

Colloquia Comparativa Litterarum

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:
ADAPTATION AND TENACITY
2020

Editorial Board

Professor Roumiana L. Stantcheva, Sofia University St. Kliment Ohridski, **Editor**
Professor Russana Beyleri, Sofia University St. Kliment Ohridski, **Contributing editor**
Senior Asst. Prof. Fotiny Christakoudy-Konstantinidou, Sofia University St. Kliment Ohridski,
Board member

Assistant Editors

Darina Felonova, PhD, Sofia University St. Kliment Ohridski
Radostin Zhelev, MD, MA (Translation and Editing), Sofia University St. Kliment Ohridski
Veselina Beleva, MA, PhD candidate, Sofia University St. Kliment Ohridski
Evgeni Ivanov, MA, PhD candidate, Sofia University St. Kliment Ohridski
Sirma Danova, PhD, Senior Asst. Prof., Sofia University St. Kliment Ohridski, **Coordinator**

International Advisory Board

Professor Theo d'Haen, Leuven University, 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, Sofia University St. Kliment Ohridski
E-mail: papapostol@fmi.uni-sofia.bg

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

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

ISSN: 2367-7716

***Colloquia Comparativa Litterarum* is indexed in CEEOL**
(Central and Eastern European Online Library)

Founder: Prof. Dr. Sc. Roumiana L. Stantcheva,
Balkan Studies Master's and Doctoral Degree Programme
at Sofia University St. Kliment Ohridski, Faculty for Slavic Studies

Focus and Scope

Colloquia Comparativa Litterarum публикува проучвания по Сравнително литературознание. Акцентите са върху европейските литератури, в частност върху балканистична проблематика, главно за периода от XVIII век до днес.

Colloquia Comparativa Litterarum publie des études en Littérature comparée couvrant surtout la période allant du XVIII^e s. jusqu'à nos jours, en privilégiant les recherches comparatives européennes et celles concernant des questions relatives aux Balkans.

Colloquia Comparativa Litterarum publishes studies in Comparative Literature with an emphasis on European literatures, in particular on Balkan issues, and mainly regarding the period from the 18th century onward.

The Peer Review Process

Получените за публикуване текстове се изпращат от Редколегията за анонимно оценяване от двама независими специалисти в съответната област. За да се гарантира анонимността, предложените статии трябва да се изпращат на Редколегията в два варианта на следния адрес: ColloquiaCL@gmail.com

1. Пълен текст с името на автора, принадлежност към научна организация и био-библиография в 5 до 10 реда.

2. Неподписан вариант, в който по никакъв начин не се упоменава самоличността на автора.

В случай на разминаване между оценките на първите двама рецензенти, се търси мнението на трети. Периодът на оценяване трае приблизително 3 месеца. Оценката се извършва въз основа на следните критерии: значение/оригиналност, концептуална рамка, структура, методология, качество на документиране, стил. След изтичане на този период авторите получават имейл с одобрение за публикация, с отказ или с препоръки за редактиране.

*

Afin de garantir la double expertise en aveugle des articles, les propositions d'article seront soumises au Comité de rédaction en deux versions à l'adresse suivante : ColloquiaCL@gmail.com

1. Une version complète : comportant le nom de l'auteur, l'affiliation et la notice bio-bibliographique de 5 à 10 lignes.

2. Une version anonyme : ne comportant aucune mention explicite à l'identité de l'auteur.

En cas de désaccord entre les deux évaluateurs, le Comité de rédaction fera recours à une troisième expertise. L'expertise est effectuée, dans un terme jusqu'à trois mois, sur la base de la pertinence intrinsèque de chaque proposition, du cadre conceptuel, de la structure d'ensemble, de la méthodologie, de la qualité de la documentation, de la qualité du style. Les propositions peuvent être acceptées, refusées ou peuvent donner lieu à des recommandations pour l'auteur.

*

The Editors will forward all texts submitted for publication for blind peer reviewing by two independent experts in the field. To guarantee their non-biased opinion, two versions of each text ought to be submitted to: ColloquiaCL@gmail.com as follows:

1. A full version with the author's name, affiliation and a brief CV within 5 – 10 lines.

2. An anonymous version bearing no explicit reference to the author's identity.

In case of disagreement between the two reviewers, the Editorial Board will seek opinion from a third expert. The approximate duration of the evaluation process is three months, and it is based on the intrinsic relevance of each submitted paper, its conceptual framework, overall structure, methodology, quality of documentation, and quality of writing style. The submitted papers may be accepted, rejected, or sent back for rewrites with recommendations to the author.

Водеща тема на броя за 2021:

САМОТНО РАЗХОЖДАЩИЯТ СЕ – ИНТРОСПЕКЦИЯ И БУНТ

Статиите за следващия брой на списанието, както и рецензии за нови книги се приемат **до 31 януари 2021 г.** Текстовете за публикуване на български, френски или английски език се изпращат по имейл на следния адрес: ColloquiaCL@gmail.com

Thème principal du prochain numéro 2021 :

LE PROMENEUR SOLITAIRE – INTROSPECTION ET REVOLTE

Les articles, ainsi que les comptes-rendus pour le prochain numéro de la revue seront acceptés **jusqu'au 31 janvier 2021**. Les textes à publier en français, anglais ou bulgare seront envoyés à la rédaction par courrier électronique à l'adresse suivante : ColloquiaCL@gmail.com

Leading theme of the 2021 issue:

THE SOLITARY WALKER – INTROSPECTION AND REVOLT

Papers and book-reviews for the journal's upcoming issue will be accepted **until 31 January 2021**. Please, send your submissions in English, French or Bulgarian by e-mail to ColloquiaCL@gmail.com

Publication Frequency

Colloquia Comparativa Litterarum

е научно списание, създадено през 2015 г. като годишник.

Colloquia Comparativa Litterarum

est une revue scientifique annuelle, créée en 2015.

Colloquia Comparativa Litterarum

is a scholarly review, established in 2015 as a Yearbook.

Open Access Policy

Публикацията е с пълен свободен достъп, съгласно принципа, че по този начин се оказва подкрепа за широкия планетарен обмен на знанието. При подбора материалите преминават през анонимна оценка от двама рецензенти.

Politique d'édition électronique : Publication intégrale en libre accès pour faciliter l'échange scientifique planétaire. Sélection et révision des manuscrits en double-aveugle.

This journal provides immediate open access to its content based on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge. Double blind peer-reviewed selection.

Throughout the preparation of the current 2020 issue of
Colloquia Comparativa Litterarum

* Maria Kostadinova/Мария Костадинова and

* Denislava Borisova/Денислава Борисова,

Students from the Balkan Studies Master's Degree
Programme at Sofia University St. Kliment Ohridski,

participated successfully in the traineeship programme
of the Editorial board.



TABLE OF CONTENTS

Articles

I. ADAPTATION AND TENACITY

Cleo PROTOKHRISTOVA/ Клео ПРОТОХРИСТОВА.

The Myths of Prometheus and the Black Sea Region. Conflicting Versions, Shifting Paradigms / **9**

Bogdana PASKALEVA/ Богдана ПАСКАЛЕВА

Bulgarian Translations of τύχη: The Case of Sophocles' *Oedipus the King* / **25**

Наталия АФЕЯН/ Natalia AFEYAN

Библейски сюжети на оперната сцена/ **36**

Ewa A. LUKASZYK

Des *Lettres de la religieuse portugaise* aux *Nouvelles Lettres portugaises* : la conquête de la solitude à l'aube de l'âge moderne et son palimpseste féministe/ **44**

Владимир САБОУРИН/ Vladimir SABOURÍN

Естетическият наглед във *Военен дневник* на Ернст Юнгер/ **60**

Огнян КОВАЧЕВ/ Ognyan KOVACHEV

По стъпките на адаптацията към хетеротопиите на литературния канон/ **76**

Kalin MIKHAILOV/ Калин МИХАЙЛОВ

Peut-on vivre sans noblesse ? Le problème du « réalisme » dans le roman des XIX^e-XX^e siècles/ **87**

Веселина БЕЛЕВА/ Veselina BELEVA

Женската Одисея в два балкански романа: *Пресрещане* от Габриела Адамещяну и *Министерство на болката* от Дубравка Угрешич/ **102**

II. BILINGUALISM. THE LANGUAGE AS *LIEU DE MÉMOIRE*. (Papers from the International conference held on 2 November 2019 and organised by the Institute for Literature – BAS, Sofia University St Kliment Ohridski and l' *Institut Français*, Sofia.

Alain VUILLEMIN

Bilinguisme et repli sur soi : les choix de Lubomir Guentchev/ **116**

Olena BEREZOVSKA PICCIOCCI

Vivre ses langues/ **124**

Николай АРЕТОВ/ Nikolay ARETOV

На какви езици говорят и пишат просветителите? Периодични издания в многоезична среда: Случаят „Шутош“ (1873-1874)/ **132**

Николета ПЪТОВА/ Nikoleta PATOVA

Езиците на театъра – за няколко двуезични български представления от началото на XX век/ **145**

Margarita SERAFIMOVA/ Маргарита СЕРАФИМОВА

L'espace littéraire mondial : Entre les stratégies d'écriture et les discussions théoriques/ **156**

Rennie YOTOVA/ Рени ЙОТОВА

Le bilinguisme dans les littératures d'expression française en Europe centrale et orientale : l'expérience de l'exil/ **166**

BOOK REVIEWS

Румяна Л. СТАНЧЕВА/ R. L. STANTCHEVA

За книгата: Francis Claudon. *A l'école de Fauriel. Mélanges de littérature comparée*/ **175**

Amelia LICHEVA/ Амелия ЛИЧЕВА

Book review: *Spaces of Longing and Belonging: Territoriality, Ideology and Creative Identity in Literature and Film*. Eds. Brigitte Le Juez and Bill Richardson/ **182**

Ина ХРИСТОВА/ Ina HRISTOVA

Милош Църнянски, славянството и славяно-славянският диалог

За книгата: Валентина Седефчева. *Славянската тема в творчеството на Милош Църнянски*/ **185**

Roumiana L. STANTCHEVA/ Румяна Л. СТАНЧЕВА

Comptes rendus: Olena Bereзовska Picciocchi. *Mazzeru corse et Molfar des Carpates - Antiques personnages des légendes européennes*. Préface de Karin Ueltschi-Courchinoux/ **190**

Ангелина ВАЧЕВА/ Anguéline VATCHEVA

За книгата: Маргарита Серафимова. *Пространството в литературата. Ролята на местата в конструирането на смисъла*/ **196**

Р. Л. СТАНЧЕВА/ R. L. STANTCHEVA

За книгата: Мария Букур. *Пол и модернизъм. Историческо преосмисляне на канона*. Превод от английски език: Валентина Миткова. Научна редакция: Красимира Даскалова/ **200**

Front page cover:
**Medea Yankova. *Colour Rhythm*,
oil pastel on paper, 25x25 cm., 2017**



Medea Yankova is a professional artist who has earned a BA in Art Education (2009), and MA in Textile Art (2012) and a PhD in History of Modern Art (2016) from the National Academy of Art in Sofia, Bulgaria.

