в преводната активност почти до 1980-те години пада върху основни произведения на немската класика от XVIII и XIX и началото на XX век, които не влизат в противоречие с водещите извънлитературни (най-вече идеологически) дискурси. По тази причина до 70-те години на XX век най-превеждани са произведенията на Стефан Цвайг и приключенските романи на Карл Май, които надминават по брой дори репрезентативни имена като Гьоте и Шилер. На този фон приемът на толкова икониичен автор на модерността, какъвто е Франц Кафка, не е особено радушен и се наблюдава един значително затруднен от външни фактори път към българските му читатели.

Въпросът за причините и взаимовръзките, довели до трудната рецепция на този световен автор у нас, почти не са били предмет на изследване в българското литературознание и преводознание, за да се изяснят политиката на превеждане на един или друг автор и неговата поява в точно определено време. Тази празнина се запълва от новоизлезлия монографичен труд на Младен Влашки *Рецепцията на Кафка в България до 1989 г.*, който предлага отговор на редица въпроси за функционирането на литературното поле, които биха могли да се приложат не само към изследваните перипетии на „установяването“ на Франц Кафка в България, но и на други автори на модернизма като Роберт Музил или Херман Брох.

В изключително информативната си монография Младен Влашки се фокусира върху факторите, които възпрепятстват и задържат възприемането на Франц Кафка от по-широката българска публика и изгражда един теоретично обоснован и добре организиран подход към наличните факти. Анализират се процесите на рецепция, породени от икономически, политически, идеологически, естетически или други по-частни дискурси, е комплексен процес с различни аспекти, които в повечето случаи са извън тясното схващане за литература и поради това се нуждаят от методика на изследване, различна от тази на литературознанието. Авторът е избрал съвсем подходящо един разширен модел на литературна рецепция, в който са включени не просто четенето, но и всякакви други форми на „преработка на даден текст като превод, критически изказвания, инсценировки и др.“ (с. 13). В работата се използва тристепенният модел за културен трансфер на Х. Ю. Люзебринк и Митербауер (с. 17-20), в който се вземат под внимание първо, селективният процес на произведенията, които да бъдат преведени, второ, опосредстването във възможните му форми на предаване на изходната култура в културния код на приемащата култура и трето, петте форми на рецепция на произведението.

Специално внимание в този модел се обръща на посредническата роля на журналистиката, литературната критика, преводачите. За да се обясни поведението им спрямо един или друг автор, Влашки анализира политическата и идеологическа ситуация в изследвания период, което е една от основните задачи на монографията. Предложеният обзор на досегашните изследвания е с акцент върху мястото и ролята на превода и неговата рецепция като културен трансфер. Той цели да щрихира използваните от редица учени теоретични постановки на Никлас Луман и Пиер Бурдийо, като се занимава критично с тях. Опирането върху модели от социологията е подходящо и необходимо поради отбелязаната по-горе недостатъчност на литературоведския инструментариум за анализиране на преводната рецепция на даден писател. Авторът отчита много точно спецификите на литературното поле в социалистическото общество, което не отговаря на презумпцията на Луман за модерно, функционално диференцирано общество и прави извода, че по тази причина последователното прилагане на теоретичните концепти не би довело до правдиви резултати. С това той модифицира моделите, които ще прилага, правейки ги адекватни на изследваната българска действителност. Това комбиниране на различни теоретични подходи и модифицирането им спрямо българския контекст е успешно и може да бъде използвано като подход и в други изследвания.

След теоретичната част се представят не само биографичните обстоятелства, обуславящи творчеството на Кафка, но се разкриват и различни културни специфики на т.н. *изходна ситуация*. В изложението се засяга и времето на възникване на литературните творби, и подходите при тяхното тълкуване. Подробно са описани механизмите на функциониране на литературния живот в Австрия и Германия, отношенията между представителите му, както и процесите на налагането на Кафка като значим автор в Западна Европа и социалистическия лагер. Подобен цялостен анализ на идеологическите културни директиви и процеси в държавите от Източния блок по отношение на рецепцията на Кафка не се среща на български език и това е сигурен принос на монографията.