She has been working mainly in the fields of drawing and painting. Through her visual art, she is trying to capture the particular moment in time and space. That is why she is famous mostly for her one line sometimes combined with spots of colour sketches created in real time and on-site.

Her drawings and paintings have already been exhibited Worldwide (in the USA, China, and the United Kingdom), and in her native Bulgaria. She has held two solo exhibitions in her hometown Sofia: *London in Sketches*, Arosita Gallery (2018); *Rules for the Game*, DOZA Gallery (2019) (curated by Yovo Panchev).

Medea Yankova is an active and full-time dedicated artist who believes that there should be no compromises with one's dreams.

*

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.

Cleo PROTOKHRISTOVA¹

The Myths of Prometheus and the Black Sea Region. Conflicting Versions, Shifting Paradigms

Abstract

The topic of the paper is the interrelation between two ideological constructs: the figure of Prometheus and the so-called Black Sea region. Both of them represent, in specifically transformed versions, primary ideas and realities that lack the additionally attributed coherence of the later concepts currently in use. It aims to explore the key ancient myth of Prometheus in comparative perspective juxtaposing the stable presence it retains in the Western cultural imagination with its life in the Black Sea region, where this myth initially emerged. It focuses specifically on the underestimated political mobilization of the Prometheus myth in the construction of national identities and in the manufacturing of various ideologies. The different, often conflicting versions are analysed in diachronic perspective that provides observability of the potential paradigm shifts in the conceptualizations of the Prometheus figure.

Keywords: Prometheus; Black Sea region; national identities; political mobilization

Резюме

Митовите за Прометей и Черноморският регион. Конфликтующи версии и смяна на парадигмите

Предмет на изследването, представено в този текст, е взаимоотношението между два идеологически конструкта – митичната фигура на Прометей и т. нар. Черноморски регион. Всеки един от тях изразява в специфично видоизменена версия определени първични идеи и реалности, на които несъмнено е липсвала вторично придадената смислова кохерентност, присъща на по-късно оформените концепти, валидни за настоящия момент. Основната цел е проучването на централния древен мит за Прометей в съпоставителна перспектива с противопоставяне на стабилната позиция, която той заема във въображението на Западната културна традиция, и живота му в Черноморския регион, където митът първоначално възниква. Фокусът е по-специално върху недоглежданите политически употреби на мита при конструирането на национални идентичности, както и при производството на различни идеологии. Отделните, често конфликтующи версии са анализирани в диахрония, което осигурява възможност за установяване на парадигмални измествания в концептуализациите на Прометеевата фигура.

Ключови думи: Прометей; Черноморски регион; национална идентичност; политически употреби

The topic of this paper, as suggested by the title, is the interrelation between two ideological constructs – the figure of Prometheus and the so-called Black Sea region. Both of them represent in

¹ **Cleo Protokhristova** is Professor of Ancient and West European Literature and Comparative Literature at Paisii Hilendarski University of Plovdiv, Bulgaria. She has published eight single-authored books, six coedited volumes, and over hundred articles and reviews. Her publications include *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). Her current research is on cultural studies and classical reception (edited: *Who Is Medea to Us?* [2009], *The Fate of Oedipus: The Bulgarian Reception* [2011], *Attica in Bulgaria* [2013]. Forthcoming is her book *The Literary Twentieth Century: Synchronic Cuts and Diachronic Projections*.

specifically transformed versions primary ideas and realities that lack the additionally attributed coherence of the later concepts, currently in use.

The Black Sea region — defined, in Charles King’s words, as “the land- and seascape from the Balkans to the Caucasus and from the Ukrainian and Russian steppe to Anatolia”, or, more concisely, as “a distinct region defined by the Black Sea and its hinterlands” (King 2008:1-2), has been and still is a notion, disputable to a great extent. As Charles King has reasonably stated, “Searching for a set of timeless, objective traits for establishing what sets off a real region from an imagined one is futile. There are no clear criteria for distinguishing a “genuine” region” (King 2008:2).

With this undeniable assertion at hand, I will try to verify the hypothesis that certain Greek myths have the potential to function as a major unifying factor for an “imagined” Black Sea region focussing on one specific, particularly representative case – the figure of Prometheus. The grounding presumption is that the very idea of Prometheus present in the national cultures of the peoples neighbouring the Black Sea, is capable of generating a process of their consolidation in a regime of non-exclusion that reinforces connections to other national, political and cultural communities as well. My task will be to explore the grounds for the shared means by which the figure of Prometheus happens to provide such a highly potent identification mark for all of them.

The most impressive evidence for the supposed consolidating effectivity of the Prometheus myth is the so-called Prometheus project, initiated in Paris in 1926 by a group of Eurasian émigrés and exiles who tried to oppose the processes of sovietisation of the Black Sea region. The name of the circle came from the journal *Prométhée*, qualified in the subtitle as the “organ of the national defence of the peoples of the Caucasus and Ukraine”. The political program was announced in the first issue of the project’s flagship edition of November 15th 1926, in which one could read articles discussing “the problem of Caucasus”, “the crisis of Bolshevism”, the situation in Ukraine, Azerbaijan and the interrelations between Georgia and France. In its height, the movement also involved a number of prominent politicians and journalists from West Europe, who sympathized with the project. (*Prométhée* 1926: 3-9; 11-13; 22-25; 25-31; 31-37)²

In the 1930s, the main concern of the Prometheans was the creation of a political and economic alliance of Black Sea states, including Turkey, Romania and Bulgaria, as well as the peoples of Ukraine and Georgia. It was articulated in no. 73 of the journal of December 1932 in this specific way: “With its left wing touching on Poland, passing by the friendly lands of Cossacks of the Don, Kuban, and Urals, and with its right wing reaching out to the oppressed peoples of Asia, Turkestan, and other areas,

² The project is presented in King 2004: 224-227.

this block of states will stop once and for all the imperialist tendencies of Russia, whether of the Red or White variety” (*Prométhée* 1932:22).

In the decades preceding the Second World War, the Prometheans engaged into intense lobbying to direct the attention of European governments to the situation of the oppressed peoples in the Black Sea region. They organized public seminars and culture festivals, whose main goal was to draw attention to the destiny of nations deprived of political independence. The main objective of the project was to establish a political and economic alliance between Black Sea states such as Turkey, Romania, Bulgaria as well as Ukraine and Georgia, once the latter had regained independence. During the interwar years, the project received active financial support by the Polish government. Later on, the engagement escalated to the initiation of an autonomous division of the Promethean project in Poland.

For all its political zest, the Promethean project addressed the issues of cultural identity as well. Along with articles that articulated the ideological program of the movement, the journal *Prométhée* included materials concerned with a wide range of cultural facts representative of the national traditions of the countries involved in the project. In the volume published in January 1938, for example, most of the materials included were dedicated to Shota Rustaveli, the great Georgian poet of the 12th century (*Prométhée* 1938).

The belief underlying and furnishing those activities was that, taking into account all the diversities, the Black Sea countries still had a lot in common, in terms of shared historical and cultural particularities.

The Prometheus project itself brings forth an interesting and challenging material for systematic and exhaustive research, but I will choose just one single aspect of its inherent problems – the name chosen for the project. Unlike Shakespeare’s Juliet, disregarding her resentful “What’s in a name?”, overflowing with outrage and bewilderment, I will invite you to focus precisely on the implications involved in this act of name giving.

The fact that the name of Prometheus was attributed to this political project might seem arbitrary, but it is actually justified in more ways than one. Since the project was initiated in Paris, the choice of Prometheus as a symbol was undoubtedly indebted to the traditional European rendering of the myth and its Humanistic, Enlightenment and Romantic concretizations. Therefore, the figure of the Titan appeared suitable, providing an adequate label for the advocating of revolt, resistance and enlightenment, which constituted the main objectives of the program.

It should be made clear, that the ideas of Prometheus present in the Black Sea countries at the time were not alien to those meanings. The Bulgarian response to Prometheus, for example, generally

followed the European paradigm. Ever since its initial reception during the Revival period his figure was rationalized in terms of heroic endeavours and therefore in the modes of enlightenment and rebellion.

During that same period when *Promethée* was being edited and published in Paris, in 1937, in Bulgaria appeared a periodical named *Prometei* (the Bulgarian equivalent of Prometheus). Symptomatically, in the editorial article for the first issue of the journal the interpretation of the ancient symbol of Prometheus' fire was posited as a sign for the revival of European humanities that culminated in a radical, metaphorically charged conclusion, "Asia was *A Thousand and one nights*, Europe is *Prometheus...*" (Balabanov 1937: 5). The periodical was initiated by the prominent professor of Classical studies and the most industrious and professionally reliable translator from ancient Greek Alexander Balabanov. Ironically, Balabanov was firmly convinced that his initiative was unprecedented and in the editorial note, he boasted about its uniqueness (Balabanov 1937: 2).

Similarly echoing the Enlightenment rationalization of the myth, there also appears the well-known case of its literary reception in Turkey – Tevfik Fikret's poem *Prometheus* (1909), in which the fire that the Titan brought to the people symbolizes enlightenment, science and modernity. Prometheus himself is represented as a paragon for young people, who should follow his steps with bravery although their sacrifice might remain unrecognized. A specific moment in Fikret's interpretation of the myth hero is the call for a secular, Universalist and humanistic identity of his fellow citizens, expressed aphoristically in the lines: "I am I, and you are you. No God, no slave are we". (See Hassan 2011).