Следващата стъпка в модела е описанието на приемащата ситуация. Подробно описан е българският литературен и културен живот преди и след 9 септември 1944 г., с цел да се определят възможните форми на културния трансфер и дали той изобщо може да бъде осъществен. В унисон със заявената във втора глава социологически подпльтена методика са обгледани институционалните констелации в литературното поле и литературния пазар, икономическите и политическите свързаности на актьорите на литературната сцена в България и ролята на държавния репресивен апарат в тяхната дейност. На тази широка основа

много убедително М. Влашки извежда процесите за невъзможността за превода на Кафка в България до средата на 60-те години, когато са публикувани първите му разкази в сп. *Пламък*.

Историята на литературоведа Минко Николов, който изиграва решаваща роля за първите издания на Кафка в България, хвърля светлина върху промяната на политическите директиви, от които зависи появата на първите преводи. Цялата четвърта част на книгата прави видима голямата политическа и идеологическа зависимост в България и липсата на каквато и да е творческа свобода в литературното поле почти до 80-те години.

Книгата на Младен Влашки е оригинален принос в изследването на идеологическите, политическите и донякъде естетическите измерения на рецепцията на Франц Кафка в немскоезичното пространство, в Западна Европа и в социалистическия блок, което в тази си пълнота за първи път се прави на български език. Изследването на културния трансфер, осъществен чрез преводите и рецепцията на Кафка в България, произвежда ново или допълва вече съществуващо знание за механизмите на функциониране на социалистическата литературна сцена, включваща, освен писателите, също и литературоведи, критици, преводачи и журналисти. Авторът ясно доказва, че на отношението към творчеството на Кафка може да се гледа като на сигурен индикатор за затягане или отпускане на държавния контрол върху българската интелигенция.

С това монографията излиза от по-тесната рамка на предмета на изследването и показва различните идеологически етапи, оформящи българското литературно поле по времето на социализма. Това е и една от основните заслуги на този текст, който става незаобиколим за всички бъдещи изследователи на Кафка в България.



Book review:

Христакуди, Фотини. Проблеми на гръцкия литературен развой 1880-1930. (Етюди върху новогръцката поезия). София, Ни плюс, 2020, 255 с.

[Christakoudy, Fotiny. Problems of Greek Literary Development 1880-1930. (Studies on Modern Greek Poetry). Sofia, Ni plus, 2020, 255 p.]

Borislava Ivanova / Борислава Иванова
Sofia University "St. Kliment Ohridski"

The end of the 19th and the beginning of the 20th century is a period of the Balkan and the European history, nuanced by too many contradictory processes and events. For the recently revived Balkan countries, it could be characterized primarily as a time of emancipation and gaining a place both on the political stage of the European concert but in all other spheres of public life as well. In this process, the literature acquires the function of a mediator between East and West and an expression of the spirit of the respective period. Assoc. Prof. Fotiny Christakoudy examines the Greek poetic thought in her study "Problems of Greek Literary Development 1880-1930. (Studies on Modern Greek Poetry)", offering the reader an in-depth scientific work, which at the same time seems to speak with the saturated discourse of the time.

The book traces the diffusion of new literary trends in Greek literary world not only diachronically, in the respective period, but also seeks the links with the centuries-old folklore tradition and its modern and modernist interpretation in the poetic works of the late 19th and early 20th century. This synchronous (in a European context) and diachronic (from Ancient Greece through Byzantium to the respective period) interpretation of the development of Greek poetic work allows the reader to

apprehend the whole and complete context. Besides, Assoc. Prof. Christakoudy approaches the poets themselves comparatively – not just their biographies and texts are presented, but the processes of interaction and impact, offering translations of some of their poems, not previously presented in Bulgarian.