The interpretation of Prometheus as a component of Western civilization was specific for the reception of the myth in pre-Soviet Russian culture as well. The famous Symbolist poet, playwright and philosopher Vyacheslav Ivanov, was one of those for whom the figure of Prometheus held a powerful allure. Inspired by Hölderlin, Wagner and Nietzsche, he wrote his own dramatic version of the legend of Prometheus (1919), following the principles of Aeschylean tragedy. Similarly, Aleksandr Scriabin in his symphonic poem *Prometheus: The Poem of Fire* (1910) saw art as a holiday, the antithesis of everyday life. He had created, especially for the performance of Prometheus, a keyboard with lights, that, when played, would project colours on a screen behind the orchestra and he intended, by means of this *clavier à lumières*, to help the audience envision the cosmos.³

The motivation of the Prometheans to appropriate the Greek myth so as to legitimize their project went beyond the European context. It also drew upon the conviction that the myth of

³ Scriabin's interpretation is presented in James Von Geldern's book *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. See Geldern 1993:166.

Prometheus is primordially connected to the Black Sea region – moreover, not just because of the traditional belief that the Titan had been chained to a Caucasian rock, but also because of the deep roots the legend had in regional and local mythologies and folklore. Georgia is certainly a most impressive case in this respect since according to the myth the location of the Titan's imprisonment is supposed to be somewhere within the territory of the country. Accordingly, the biggest cave in Georgia geographically identified as Kumistavi cave after the name of the nearest village, is by default dubbed “the home of Prometheus”.

The identification of Georgians with Prometheus also has another, most impressive manifestation. The protagonist of the Georgian epic poem *Amiraniani* called Amirani resembles closely the Promethean figure. In a stunning accord with the Promethean myth, Amirani is conceived as demiurge who defies gods, brings the fire to humans, introduces them to the use of metal and is punished by being chained on Caucasus where an eagle eats his liver eternally. The process of identification of Georgians with Amirani/Prometheus is so strong that in certain parts of the country this account is commemorated by the destruction of eagles' nests as a kind of ritual revenge. Although the literary version of the legend dates to the 12th century, archaeological data suggest that the story was disseminated among Georgian tribes prior to the 8th century BC.⁴

According to *Legends of the Caucasus* by David Hunt, over 44 different Prometheus stories have been identified in the Caucasus region. Further testimony to this prolific tradition can be found in a Georgian book called *Amirani Enchained*, written by the Soviet scholar Mikhail Chikovani, which contains 68 versions of the legend, recorded during the period from 1848 to 1945. Some scholars believe that several Greek myths, among them the myth of Prometheus as well, are derived from Caucasian cultures. The oldest Greek source for the story of Prometheus is in Hesiod's *Theogony*, composed in the 8th-7th century B.C., which perhaps suggests that both the Greek and Georgian myths have a common Caucasian ancestor (See Hunt 2012).

In different places, Georgians honour their native hero by statues. Well known is the statue of Amirani in the capital of Tbilisi. There is also an older statue, which is located in the vicinity of Signaghi, near the border with Azerbaijan. By the way, this earlier statue of Amirani was dedicated to the Promethean project as homage to its principal strategy to support ethnic identity movements in the Black Sea region.

Prometheus provided inspiration for liberation and revolutionary movements in different Black Sea countries. Therefore, allusions to his fate are recurrently found in texts promoting their nationalist struggles. The Promethean myth plays a fundamental role in the national consciousness of Ukrainians,

⁴ The Caucasian versions of the Prometheus myth are presented and analyzed in Lossev 1989: 302-306.

for example. The tradition is distinctly manifested in Taras Shevchenko, the most prominent among Ukrainian poets, considered the father of Ukrainian literature and a national bard. His poem *The Caucasus* (1845) glorifies the Circassian struggle for independence from Russian tyranny. Actually, the poem is written in memory of a close friend - Yakiv de Balman,⁵ who had been killed while in Russian service in the Caucasus that same year. Nevertheless, the bias is directed not against the Chechens, who had killed his friend, but against the injustices of the Russian empire in denying oppressed peoples their freedom. The poem begins with a Biblical quote (*Jeremiah ix. 1*).

And right away the theme of Prometheus is introduced, thus validating the universality of the story narrated:

Mighty mountains, row on row, blanketed with cloud,
Planted thick with human woe, laved with human blood.
Chained to a rock, age after age
Prometheus there bears
Eternal punishment—each day
His breast the eagle tears.
It rends the heart but cannot drain
The life-blood from his veins—
Each day the heart revives again
And once again is gay.
Our spirit never can be down end,
Our striving to be free. (Translated by John Weir)⁶

Another pertinent example for the kinship between the Prometheus myth and certain local traditional legends provides the short story *Danko's Burning Heart* by the eminent Russian and Soviet writer Maxim Gorky (1868-1936). As a matter of fact, Gorky's work was a retelling of a Bessarabian folk tale, included as a part of his three-piece narrative *The Old Woman Izegril*, published in 1895. It is an account about a group of people, who were lost in an entrapping forest at night and their leader Danko who tried to guide them out to safety. The men followed him for some time, but then they lost faith that they would make it alive and turned on Danko wishing to kill him. Danko was so eager to help his people that his heart started burning and he ripped it out of his chest to use it as a torch so that he could light the way. It is easy to discern in the story, along with the Biblical allusions to Moses, the presence of the theme of Prometheus rationalized in the modus of ultimate self-sacrifice in the name of humans. And it was in such a universalistic, romantically idealized interpretative perspective that

⁵ The dedication reads: To My True Friend, Yakiv De Balmen.

⁶ The English translation of the poem is published at <https://taras-shevchenko.storinka.org/the-%D1%81aucasus-poem-of-taras-shevchenko-ukrainian-to-english-translation-by-vera-rich.html> (26. 04.2020).

the story was read for at least two decades before being subjected to the ideological redefinition that we will have the opportunity to discuss later.

The fact that the activists of the Prometheus project appropriated the mythical hero for designating their venture and even themselves (they were referred to as “Prometheans”) implied also another, probably a most significant intention. Here is the place to remind ourselves that making a claim for the name of Prometheus they were contesting against another – contemporaneous, politically rivalrous appropriation of the myth, the one conducted by the Bolshevik propaganda. In the years following the October revolution of 1917 Prometheus was redefined as a powerful symbol of the Bolshevik cause to deliver man from tyranny and barbarism by seizing material power. Prometheus was imagined to symbolize the possibilities of labour, social justice and workers’ rights. The Bolsheviks adopted their fascination for the Titan from Karl Marx, who referred to him in his doctoral dissertation as “the first saint and martyr in philosophers’ calendar”.⁷ During his editorship of the *Rhineland Gazette* he was depicted in cartoons as Prometheus. In one of them, published in March 1843, Marx is bound to a printing press with the Prussian eagle gnawing at his liver. At his feet, an Aeschylean chorus of Oceanides represented the cities of Rhineland pleading for freedom. (See the enclosed copy of this cartoon).



A political cartoon representing Karl Marx as Prometheus, published in March 1843.⁸

⁷ About Marx’s fascination with the figure of Prometheus, see Jessop and Wheatley 1999: 42, 67, 91.

⁸ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marx_as_Prometheus,_1843.jpg (19.03.2020)

It is no wonder that the Bolsheviks felt so intimately connected to the Prometheus myth. The mythogens of Great Russian spirituality came to be expressed by Marxist terminology, while Marxism itself acquired an aura of mythological consciousness.⁹ The appropriation of the myth was undertaken in Soviet Russia through complicated procedures including a wide range of activities in which aesthetics and politics went hand in hand. At the time of the October Revolution Prometheus had already undergone a considerable evolution in Russian social thought. Pre-revolutionary artefacts in which the interpretation of the myth followed the European paradigm were subjected to radical revision. Such was the case with Aleksandr Scriabin's symphonic poem *Prometheus: The Poem of Fire* (1910) which was performed in the Bolshoi as a part of a performance, elaborating - as indicated in the program - "the theme of rebellion, of the people rising up in the name of reason, light, and liberty". Although Scriabin had died in 1915 and was never associated with the Bolsheviks, after the October revolution his work was enjoying great popularity.

The theme of Prometheus was especially favoured by the so-called "new proletarian art". An initiative representative of this ideological vogue is a tragedy written by Nikolai Vinogradov-Mamont and entitled *The Russian Prometheus* (1919) that depicted a historically authentic conflict between Peter the Great and Crown Prince Aleksei. The central figures, along with Peter and Aleksei, are two choruses: the tragic chorus of *raskol'niki* (members of religious sects) and the comic chorus of Peter's Most Drunken Council of Fools and Jesters. The play was never performed, partly due to the unfavourable criticism of Lunacharsky who giving it credit for its correspondence to "the theatre of the future", nevertheless registered the discrediting presence in the text of a "strong and perhaps unintentional influence of decadent symbolism".

Another example along similar lines is the plan for May Day 1920 in which Valentin Smyshliaev, the leader of the Moscow Proletkult theatre, proposed using the myth of Prometheus. In Smyshliaev's version, Prometheus is supposed to symbolize the "proletariat, bound to the rock of capitalism" who is unchained in a revolutionary act performed by the Red Army. The protagonist is a man in a blue workers' shirt, bound with a steel chain to a monstrous black figure of a deity. A Red Army detachment emerges from the thick of the crowd surrounding the pedestal of the idol, unchains the man in the blue shirt, and knocks down the idol. The liberated man raises a red banner,

Primal source Franz Mehring, Karl Marx: The Story of His Life. Edward Fitzgerald, trans. London: George Allen and Unwin, 1936, pg. 34.

⁹ About the mythogenic potential of Marxism and the Bolshevik propaganda, see Berry and Miller-Pogacar 1995: 69.

simultaneously, a tremendous choir, dispersed among the crowd of the audience, begins to sing a *Prometheus* hymn, composed especially for the occasion.¹⁰

A fascinating case of the political redefinition of the Prometheus myth provides Maxim Gorky's story about Danko's Burning Heart. By the early 1920s' this work had already gained enormous popularity due to the promotion of the romantically idealized hero as a paragon of ultimate self-sacrifice in the name of people. This rendering though was radically reformed and another reading, better tuned to the political situation was suggested, with Danko as a revolutionary leader surrendering himself for the sake of his people's liberation. Such interpretation made possible the incorporation of the story into the communist literary canon and later in the course curriculum of schools in the Soviet Union as well as in other "socialist" countries.

Another fitting illustration of how the myth was appropriated in favour of communist propaganda is the Monument *The Unchained Prometheus* in Dneprodzerzhinsk (known also as Kamianske), which it considered the symbol of the city. The opening of the monument took place in 1922, to commemorate the fifth anniversary of the October Revolution and as a memorial to a mass grave of revolutionaries of Kamianske, whose names are engraved in the lower part of the monument. Situated near the entrance of the local metallurgical works, the structure is entirely in conformity with the clichés of the revolutionary and progressivist rationalizations of the mythic hero. The statue figure holds a torch in his left hand and there is an eagle under his feet. The flame Prometheus has brought for people symbolizes the victory of workers and peasants over their oppressors.

The redefinition of the myth, undertaken by the Soviet authorities was blunt and unyielding. Not a single work that did not fit into the imposed paradigm would be tolerated. A telling case provides the film *Prometei* (Prometheus, 1936), directed by Ivan Kavaleridze, a renowned Ukrainian sculptor, film director, dramatist, and screenwriter of Georgian descent. Based on Taras Shevchenko's biography and works, innovative for the time being and marked by stylization and monumentalism, the film was subjected to a scathing critique in a *Pravda* editorial immediately after its release. Kavaleridze himself was accused of nationalist deviation and formalism and since the film was banned, he found himself forced to follow the demands of the institutions in his later works, especially when modelling the sculpture *Prometheus* (1962), stylized in the mainstream representational manner, defined as "socialist realism".¹¹

The appropriation of the myth by Bolshevik propaganda was legitimized abroad as well. A highly provocative case presents John Leman's book on the Caucasus *Prometheus and the Bolsheviks*

¹⁰ Mamont's and Smyshliaev's productions are presented in detail in Geldern 1993: 144-145.

¹¹ Comprehensive information about Kavaleridze's film is provided in Miller 2009:40-41, 60, 66 и Michelakis 2013: 201-204.

published in 1937, in which the narrator recounts a dream he had while sleeping aboard a Soviet steamer crossing the Black Sea with Prometheus confiding to him: “I find myself passionately on the side of the Bolsheviks when I hear accounts of the Civil War struggles. It reminds me of my own struggles with Jove over the fire business.” (Lehman 1937: 254)

The matrix constructed in the Soviet Union had significant impact in other countries as well. In Bulgaria, for example, the presence of Prometheus in national literature between the two World Wars was strongly influenced by the Soviet model. This tendency has a specifically explicit expression in the poetry of Khristo Smirnenski (1898-1923) where the figure of Prometheus is presented as an embodiment of social revolt and revolutionary optimism. The Titan is associated with Russia. In *The Russian Prometheus* (1922), a poem in which Prometheus is the lyrical interlocutor, he declares his will to spread fire around the world. Yet it also represents the collective image of working classes in the poem *The Worker* (1922) where “the new Prometheus” stands for the class-conscious *Homo faber*.

The Prometheus myth continued to serve as a catalyst for aesthetic and political debates further intensified during the decades after WWII. The figure of the Titan would persistently appeal to endeavours aiming at its rigid political appropriation and the following indoctrination of large masses of people with the newly constructed mythology. Sometime in the mid-1940s in the Soviet Union, as well as in the other countries of the Eastern bloc, Aeschylus’ tragedy *Prometheus Bound* was stabilized as a mandatory text in the National curriculum for high schools. Consequently, its plot was subordinated to one-sided Marxist interpretations, overemphasizing the issues of struggle and revolt, in agreement with the already mentioned lionized, even if not indisputable qualification of Aeschylus’ character as a “noblest saint and martyr”.

A striking misappropriation of the Prometheus myth during this period is observed in Ukraine, where in direct juxtaposition with traditional romantic and nationalist interpretative strategies the figure was promoted as a symbol of nuclear power. There, a huge statue of Prometheus was placed in the city of Pripyat, the place where workers of the Chernobyl Nuclear plant lived, facing a fancy cinema building also named “Prometheus”. After the disaster when the city was abandoned, the cinema hall turned into a Mahnmal overgrown with grass and trees and the statue of Prometheus was relocated to the grounds of the power plant. The symbolism of the monument acquired macabre overtones, especially in the context of the symbolic value attributed to nuclear power in the Soviet Union, considered the quintessence of technological progress and modernity that was at the core of communist utopia. The conquest of nature by the new Soviet man as a substantial part of this mythology, articulated by means of the figure of Prometheus, was implanted even in the minds of school children – a telling example are two books with nearly identical titles: *Prometheus Unbound. A Novel about*

the Inventors of Nuclear Power and *Prometheus Unbound. A Novel about Igor Kurchatov* (a Soviet physicist, founder of the first nuclear reactor and leader in the construction of the first European Atomic bomb), both written by Sergei Snegov and issued by the “Children’s Literature” Publishing House, in 1972 and 1980 respectively. (Snegov 1972; Snegov 1980) This surrogate mythology was adopted in other countries of the Eastern bloc as well. A regrettable illustration is the poem *Chernobyl* by the Bulgarian poet Venko Markovski, in which the equation runs as follows, *Chernobyl is a judge and crier // Chernobyl is a Prometheus* (See Markovski 1987).

For the people of Ukraine though, the statue of Prometheus in Chernobyl became a symbol of apocalypse. Reconsidering the Book of Revelation, they would decipher the deadly star named Wormwood falling from the skies and poisoning rivers and springs, translating it into Ukrainian as “**Chornobyl**”. Later, Svetlana Alexievich wrote that two disasters coincided: “a social one as the Soviet Union collapsed before our eyes... and the cosmic one — Chernobyl.”

Symptomatically analogous is the Romanian appropriation of Prometheus in favour of the communist propaganda. An imposing monument of Prometheus, holding a flash of lightning in his hand, is erected atop Pleșa Mountain, seemingly watching over the huge Vidraru arch dam on the Argeș River. Built in 1966, this dam was the fifth largest in Europe at the time, which required 42 kilometres of tunnels, over a million hard rocks extracted from underground and nearly a million cubic meters of concrete to build, plus the loss of about 80 builders’ lives. Very much like other megalomaniac endeavours of totalitarian regimes at that time, it was designed to manifest the might of the socialist country. Resembling a Hollywood superhero, the statue obviously symbolizes electricity as the modern equivalent of fire, but the possibility that the figure is interpreted in the code of triumphing revolt is also suggested.

At the same time, however, the Romanian reception of Prometheus also shows a drastic disproportion between the institutionalized and underground reception of the mythical figure. Ultimately, incompatible with the institutionally favoured interpretation of Prometheus and overtly polemic toward its premises is the rendering of the myth by the poet Marin Sorescu (1936-1996). In his poem *Inhabited Liver* we read:

I feel the wings of the eagle
Stretch wide the lips of my liver;
I feel its talons, I feel its iron beak,
I feel the enormity of its hunger for life,
Its thirst for flight
With me in its talons.
And I fly.
Whoever said I was chained

Transl. Adam J. Sorkin и Lidia Vianu (Kossman 2001:7).

Sorescu suffered from liver cancer and died three weeks after this poem was published in Dec 1996 (Nov. 1996). Although it appeared years after the communist regime in Romania had succumbed, the poem allows to be read as an expression of dissent, with Prometheus as a substitute for the poet and the eagle an extended metaphor for the Communist regime in Romania. Sorescu himself elucidated the enigmatic content of his work: “Censorship stimulated me. I am used to facing huge obstacles when I work. The greater the obstacle, the more active my stubbornness becomes. ... We created codes in our struggle against censorship. ... These codes came quite close to transfiguration, which also implies that they came closer to the essence of art.” (See Sorkin 2002:886)

Similar juxtaposition between institutionalized and anti-establishment response to the myth to the one manifested in Romania, is to be observed in Bulgaria as well. Along with the extremely dogmatic interpretations Prometheus inspired there were most unconventional forms of reception. Two musical versions of Aeschylus’ tragic plot were written, both by well-known composers. The first one is Alexander Raichev’s Second symphony entitled *The New Prometheus* (1954) which was written by a composer who used to be much more well accepted by the authorities, since he was the author of some of the most popular mass songs propagating the regime. Although his Second symphony was composed in a relatively conformist manner, it was nevertheless officially neglected because it would not fit into the mainstream apologetic tone. The other one, Lazar Nikolov’s oratorical opera *Prometheus Bound* is considered one of the most significant facts of the Bulgarian musical vanguard. Composed in a dodecaphonic key, it was already a strong gesture of dissent in its very musical nature, since at the moment of its creation dodecaphonism was considered by the functionaries of the totalitarian regime as ideologically unacceptable, along with different other versions of formalism. Therefore, this work was persistently ignored by the official critics but nevertheless gained significant popularity among professionals. Moreover, even if unofficially, because the fact was shared only inside a small confidential circle, the opera was dedicated to the casualties of the Hungarian Uprising of 1956. (Nikolova and Tsenov 2017)

These two musical opuses display an interesting act of subversion towards the appropriation of the Prometheus myth by the official ideological conventions, producing gestures of artistic dissent. A possible further contextualization of these artefacts would offer an opportunity for promising comparative procedures that might reveal how during the period from the 1950’s to the 1980s’ the classical heritage came to be identified as an opportunity for dissent – in one case in terms of unconventional musical compositions, in others, in terms of focusing academic research on classical literature and culture as a form of intellectual escapism.

And now, to bring the story to an end, let us focus on the Post-Soviet period and find out how the idea of Prometheus is doing in more recent times and how it affects the nowadays mentality of peoples neighbouring the Black Sea. A short overview of the facts will suffice.

In the former Soviet republics, a significant shift in the usages of the Prometheus myth is observed. Georgia is still believed to be “the land of Prometheus”. The persistent identification of the mythical figure with the country stabilized over centuries has developed secondary semantic associations with explicit commercial and touristic connotations. The biggest cave in Georgia, by default dubbed “the home of Prometheus” is advertised as a “must” destination along with a well-known hotel “Prometheus” in Tsalkubo and a spa resort with the selling brand of “Prometheus gate”.