Of course, in a monograph treating Balkan or any literature from the periphery, the question of the small literatures and their place in the European “literary concert” is invariable to be asked. The author answered the question by examining the personality and work of Jean Moréas and his Greek origins, noting the almost simultaneous appearance of symbolism in France with Moréas' Symbolist Manifesto from 1886 in the French newspaper *Le Figaro* and in Greece with the verses of S. Stefanu from 1892 (Christakoudy 2020: 57-58). However, two external, non-literary processes influenced the Greek literary development of the period under consideration, the place of which Assoc. Prof. Christakoudy explores in-depth, which complements the idea of the period under study with a look at the political and social situation. On the one hand, there is the question of language, and in particular, the Greek diglossia, expressed in the clash between the Katharevousa and Dimotiki, and on the other hand, stands the Megali Idea that embodies the desire to unite the Greek lands. The internal opposition of Dimotiki-Katharevousa also gives dynamism to the literary processes in the modernization of art. This clash represents the living, spoken language, which acquired an artistic function thanks to the poetic symbolists of the 1880s from the so-called New Athenian School («Νέα Αθηναϊκή Σχολή»): Drosinis, Nikolaos (Nikos) Kambas and Kostis Palamas, and the language of the state power, existing within certain frameworks.

Regarding the development of Megali Idea's place in poetry, as an example is given the work of Palamas, who, after the collapse of Greek aspirations following the Asia Minor catastrophe of 1922-1923, called on his compatriots to build the symbol of Christianity – the Church of Hagia Sophia – in their hearts, since it is outside the borders of Greece. Somehow, this reminder sounds very relevant today in a situation in which the temple has not only remained within the borders of a foreign country but also serves a foreign religion. Thus, along with the literary and cultural-historical, this study offers an interdisciplinary reading, which sounds topical, outlining processes, the echo of which is to be found in modern times as a reception of domestic and foreign policy pursued by the country.

In the afterword to the book, the author recalls Spengler's reasoning in his work “The Decline of the West” (1923) that if man's surrounding world is a vast collection of symbols, so should man himself, insofar as he belongs to the substance of the real, insofar as he is a phenomenon, to be involved in this symbolism (Spengler 1995: 360). What is evident in the study of Assoc. Prof. Christakoudy is the line of meaning that traces precisely this connection between poetry and reality, between man and

symbol, through which Greek poets of the period discuss the searches and aspirations of their time, doing so through the already mentioned question of Greek diglossia as well. At the centre of their work, the Greek Symbolists put the real problems of life, nation and language, dressed not in the weekday, but in the more beautiful poetic word.

The study's afterword offers as well a slightly unconventional but contemporary view of the issue through the geography of the peninsulas, noting that “as marginal geographical borders of Europe, both the Balkans and the Scandinavian peninsula have the privilege of being part of the whole, but also to differ from it in their way” (Christakoudy 2020: 243). This different view of the periphery through the analogy between two seemingly different physically and culturally regions is achieved through the attempt to “bring Esta Tsiganou and Thomas Tranströmer closer – two poets so different in age, geography, gender, creative status and popularity” (Christakoudy 2020: 243), through which a rethinking of stereotypes regarding dichotomies such as North-South, East-West is achieved.

The searching modernist souls of the poets, striving for their Ithaca or simply on an endless path, affirm the cosmopolitan character of the literature of a recently revived state, whose creative aspirations, however, have never died down. The subtitle of the last chapter of the book: “And the essence and meaning of human existence, shown in a tangible form, are precisely the art that creates”, summarizes in a very comprehensive way the modernist aspirations that arose in the dynamic reality of the late nineteenth and early twentieth centuries. Again, questions that are very distinct today. With her research, Fotiny Christakoudy offers not just studies on the modern Greek poetry, but a kaleidoscopic look at it and the accompanying processes in the spirit of comparative literature.



Compte-rendu :

Simona Carretta, Bernard Franco et Judith Sarfati Lanter (dir.). *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles*. Classiques Garnier, 2019, ISBN : 978-2-406-08394-8. [Симона Карета, Бернар Франко и Жюдит Сарфати Лантер (състав.). *Мисълта за изкуството в романа през XX и XXI век*]

Antoaneta Robova / Антоанета Робова

Université de Sofia St. Kliment Ohridski / Софийски университет „Св. Климент Охридски“

La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles est le titre d'un ouvrage collectif publié dans la collection *Rencontres* de la prestigieuse maison d'édition Classiques Garnier. L'ouvrage fait suite au colloque international qui a eu lieu à l'université Paris-Sorbonne en novembre 2014. Paru sous la direction des spécialistes en littérature comparée Simona Carretta, Bernard Franco et Judith Sarfati Lanter, le livre regroupe un choix de contributions étudiant le dialogue entre le roman et les arts ainsi que les modalités et formes du discours critique métalittéraire intégrées à la matière littéraire. La problématique commune assure l'unité des questionnements interdisciplinaires qui couvrent une multitude d'interférences et de contaminations dans les œuvres d'auteurs de différentes époques et aires linguistiques. La période proposée a stimulé certains chercheurs à se référer à des genres comme le roman

de l'artiste du XIX^e siècle ou le roman d'apprentissage pour explorer les figures de l'artiste du début du XX^e siècle à nos jours.