In Ukraine, along with the traditional interpretations of the myth, a wide spectrum of new symbolizations is at work. There is a Ukrainian educational platform Prometheus; an internationally acclaimed male chorus has the same name. Stefan Onyszcuk and Stefania Szwed decided to identify with the name of the Titan their foundation in Canada, which was initiated to provide financial support for Ukrainian education, research, publications, and music programs. But “Prometheus” is also the name of a mighty grain trading company. In Ukraine, one can still find in circulation a pin, on which the eminent monument in Dneprodzerzhinsk *The Unchained Prometheus* is reproduced. Since the monument used to be a main attraction of the city during the decades of the Soviet period, a pin was designed and because of its considerable popularity, serially produced. Also, commercials inform about the availability of “East Prometheus candies with Raisin”. Even Maxim Gorky’s tale *Danko’s Burning Heart* has been utilized to great dramatic effect in the Ukrainian video game *Cryostasis: Sleep of Reason*.

There is also a clearly outlined tendency for the subversion of the earlier dogmatic interpretations of the myth. Somewhat extreme in his revisionism is Les Podervianskyi, a Ukrainian painter, poet, playwright and performer, whose play *Danko* parodies the idyllic rendering of Communist ideology in the story of Maxim Gorky. Cast as a markedly unheroic and pathetic figure, Podervianskyi’s Danko appears also as a leader, but he does not seem to know the way and being afraid of the people’s anger for his inadequacies, he burns his heart, but then also his liver and finally his kidneys. So Danko’s death is absolutely preposterous and he is instantly forgotten by everyone.

The figure of Prometheus is utilized in various contexts in Turkey, as well. “Prometheus” is the name of a major publishing house in Izmir, it is the name of a well-known, internationally acknowledged consultants group founded in 1995 and headquartered in Istanbul, as well as an internet site for book selling. A company for monitoring and alerting infrastructures is called “Prometheus

Engineering”. With the single exception of a travel agency of the same name, the name of the mythological hero is used mainly to designate a wide range of intellectual endeavours.

Even though such a brief overview might seem unsystematic and give the impression of chaos, it brings forth certain regularities in the reception of the Prometheus myth in the Black Sea countries. First of all, we observe a spectacular wealth of diverse interpretations, which in its turn the very nature of the myth presupposes. That is on the one hand the ambivalence of the mythical figure – simultaneously a trickster and a cultural hero, not to mention a tragic hero as well; and, on the other, the semantic flexibility of the corresponding narratives.

Despite this registered malleability of the myth, the range of diverse concretizations that occur nonetheless reveal certain patterns.

It is obvious that all those approaches were deeply conscious of the late eighteenth and early nineteenth-century Romantic association between Prometheus and the ideas of theomachy and revolt and followed the three major versions of the European paradigm – Prometheus the Firebringer and/or Creator, Prometheus Bound (or Chained) and Prometheus Unbound (Unchained). The concretizations of the figure in the different countries share a common utilization of the myth in the perspective of national liberation movements.

Considerable, distinctly outlined paradigm shifts in the rationalization of the myth are observed coinciding with major social and political reversals – the October Revolution of 1917, WWII, and the end of the Cold War. Also, obvious is the tension between contesting ideological interpretations serving rivalrous political doctrines. The relatively tidy design into which all those commensurable and incommensurable appropriations and misappropriations, uses and abuses of the myth preceding 1989 fit into has apparently collapsed. The situation allows to be defined as – with a cunning reference to Milton – Paradigm Lost.

The wider context has changed as well. “Prometheans” in the current usage is more likely to mean “the faction of enemies present in the 4th and 5th instalment of the Halo videogame franchise” than the activists of the Parisian project of the interwar period. In Ihab Hassan’s article called *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture* the figure of Prometheus is used to signal the emergence of a posthumanist culture (See Hassan 1977: 830-850). Such a context is rather discouraging for whatever attempts to anchor the design for a consolidated Black Sea region on an idea already devoid of foundation and integrity. It might be wiser to reconsider the possibilities for carrying into effect such an inspiring cause still remaining hidden in another Greek myth, that of the Argonauts. At least because instead of suggestions of eternal suffering and uncompromising life and death struggle implied in the Prometheus myth the tale of the Golden fleece promises a dream of brave

marine initiatives, heroic adventure, magic assistance, success and wealth, and last but not least – a happy home-coming.

Bibliography

Balabanov 1937: Балабанов, Александър. България и класическата култура. – *Прометей*, 1937, I, 3-5. [Balabanov, Aleksander. Bulgaria i klasicheskata kultura. – *Prometei* 1937, I, 3-5].

Lossev 1989: Лосев, Алексей. *Проблемът за символа и реалистическото изкуство*. София, Наука и изкуство, 1989. [Lossev, Aleksei. *Problemut za simvola I realisticheskoto izkustvo*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1989].

Markovski 1987: Марковски, Венко. *Чернобил. Елегии*. София, Български писател, 1987. [Markovski, Venko. *Cjernobil. Elegii*. Sofia, Bulgarski pisatel, 1987].

Nikolova & Tsenov 2017: Николова, Нина, Ценов, Георги. *Интервю на Г. Ценов с Н. Николова за „Прокованият Прометей“ на Лазар Николов*, 2017. [Nikolova, Nina, Tsenov, Georgi. *Intervyu na G. Tsenov s N. Nikolova za „Prokovaniyat Prometey“ na Lazar Nikolov*, 2017]: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0OLfwzRsTI> (19.03.2020).

Snegov 1972: Снегов, Сергей. *Прометей раскованный. Повесть о первооткрывателях ядерной энергии*. Москва, Детская литература, 1972. [Snegov, Sergei. *Prometei raskovannyi. Povest o pervootkryvatelyah yadernoi energii*. Moskva, Detskaia literatura, 1972].

Snegov 1980: Снегов, Сергей. *Прометей раскованный. Повесть об Игоре Курчатове*. Москва, Детская литература, 1980. [Snegov, Sergei. *Prometei raskovannyi. Povest ob Igore Kurchatove*. Moskva, Detskaia literatura, 1980].

Berry and Miller-Pogacar 1995: Berry, Ellen E., Anesa Miller-Pogacar. *Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture*. University of Michigan Press, 1995.

Geldern 1993: Geldern, James Von. *Bolshevik Festivals, 1917-1920*. University of California Press, 1993.

Hassan 1977: Hassan, Ihab. *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?* – *The Georgia Review*, Vol. 31, No. 4 (Winter 1977), pp. 830-850.

Hassan 2011: Hassan, Kelime. Educational Messages in Tevfik Fikret's Poems. – *HU Journal of Education* 41, 2011, pp. 146-157.

Hunt 2012: Hunt, David. *Legends of the Caucasus*. London: Saqi, 2012.

Jessop, Wheatley 1999: Jessop, Bob, Wheatley, Russell. *Karl Marx's Social and Political Thought Critical Assessments*. Taylor & Francis, 1999.

King 2004: King, Charles. *The Black Sea. A History*. Oxford UP, 2004.

King 2008: King, Charles. The Wider Black Sea Region in the Twenty-First Century. In: Hamilton, Daniel and Mangott, Gerhard (eds). *The Wider Black Sea Region in the 21st Century: Strategic, Economic and Energy Perspectives*. Washington, D.C., Center for Transatlantic Relations, 2008.

Kossman 2001: Kossman, Nina (ed.). *Gods and mortals: modern poems on classical myths*. Oxford UP, 2001.

Lehman 1937: Lehman, John. *Prometheus and the Bolsheviks*. London, Gresset Press, 1937.

Michelakis 2013: Michelakis, Pantelis. *Greek Tragedy on Screen*. OUP Oxford, 2013.

Miller 2009: Miller, Jamie. *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. London & New York, I. B. Tauris, 2009.

Prométhée 1926: *Prométhée*. Organe de défense nationale des peuples du Caucase et de l'Ukraine et du Turkestan, № 1, 15 Novembre, Paris, 1926.

Prométhée 1938: *Prométhée* 1932, № 73, Décembre, Paris, 1938.

Prométhée 1938: *Prométhée* 1938, № 134, Janvier, Paris, 1938.

Shevchenko 1845: Shevchenko, Taras. *The Caucasus*: <https://taras-shevchenko.storinka.org/the-%D1%81aucasus-poem-of-taras-shevchenko-ukrainian-to-english-translation-by-vera-rich.html> (19.03.2020).

Sorkin 2002: Sorkin, Adam J. *The Paradox of the Fortunate Fall: censorship and poetry in Communist Romania*. – *Literary Review* 45 (4), Summer 2002, p. 886.

Bogdana PASKALEVA¹**Bulgarian Translations of τύχη: The Case of Sophocles' *Oedipus the King*****Abstract**

The paper is dedicated to the history of translation of Sophocles' seminal tragedy *Oedipus the King* in Bulgaria. It studies the different strategies of translation that have been adopted by Bulgarian authors, when rendering the Greek word τύχη in contemporary Bulgarian language. In comparing the various translational versions of a short passage from the 3rd *epeisodion*, and having in mind the translators' background and decisions, the paper argues that the instance of *Oedipus the King* is indicative of the productive power of translation. The comparison shows how displacements and shifting of meaning in the process of translation could bring about new, unexpected effects of meaning. This situation is also brought about by the specific way of reception of Ancient literature in Bulgaria, since not all of the translators have used the original in their work.

Keywords: history of reception through translation in Bulgarian; Ancient Greek literature; Sophocles

Резюме**Българските преводи на τύχη: Едип цар от Софокъл**

Текстът *Българските преводи на τύχη: Едип цар от Софокъл* е посветен на историята на преводите на ключовата Софоклова трагедия *Едип цар* в България. Той проучва различните преводачески стратегии, възприети от българските автори при предаването на гръцката дума τύχη на съвременен български. Като сравнява различни преводни версии на един кратък пасаж от трети епизод на трагедията и като има предвид изходните положения и решенията на преводачите, статията се стреми да демонстрира, че примерът с *Едип цар* разкрива продуктивната сила на превода. Сравнителният анализ показва по какъв начин изместванията и изменението на значенията в процеса на превод могат да породят нови и неочаквани резултати за смисъла. В случая, част от тази ситуация е свързана с една специфика в българската преводна рецепция на антична литература, а именно – фактът, че не всички преводачи използват оригинала.

Ключови думи: история на преводната рецепция, старогръцка литература, Софокъл

The current text will focus on the reception of Sophocles' tragedy *Oedipus the King* in Bulgaria with respect to the translations it underwent over the course of the 20th century. The goal of this analysis would be a better understanding of the reception history of this tragedy and the way it affected the general mode of integration of the European tradition within the Bulgarian cultural framework, the latter being marked by the characteristics of a belated and therefore atypical process of modernization. This general direction of research also implies the presupposition that the process of reception of European cultural heritage in Bulgarian (marginal) context involves a process of profound transformation of this very heritage. The transformation process must be regarded not as a mere adjustment of foreign cultural phenomena to a diverging cultural situation where they are supposed to

¹ **Bogdana Paskaleva** is a teaching assistant at the Department of Theory of Literature, Faculty for Slavic Studies, Sofia University "St. Kliment Ohridski". Her main interests concern the history of European literature, and most of all the literature of the Greek and Latin Antiquity, as well as of the Renaissance period.

be “grafted” as an external body. Quite the contrary, we are going to approach this reception process as a productive transformation, which affected Bulgarian cultural context in such a manner that transformed both the host culture and the imported elements as well. It means that the century-long Bulgarian reception of Attic drama brought about a new cluster of meanings, which are today shaping the possibility for innovative cultural production, adequate to the contemporary situation in Bulgaria.²

The analysis here presented is a part of a larger examination of the reception of Sophocles’ *Oedipus the King*³ in its Bulgarian translations. That is why its character is more alike to initial notes than to a finished study.

First, we must point out two fundamental sources for our research: these are the collection of essays *Съдбата на Едип: Българските маршрути* (*The Destiny of Oedipus: The Bulgarian Paths*), published 2011 in Plovdiv, and Dorothea Tabakova’s research on the translational reception of Sophocles (2002).

The collection of essays *The Destiny of Oedipus* appeared as a result of the workshop at the Plovdiv University from the year 2010, which explored the Bulgarian reincarnations of the figure of Oedipus. The workshop and the succeeding publication, however, had a broader research scope, including the problematics of the staging history of Sophocles’ tragedy, as well as various literary, visual, musical interpretations of the same mythological persona. Of central importance for the present study is the opening essay from the volume *The Destiny of Oedipus* by the prominent literary historian Kleo Protochristova. Her text is exclusively dedicated to the history of the translations of *Oedipus the King* in Bulgarian and provides detailed information about all possible translations and their editions (Протохристова 2011: 9-23).

We are going to refer also to the research of Dorothea Tabakova, a classical philologist and a translator, but also a poet. This study is an entry in a volume on reception through translation of European literatures in Bulgaria,⁴ the entry concerning the translations of all Sophoclean dramatic texts (Табакова 2002). In this text Tabakova makes an extensive and detailed analysis of the history of reception of the Sophoclean corpus in Bulgaria, making insightful remarks on the quality of the translations, their various approaches to the original, their political implications and aims, their historically conditioned differences, the possible sources for transmission of the originals, etc.⁵

² This fact can be confirmed by the numerous re-incarnations of Oedipus in Bulgarian poetry and fiction during the years after the fall of the Iron Curtain in poems, drama, and novel.

³ From this point onwards, we will refer to the title of the drama *Oedipus the King* as OT. This is the internationally acknowledged abbreviation of the Latin version of the title *Oedipus Tyrannos*.

⁴ The volume in question is dedicated exclusively to the translations of Ancient literature.

⁵ Some important information could be gained also from the bibliographical guide on translations of Greek authors in Bulgaria – cf. Гръцки автори 2001. [Gratski avtori 2001].

In the present study, we are going to focus only on the tragedy by Sophocles *Oedipus the King*. Secondly, we will restrict the research on the forms of reception of this drama only to the history of the extant translations in Bulgarian language. However, we are not going to explore the text of the tragedy, or of the tragedy's translations respectively, in their entirety, but after having selected a number of passages, we are intending to juxtapose them and research the variations, transformations, displacements of meaning, that those passages present. (This approach has already been employed by some of the key researchers of the Bulgarian translations of *Oedipus the King* – Georgi Gochev⁶ and Nevena Panova (Гочев 2005; ПАНОВА 2009)).

The major part of Bulgarian reception studies assumes the sociopolitical background as a starting point for explanation of general and particular semantic displacements in the translations with respect to the original text. In our present study, we will proceed the other way around, namely – by taking the text itself as a starting point, and analysing not the reductive, but the productive potentials of the various translations. We will regard the text of *Oedipus the King* no longer as an untouched original that has to be faithfully rendered into a modern host language, but as a root-text sprouting new meanings, not always immediately, but also through the mediation of its long and rich reception history in European culture.⁷

The choice of the relevant passages is guided in our case by the interest in two key semantic junctions, engaged in the construction of the meaning and message of the whole drama and regarded by scholars as the two central and most controversial points within *Oedipus the King*. These two semantic junctions are the problems of *destiny* and of *guilt*. A second, philological reduction must be introduced here: the more general and intricate questions of destiny and guilt will be subsumed under the research of the appearances of two particular Greek words within the text of *Oedipus*. These are the words τύχη and αὐτόχειρ. Thus, instead of tracing the history of the questions Bulgarian society asked in its reception of the ancient text, we shall follow the translations of two words, approaching them as word-concepts, as words which sedimented in their semantic scope the very history of the social relation towards the problem of free will and/or destiny.

The central scholarly controversy on OT could be summarized very briefly by discerning two extreme positions in the interpretation: the one end of the scale is occupied by the idea that OT is a tragedy about destiny and its inevitability, about the insurmountable and at the same time irrational

⁶ Georgi Gochev is currently working on a new translation of *Oedipus the King*, his version of the title being *Oedipus the Tyrant*. In 2017 some fragments of this new translation have been staged at the closing ceremony of the annual playwright contest, organized at the New Bulgarian University and, and published in *Литературен вестник* [Literary Newspaper] № 4 (2017). The parties of the chorus were transformed into a musical performance under the title *Melos* (2017). This information was kindly provided by Georgi Gochev.

⁷ For an exhaustive study of the European reception history of *Oedipus the King* from the Renaissance onward, cf. Lurje 2004.

power of divinity, whose innocent victim the human being is. On the other hand, we find a variety of interpretations that regard Oedipus' lot as the deserved punishment of a tyrant, a flawed character, whose ruin is due to his own vices and mistakes. A number of positions occupy the middle zone between the two extremes, stating that Oedipus' story is supposed to present a paragon of the universal *condition humaine* (Knox 1957). There is a small number of interpretations evading both alternatives, such as the one by Jean-Pierre Vernant (Vernant 1972), which goes along the lines of cultural anthropology, interpreting OT mainly as the story of a general confusion of the existential milestones that guide the structure of any social order.

If we sum up the problematic of the super-human forces that affect human life under the heading of the word τύχη, it is only logical to search and explore those passages from OT where the word τύχη emerges as a key notion, concerning the question of the exterior forces that have a fatal influence on human life.⁸ Under the heading of αὐτόχειρ we are going to subsume the question of guilt and responsibility of the human subject for his/her own deeds. Each of the two words functions also as the focal point of a broader semantic sphere consisting of multiple and complex sub-questions, magnetically attracted to the two centres, while the two spheres interweave in each other in an intricate way. Keeping this in mind, we will proceed analytically with the idea that the elements could be treated as discrete paths and therefore –separately traced throughout the text. In order to provide a suitable metaphor or a simile of the situation, we have to introduce the image of the semantic ellipse. Here, the ellipse should not be taken as a rhetorical, but as a mathematical figure. A semantic ellipse (unlike semantic circle or semantic sphere) implies two centres that can attract or irradiate meanings, could structure a double semantic hierarchy, without ever falling apart into two completely separated figures or autonomous fields. So, the age-old question about determinism or indeterminism of human action shall be represented as such a semantic ellipse the two centres of which are going to be the centre of interior determination of action (freedom) as well as its consequents of responsibility and guilt (αὐτόχειρ) and the one of external determination with its consequences of victimization and fatalism (τύχη). Our philological task should be the mapping of this semantic ellipse as well as examining the possible re-mappings that translations bring about.

In the present paper, we are going only to demonstrate a sample of this analytic method, part of a substantially larger research, dedicated to the Bulgarian translations of Sophocles' *Oedipus the King* and Euripides' *Medea*. The demonstration of the method will bear on the translations of the word

⁸ In March 2010, a master thesis has been defended at the Department for Classics of the Sofia University, on the topic *Translation of Words Meaning "Destiny, Fortune, Fate" in Sophocles*, by Svetlana Valkova, supervisor: Nikolai Gochev, reviewer: Mirena Slavova. To this moment, we have not gained access to this text. The information is kindly provided by Nevena Panova.

τύχη. The word τύχη appears relatively often⁹ in the text of OT, namely 27 times, in various meanings, which amounts to 1.76 % of the verses containing this lexeme, or a derivative of it. Only one instance presents the word in plural in the meaning of “well-being” – these are the very final lines (vv. 1524 – 1530), sometimes regarded as a later interpolation. Being a work of poetry, and not a philosophical text, OT does not employ the word or its derivatives in a terminological manner. It is rather a slippery and vague field of cognate meanings that are conveyed by it, and therefore, it is more than logical that a translator is supposed to render them in accordance with the relevant context in which they emerge and in keeping with his or her own overall interpretation of the tragedy. However, τύχη and its cognate forms delineate a network of interconnected meanings that pervades the whole of the Sophoclean text in a decisive manner. Therefore, in order to comprehend the interpretative decisions and displacements that different translations impose upon the original, thus producing the history of its translational reception in Bulgaria, it is of crucial importance to trace the meanders of this cob-web of τύχη-related meanings, masterfully woven by Sophocles.

We will now focus on one of the most popular uses of τύχη, Iocasta’s lines in the 3rd *epeisodion*.

Iocasta:

[...] Oracles of the gods, where do you stand now? It is this man that Oedipus long feared he would slay. And now this man has died in the course of destiny, not by his hand.
(OT 946 – 949) (transl. Jebb)

In these lines, pronounced by Iocasta, we find the first appearance of the word τύχη within the text with the meaning of “accident” (earlier, in the first *epeisodion*, τύχη already appeared as a synonym of a “good fortune” or even “happiness”). Here, in Iocasta's speech, τύχη acquires its more neutral meaning of a chance-event.