Les contributeurs ont ainsi réussi à scruter sous des angles nouveaux des auteurs majeurs comme Marcel Proust, Albert Camus, Somerset Maugham ou Willa Cather ou à révéler l'originalité d'auteurs moins connus au-delà des frontières de leurs pays d'origine comme Sergio Garufi ou Mykhailo Kotsioubynsky. Ils ont également revisité les nouveaux romanciers et se sont penchés sur les quêtes des romanciers contemporains. Parmi les arts abordés, une place privilégiée est accordée à la musique et à la peinture, mais les arts visuels plus récents comme la photographie et le cinéma font également l'objet de quelques articles. Les romanciers-artistes chez qui les croisements et stratégies de fusion et de décloisonnement sont une spécificité inhérente à leur art hybride sont étudiés en profondeur, entre autres, l'auteur-peintre Malcolm de Chazal, Claude Simon qui a suivi une formation de peintre, le musicien, philosophe et écrivain Pascal Quignard, l'écrivaine-pianiste Anna Enquist ou encore Milan Kundera, le romancier initié très tôt à la musique par son père pianiste.

L'introduction constitue une ouverture savante aux axes d'étude articulés de manière cohérente dans les quatre parties thématiques de l'ouvrage dont les directeurs énoncent les objectifs de manière claire et précise : « S'inscrivant dans un vaste programme de recherche portant sur le dialogue entre la littérature et les arts depuis les Lumières, il invitait les chercheurs à réfléchir à la manière dont le roman des XX^e et XXI^e siècles a pu intégrer en son sein une pensée sur l'art et se faire ainsi le creuset d'une réflexion esthétique, que celle-ci porte sur les formes du roman lui-même ou s'attache à d'autres modes d'expression esthétique. » (p. 7). Ainsi, le livre réunit des contributions qui formulent diverses hypothèses de lecture se ressourçant au tronc commun d'une production romanesque qui (re)pense et écrit, s'approprie et (re)manie les arts de manière toujours renouvelée. Une approche diachronique permet aux auteurs de l'*Introduction* de remonter le fil de l'histoire du roman vers le XVI^e siècle pour exposer « sa propension à la critique » (p. 10) et en déduire, exemples à l'appui, une continuité forte dans laquelle s'inscrit le XX^e siècle qui « diversifie les formes et les objets de ce type de discours, faisant du roman une sorte d'atelier de la création, et construisant, à travers la polyphonie propre au genre, des formes de réflexion esthétique interdites au discours spécifiquement théorique. » (p. 11)

La perméabilité du roman à la réflexivité esthétique et la prolifération des protagonistes musiciens ou peintres au-delà du roman de l'artiste, va de pair avec une diversité thématique et une plasticité générique et structurelle sans pourtant diminuer l'autonomie de son statut spécifique. Ce positionnement apparemment contradictoire du genre romanesque, distinct et synchrétique, singulier et multiforme à la

fois, contribue à sa vitalité. Car son ouverture aux dialogues et interactions reflète et détermine les tendances esthétiques dominant le champ romanesque des XX^e-XXI^e siècles. Les quatre parties de l'ouvrage forment des entrées intéressantes vers différents questionnements qui font avancer l'état des recherches en littérature générale et comparée et proposent des approches méthodologiques complexes et pertinentes adaptées aux problématiques étudiées.