The paradigmatic Bulgarian translation of OT comes from the year 1946; it is the work of Alexander Nichev, probably the most prominent Classical scholar in Bulgaria after World War II. He is the author of two treatises on Aristotle's theory of poetry, and more precisely his theory of catharsis, published in French (Ničev 1970; 1982)¹⁰, as well as the leading translator of Aristotle's *Poetics* and *Rhetoric*. Nichev translated the corpuses of Aeschylean and Sophoclean plays as early as the 50's and 60's, as well as the corpus of Aristophanes' comedies. Testimonies exist that he intended to dedicate the same amount of attention to Euripides, a project, however, interrupted by Nichev's death in 1988 (cf. Табакова 2002: 106 – 118). It is a matter of fact that nowadays Nichev's translations are the most

⁹ For detailed analyses of the most of those instances, cf. Синицын 1999. [Sinitsyn 1999].

¹⁰ Reviews of these books by Leon Golden 1976, 1984. For a more general examination on Nichev's achievements, see Гочев 2002; Гичева-Гочева 2018 [Gochev 2002; Gicheva-Gocheva 2018].

widely used and considered to be the official Bulgarian translations of both Aeschylus and Sophocles. Since it is the seminal Bulgarian translation, and the latest one before Georgi Gochev's new version from 2017, we are going to use it as a guiding line for the comparison of all other translations. It has a couple of decisive advantages – given the fact that Nichev was a professional in Classics, his translations were made from the original; secondly, he also must be praised for having invented a specific method of translation that solved many of the problems regarding the manner in which Greek metrics should be rendered in Bulgarian language.¹¹

Now, the short exclamation of Iocasta (who has just announced her willingness to perform libations in honour of Apollo and formulated a kind of prayer toward him, vv. 911 – 923), is rendered by Nichev as follows:

Ιοκάστη
[...] ὦ θεῶν μαντεύματα,
ἴν' ἐστέ: τοῦτον Οἰδίπους πάλαι τρέμων
τὸν ἄνδρ' ἔφευγε μὴ κτάνοι, καὶ νῦν ὅδε
πρὸς τῆς τύχης ὄλωλεν οὐδὲ τοῦδ' ὕπο.
(OT, 946 – 949, ed. Storr)

Йокаста:
[...] Божии прорицания,
къде сте? Него трепетен избягваше
Едип, за да не го убий – а паднал той
от своя смърт, не от ръката му.

The Greek text of line 949 contains the word *τύχη* in a specific causal use with the preposition *πρός* plus genitive,¹² and then the typical genitivus auctoris of *ὑπο* in an inverted position. Thus, we have two prepositions, designating the cause for Polybus' death, one cause denied, the other one affirmed: Polybus died “because of *τύχη*”, and not “because of him [i.e. Oedipus]”.

In Nichev's translation of this crucial line, we notice two displacements. The second, and probably less important displacement, concerns the negative part of the sentence. Polybus is said to have died (literally “fallen”, though in Greek we have *ὄλωλεν*, that is “perished”) “not by Oedipus' hand”. In the Greek original we don't find the word “hand” here, which could have probably passed unnoticed, as a poetica licentia of the translator, in case we hadn't embarked also on the investigation of the word “hand” in OT. As we have already noted above, it is the problem of “doing something with

¹¹ Details about the translational inventions of Nichev – see: Табакова 2002: 115 – 118; Панова 2009: 312 – 315. [Tabakova 2002: 115 – 118; Panova 2009: 312 – 315].

¹² Liddell-Scott: *πρός* + gen.: “of effects *proceeding from* what cause soever”. The preposition *πρός* + genitivus auctoris, denoting the agent of a criminal deed, is used at one of the turning points of the tragic action, namely the announce of Iocasta's suicide. To the chorus's question about the way Iocasta died (*πρὸς τίνος ποτ' αἰτίας*; v. 1236), the messenger replies that she died *αὐτὴ πρὸς αὐτῆς*. (v. 1237), “she herself was the cause of her own death”.

one's own hands" (αὐτόχειρ) that constituted the focal point of the ethical problem in OT (according to our reading). Thus, the absence of the word "hand" here must be considered just as significant as its presence elsewhere. However, with regard to this, we must point out that the decision to supply the word "hand" is to be found in the German translation by Georg Thudichum (1827): "nicht von seiner **Hand**". This translation was used by Panayot Chinkov in his 1938 translation of OT from German, who renders the line: "И ето че този човѣкъ е билъ сразенъ от сѣдбата, а не отъ неговата **рѣка**." A similar phrase we find in Georgi Zhechev's version (1937), translated from French (M. Artaud, 1859) and Russian (Shervinskii & Nilender, 1936 and Merezkovskii, 1902¹³): "Полибъ умира подъ ударите на сѣдбата, а не отъ **рѣката** на сина си". Here the French text that is used, the one by M. Artaud, adds the "blows" of destiny (**les coups**), but not the "hand" of Oedipus. However, we find the "hand" in Shervinskii's translation¹⁴ (also announced by Zhechev on the title page as one of his sources): "Полиб же сам скончался, / Как рок велел, не от его **руки**." Merezkovskii who was also announced by Zhechev on the front page, have a completely different interpretation of the lines, much more inventive, where no "hand" appears.

Turning now to the translations by Andrej Andreev and Nikolaj Vranchev, we have to point out that both stem from the year 1939, both are presumably made from the Greek original, the first one in prose, the second one in verse,¹⁵ and they both render the line by supplying the missing "hand". The rest of the translations omit the supposed hand with which Oedipus could have committed the evil deed, and keep to the literal meaning of the phrase "οὐδὲ τοῦδ' ὄπο", "[he didn't perish] because of him [i.e. his presumed son]". This is the case in the very first Bulgarian translation ever – a partial translation, published in the year 1884. A fragment of OT was included by Ivan Vazov and Konstantin Velichkov in the *Българска христоматия*, т. II (*Bulgarian Anthology*, vol. II), a project which was in keeping with the Enlightenment ideas Vazov and Velichkov entertained about the time of the Bulgarian National Liberation (1878), and which was supposed to present to the Bulgarian readers translations of specimens of the most famous and important works of European, Russian and Bulgarian literature. It is difficult to recognize the language from which Vazov and Velichkov translated OT (most scholars suppose Russian as the main mediator), as well as to determine who was the actual

¹³ For G. Zhechev, the translation of Shervinskii and Nilender represented practically the most contemporary Russian achievement in translating OT.

¹⁴ The translation of S. V. Shervinskii could have been used by Nichev, too. This translation appeared for the first time in 1936, in a collaboration with the translator V. O. Nilender, but it has been reprinted minimum six times after World War II. It appears to be the most widely spread modern Russian translation, although there is subsequent translation of 1950 by F. Petrovskii. Shervinskii himself was a prominent translator from all sorts of exotic languages, such as Middle-Asian languages, Arabic, even Bulgarian and Romanian. He was also a writer, mainly of literature for children.

¹⁵ N. Vranchev's 1939 translation must be regarded as the first Bulgarian translation of OT, that is both from the original, and in verse.

translator – Vazov or Velichkov.¹⁶ OT is represented in the *Bulgarian Anthology* with the 3rd and 4th epeisodia and the 3rd stasimon. It is executed in verse. Here we read: “Башта му / **Умира не отъ него, отъ сѣдба-та**”, which is actually much more faithful to the original, although it is sure that Vazov and Velichkov did not use the original for their enterprise. A very close phrase we find in the translation by Shestakov from the year 1852 (reprint 1857): “А онъ / **Не отъ него, но отъ судьбы погибъ**.” Even the enjambment appears at the very same position. Just as it is the case in Greek, we find “destiny” and no “hand”. Unfortunately, the two editors of the *Bulgarian Anthology* do not give us any indications about the source they used, but only two possibilities exist, if the editors of *Bulgarian Anthology* (1884) used a Russian version for their translation – it could have been either the earliest Russian translation by Martynov (1823), or precisely the one by Shestakov (1852 – 57). The rest of the Russian translations appeared after the year 1884. A structure, similar to that of Shestakov, is to be found in Zelinskii: “и вот теперь / **Его судьба сразила, а не он!**”, however, published not earlier than 1892.

This simpler decision was taken also by Alexander Balabanov (1911). Balabanov's translation is the first professional Bulgarian translation, made from the original by one of the leading figures in Classics around the turn of the 20th century. Balabanov suggests the following: “Полибъ е умрълъ **отъ своя смъртъ, не отъ Единъ**.” The name of Oedipus is supplied at the place of “τοῦδ’”, just as the name of Polybus – at the place of “ὄδε”, for the sake of clarity, but there is no “hand” of Oedipus. Geo Milev is the author of the first full verse translation of OT in Bulgarian (1925). Again, the source is not specified, but it is probably a combination of German and Russian,¹⁷ Geo Milev unfolds the

¹⁶ However, I am inclined to believe that it was also the French translation by Artaud that they used, even though Artaud's version was in prose. I will try to defend this claim throughout the current text. Moreover, the poetic quality of the translation is so compelling that I am prone to suppose that it was rather Vazov who executed the transition, or at least edited it, since he is definitely the more talented poet of the two. This hypothesis could be partially confirmed, if we trust the memoirs of Ivan Shishmanov, a man of letters and a Minister of Enlightenment – cf. Шишманов 1976: 108. In these memoirs, Vazov tells Shishmanov the following about the enterprise of *Bulgarian Anthology*: “At that time, Velichkov conceived the idea that we could compile an anthology for the upper levels of high school. The idea was welcomed also by the publisher Manchev. Since I was his comrade in work, Velichkov invited me and I gladly accepted. The anthology of Galakhov served us as a model. Besides Galakhov, we used also French textbooks as well as the collections of Gerbel' and some other Russian editions. I translated the fragments in French directly from the original, and those in German and English – from Russian. We had commissioned to D. K. Popov to translate something by Byron, for the rest, he wasn't taking part of our enterprise”. Cf. also: Георгиева-Тенева 2013 [Georgieva-Teneva 2013]. From this fragment, it becomes clear that the main sources were French and Russian, while the only English original in the anthology was Byron, translated by a third person, D. Popov. However, Vazov does not clarify how the work on the translations was distributed between himself and Velichkov but confirms that he was able to translate also from French.