La première partie, intitulée *L'œuvre d'art sous le texte*, réunit des études de cas portant sur le dialogue entre le roman et des arts. Les *Variations Goldberg* et leurs modulations romanesques sont au cœur des deux premiers articles. Frédéric Sounac propose une analyse croisée de trois romans s'inspirant largement de l'opus magistral dans « La "constellation" Goldberg. Les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach chez Nancy Huston, Gabriel Josipovici et Anna Enquist ». Son empreinte complexe, entre référence et isomorphisme, est révélée avec beaucoup de subtilité. Judith Lacoue-Labarthe, quant à elle, focalise notre attention sur « Les *Variations Goldberg* dans *Contrepoint* d'Anna Enquist » en examinant le rôle du péri-texte pour l'éclairage intertextuel d'un roman nourri de discours musicologique, ainsi que de l'expérience de son auteure, et montre pertinemment le pouvoir thérapeutique de la musique. L'article d'Olena Berezovska Picciocchi, « Les jeux d'ombre et de lumière dans *Les Ombres des ancêtres oubliés* de Kotsioubynsky » est consacré à l'écriture picturale de l'écrivain ukrainien en vue d'apporter un nouvel angle de vue sur l'influence des paysages naturels et de l'esthétique impressionniste sur un art du roman dialogique. Les rapports entre la littérature et la peinture sont étudiés en profondeur également dans les articles de Loïse Lelevé et de Pascal Dethurens qui se penchent sur l'œuvre de Pierre Michon. Ainsi, Loïse Lelevé dans « "Les lieux d'une ruse". La mystification comme discours romanesque sur la peinture » se focalise sur le tableau fictif de la Terreur, représenté dans *Les Onze*, qui génère le déploiement d'un discours sur la peinture et crée tout un dispositif de la description mystification. Pascal Dethurens, par ailleurs, propose une lecture originale de l'œuvre de l'écrivain-artiste à la lumière novatrice d'une logique picturale inhérente à son écriture dans l'article « Un tableau sous chaque roman ? Michon lecteur de Gracq et de... Michon ». Dans le dernier article de cette partie, Lioudmila Chvedova se propose d'analyser « La musique de l'architecture dans le roman de Jean Contrucci *La Cathédrale engloutie* (1991) » et révèle l'importance du prélude de Debussy et de la légende bretonne dont s'inspire ce roman synesthésique conférant une valeur symbolique à la cathédrale.

Intitulée *Hiérarchie, synthèse et harmonie des arts*, la deuxième partie se propose d'étudier les configurations complexes des arts prenant corps dans une matière romanesque polymorphe. L'objet ambitieux de l'article de Judith Sarfati Lanter se reflète dans le titre « Présence des arts dans l'œuvre de

Malcolm Lowry. Figures esthétiques du chaos » qui dégage les références filmiques et musicales dans l'œuvre de l'auteur anglais pour explorer leurs influences formelles et stylistiques sur l'écriture. L'article suivant s'intitule « "En art, le style est tout". Le dialogue des arts dans *Il nome giusto* de Sergio Garufi », Frédéric Weinmann y montre la construction d'une autothanatographie à dimension essayistique contenant de multiples références fonctionnant comme des supports d'une identité égocentrique. Une réflexion sur la création esthétique est au centre de la contribution de Raphaëlle Guidée, « Un petit temple contre le grand art. W. G. Sebald et le modèle artisanal de Joseph Roth ». Elle met en avant avec justesse le dialogue avec l'œuvre de J. Roth pour remettre en question le primat conventionnel de l'art sur l'artisanat. L'article de Ferdinando Amigoni « Le milan et les mésanges. Une photo de *W ou le souvenir d'enfance* » est dédié à l'importance de la photographie dans le roman de Perec et nous livre l'étude méticuleuse d'une photo de famille à fort potentiel spéculaire et (psych)analytique. Dans son article « La pensée sur l'art des romanciers » Isabelle Daunais défend l'idée que chez les représentants du Nouveau Roman, le roman pense l'art tout en étant une forme d'art autonome.

La troisième partie *La quête par l'art* emprunte la voie des recherches esthétiques. Irène Gayraud analyse le thème « Musique et métamorphose dans *Les Solidarités mystérieuses* et *Boutès* de Pascal Quignard » en se penchant sur l'art musical constitutif de l'esthétique quignardienne comme « un appel sonore du jadis » (p. 184) et comme un cheminement métaphorique vers l'origine. Bernard Franco, pour sa part, met en lumière « L'atelier du peintre. Significations d'un topos romanesque chez Somerset Maugham » en inscrivant cet espace symbolique dans un riche héritage littéraire pour montrer son importance dans le roman *The Moon and Sixpence* entretissant récit et discours critique. Rodolphe Gauthier poursuit les réflexions sur l'écriture romanesque de l'œuvre d'art et souligne l'apport proustien dans la quête de paradigmes nouveaux dans « S'approprier l'objet "œuvre", ou la mise en place d'un changement de paradigme artistico-littéraire dans les premières pages d'*À la Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust ». Par une approche sensible aux inflexions artistiques de l'identité féminine, Véronique Gély élucide brillamment les multiples résonances de la vocation musicale et de l'accomplissement artistique dans « *The Song of the Lark* (1915) de Willa Cather, roman de l'artiste américaine ». Après cette étude dédiée aux pouvoirs de l'art, la contribution de Sophia Majeri sur le rôle de l'artiste et les fonctions de l'art met en parallèle deux systèmes de pensée dans « La figure du romancier et la fonction de l'artiste dans les œuvres de Camus et de Koestler ». L'article de Sonia Dosoruth « L'exploration esthétique de l'écriture par Malcolm de Chazal » est consacré à l'artiste mauricien aux multiples talents pratiquant une écriture picturale en quête de l'origine.

La dernière partie de l'ouvrage développe la problématique cruciale du *Roman comme discours alternatif sur l'art* que le premier article étudie dans le contexte de la littérature francophone. Romuald Fonkoua se concentre sur les relations entre écrivains et peintres au XX^e siècle et étudie le discours sur l'art de Senghor, Césaire et Dany Laferrière dans « L'autre pensée de l'art dans la littérature francophone ». Brigitte Ferrato-Combe, par ailleurs, nous fait découvrir « Claude Simon lecteur critique des historiens d'art » en dégagant la place privilégiée de ce discours dans l'écriture simonienne. La méditation sur les arts fait l'objet des analyses approfondies de Marie-Bernard Bat qui en étudie la mise-en-abyme thématique et structurelle dans deux romans d'Octave Mirbeau (« Du roman de l'artiste à un nouvel art du roman. La mise en abyme de la réflexion esthétique dans l'écriture fictionnelle d'Octave Mirbeau au tournant du siècle »). Ingrid Streble, quant à elle, s'intéresse aux conceptions de H. Lützel et propose une lecture intersémiotique de deux romans (*Headlong* de Michael Frayn et *Die Ästhetik des Widerstands* de Peter Weiss) dans son article « Iconographie contre iconologie. Les paradigmes de l'historiographie de l'art en question chez les romanciers entre 1975 et 2000 ». Lakis Proguidis plaide pour la survie du dialogue esthétique et met en lumière la tendance à l'ouverture du champ romanesque vers une intégration des grandes formes d'expression artistique dans son article au titre éloquent « L'Atlantide engloutie de l'esthétique ». L'ultime article porte un titre aussi allusif que persuasif « Le dernier Parnasse. La réflexion du roman sur l'art » et permet à Simona Carretta de faire le point sur le cheminement scientifique éclairant la pensée sur l'art du roman en la complétant par une étude ciblée sur l'essai romanesque représentatif de l'œuvre kundérienne. Cette contribution remplit la fonction de postface offrant une synthèse critique et fait ressortir certains points forts d'une réflexion sous le signe du syncrétisme généralisé et du dialogue fructueux.

En guise de conclusion, il serait convenable de préciser que le livre propose des contenus intéressants et variés dans une structure cohérente facilitant la lecture et permettant d'appréhender les différents aspects d'une problématique fertile et actuelle. L'éventail impressionnant d'études de cas et d'approches théoriques innovantes forme une vision d'ensemble révélatrice du potentiel dialogique et de la teneur réflexive de l'art romanesque aux XX^e et XXI^e siècles. L'ouvrage représente ainsi un apport considérable aux études transversales et favorise les futures recherches dans le domaine des interférences entre littérature et arts. Les contributions publiées dans l'ouvrage sont en langue française mais analysent des œuvres de représentants de différentes littératures du monde entier. Or, le livre pourrait certainement intéresser de nombreux spécialistes en littérature comparée en s'inscrivant dans les champs de recherches

des comparatistes, mais aussi des vingtiémistes et des chercheurs en littérature occidentale et en histoire de la littérature.