¹⁷ Tabakova speaks about a “probable lack of knowledge in Greek” (Табакова 2002: 112 – 114). She assumes a transmitting language such as Russian or German, and we will see in the exodus that Geo Milev's version has a lot in common with Thudichum's rendering of the text. However, in his analysis of the translations of the prologue of OT in the translations of Geo Milev and Alexander Nichev, Georgi Gochev proves it not impossible that Geo Milev might have used the Greek original, too. This assumption could be made on the basis of two features. The first one is the correct rendering of the participles ἐξεστεμμένοι (v. 3) and ἐξεστεμμένον (v. 19) from the verb στέφω, “to crown”, as “увенчани” and “с венци” in Geo Milev despite the fact that we don't find this in Thudichum or Wilamowitz-Moellendorff, where we only have “schmücken”, “to decorate”. The verb is also reduced to “обкитени”, “decorated”, by Nichev. The second characteristic

phrase into a whole verse: “Полибъ умира / [...] **не / убить от своя синь Едипа.**” This is something Geo Milev is inclined to do throughout the text – he prefers to render the meaning of the verses in their entirety even at the cost of inserting whole new lines in the text rather than sacrificing some of the nuances of meaning. Vitya Dimitrova, the first female translator of OT from French (1938), also doesn't supply a “hand”, but inserts the idea that Polybus “became the victim [...] not of Oedipus”: **“този човѣкъ стана жертва [...] не на Едипъ”**. “To become a victim of” could be a suitable translation for ὄλωλεν provided that we didn't know that Dimitrova's translation had been done from French, as indicated on the title page of the edition. However, it is not sure whether she used Artaud's version, as Zhechev did, but as indicated above, Artaud proposes the expression “a succombé sous les coups de”, which could have instigated the use of the Bulgarian idiomatic phrase “стана жертва на”, “became the victim of”. Very close to this version is the one by Dimitar Simidov (1946), the last translation of OT before the conclusive advent of communism in Bulgaria:¹⁸ **“този човек е жертва [...] не на Едипа!”** We do not have any indications about the source language that Simidov used, but it could have been the same French version as Vitya Dimitrova's.

To sum up, there is the group of translations that supplied a missing “hand” of Oedipus in v. 949: Nichev, Zhechev, Chinkov, Andreev. Of them, Zhechev translated from French and Russian (Shervinskii: “не от его руки”), and Chinkov from German (Thudichum: “nicht von seiner Hand”). Andreev and Nichev translated from the original. But the rest of the versions render the verse in a simpler manner, the logical subject being only “Oedipus” or “him”. This would prove an important detail in the context of the ethical problem of the subject of the action. The image of the hand will prove to be central to it, that is why it is so important that it should not appear in relation to the death of Polybus. It only enters the game with regard to the death of Laius.

is a curious translational mistake of Geo Milev's in v. 19, where he renders ἄλλο φῶλον, “another part of the people” as “друг клон”, “another branch”. G. Gochev's suggestion is that Geo Milev mistook φῶλλον, “leaf, twig, branch” for φῶλον (Gochev 2005: 215 – 216) [(Gochev 2005: 215 – 216)]. This could only happen if Geo Milev used the original.

¹⁸As scholars who study the reception history of Classical drama in Bulgaria underline, after the coming into power of the new post-World-War-II regime, the interest in having ever new translations of Attic tragedy practically disappears until the fall of the Iron Curtain in 1989 (Табакова 2002, Протохристова 2011). The translations of Classical texts become the privilege of only few professional specialists in Classics, such as Alexander Nichev and Georgi Batakliiev. A systematic approach was adopted by the new political system, an approach that has also its positives, such as the idea of professional, methodical and centralized politics of translation that is intended to represent to the Bulgarian audience the entirety of the Ancient literary heritage, first of all its seminal texts assumed as paradigmatic. This situation changes a bit at the end of the 70's with the creation of a new book series for translations of Classical texts, named “Library Hermes”. However, the drawbacks of this politics include the reduction of multiplicity and alternative interpretative approaches in translation. It is also important to underline the fact that in high school education, *Antigone* was the drama by Sophocles, which was supposed to be read and studied by high school students, and not OT.

Bibliography

Golden, Leon; Ničev, Alexandre. La Catharsis tragique d'Aristote: Nouvelles contributions. – *The Review of Metaphysics*. Vol. 38, No. 2 (Dec., 1984), 398 – 399.

Golden, Leon; Ničev, Alexandre. L'Enigme de la catharsis tragique dans Aristote. – *The Classical World*. Vol. 70, No. 1 (Sep., 1976), 41 – 42.

Knox, Bernard M. W. *Oedipus at Thebes*. Yale UP, New Haven, 1957.

Lurje, Michel. *Die Suche nach der Schuld. Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und die Tragödienverständnis der Neuzeit*. K. G. Saur, München-Leipzig, 2004.

Ničev, Alexandre. *L'Enigme de la catharsis tragique dans Aristote. Académie bulgare des sciences*. Sofia, 1970.

Ničev, Alexandre. *La Catharsis tragique d'Aristote: Nouvelles contributions*. Université de Kliment Ohridski, Sofia, 1982.

Vernant, Jean-Pierre. *Pierre Vidal-Naquet, Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. François Maspero, Paris, 1972.

Георгиева-Тенева, Огняна. Българска христоматия от Вазов и Величков: Моделиране на културната идинтечност. – В: *Електронно списание LiterNet*. 19.05.2013, № 5 (162). [Georgieva-Teneva, Ogniana. Balgarska hristomatia ot Vazov i Velichkov: Modelirane na kulturnata idintechnost. – V: *Elektronno spisanie LiterNet*. 19.05.2013, № 5 (162).]
(<https://litenet.bg/publish4/ogteneva/bylgarska-hristomatia.htm>)

Гичева-Гочева, Димка. Предизвикателството Аристотел в контекст: развитието на аристотелознанието у нас; конференцията и едноименният сборник. – В: *Предизвикателството Аристотел*, съст. Д. Гичева-Гочева, И. Колев, Х. Паницидис. УИ, София, 2018, 7 – 20. [Gicheva-Gocheva, Dimka. Predizvikelstvoto Aristotel v kontekst: razvitiето na aristoteloznaniето u nas; konferentsiyata i ednoimenniyat sbornik. – V: *Predizvikelstvoto Aristotel*, sast. D. Gicheva-Gocheva, I. Kolev, H. Panitsidis. UI, Sofia, 2018, 7 – 20.]

Гочев, Николай. Александър Ничев за литературната теория на Аристотел. – *Критика и хуманизъм*. 13 (1) (2002), 35 – 50. [Gochev, Nikolay. Aleksandar Nichev za literaturnata teoria na Aristotel. – *Kritika i humanizam*. 13 (1) (2002), 35 – 50.]

Гочев, Георги. Прологът на Едип цар в преводите на Гео Милев и Александър Ничев. – В: *Венера в Пафос*. Сонм, София, 2005, 214 – 221. [Gochev, Georgi. Prologat na Edip tsar v prevodite na Geo Milev i Aleksandar Nichev. – V: *Venera v Pafos*. Sonm, Sofia, 2005, 214 – 221.]

Янакиева, Елена; Денева, Елха; Влахова, Бойка; Топакбашян, Ахавни. *Гръцки автори, преведени на български език 1878–2000. Библиографски указател*. НБ „Св. Св. Кирил и Методий“, София, 2001. [Yanakieva, Elena; Deneva, Elha; Vlahova, Boyka; Topakbashyan, Ahavni. Gratski avtori, prevedeni na balgarski ezik 1878–2000. Bibliografski ukazatel. NB Sv. Sv. Kiril i Metodiy, Sofia, 2001.]

Панова, Невена. (Без)опасната антична литература. Преводна рецепция на старогръцката литература в България (1944 – 1990). – В: *Соцреалистически канон / алетранивен канон*, Дойнов, Пламен. Пан, София, 2009, 307 – 325. [Panova, Nevena. (Bez)opasnata antichna literatura. Prevodna retseptsia na starogratskata literatura v Bulgaria (1944 – 1990). – V: *Sotsrealisticheski kanon / aletraniven kanon*, Doynov, Plamen. Pan, Sofia, 2009, 307 – 325.]

Протохристова, Клео. Съдбата на Едип – българските маршрути. – В: *Съдбата на Едип – българските маршрути. Материали от уъркшоп (18 май 2010 г.)*, съст. Кл. Протохристова, С. Черпокова, С. Видева. УИ „Паисий Хилендарски“, Пловдив, 2011, 9 – 23. [Protohristova, Kleo. Sadbata na Edip – balgarskite marshruti. v: *Sadbata na Edip – balgarskite marshruti. Materiali ot uarkshop (18 may 2010 g.)*, sast. Kl. Protohristova, S. Cherpokova, S. Videva. UI Paisiy Hilendarski, Plovdiv, 2011, 9 – 23.]

Синицын, Александр Александрович. Место Тύχη в трагедии Софокла Царь Эдип (к проблеме соотношения судьбы-случая и воли героя в греческой драме). – *Античный мир и археология*. 10, 1999, 35 – 46. [Sinitsyn, Aleksandr Aleksandrovich. *Mesto Týχη v tragedii Sofokla Tsary Эдип (k probleme sootnoshenia sudyby-sluchaya i voli geroya v grecheskoy drame)*. Antichnyy mir I arheologia. 10, 1999, 35 – 46.]

Табакова, Доротея. Софокъл. Еврипид. – В: *Преводна рецепция на европейските литератури в България*, т. 3, Класическа литература, съст. Анна Николова, акад. изд. Проф. Марин Дринов. София, 2002, 106 – 130. [Tabakova, Doroteya. Sofokal; Evripid. – V: *Prevodna retseptsia na evropeyskite literaturi v Bulgaria*, t. 3, Klasicheska literatura, sast. Anna Nikolova, akad. izd. Prof. Marin Drinov. Sofia, 2002, 106 – 130.]

Шишманов, Иван. *Иван Вазов. Спомени и документи, Български писател*. София, 1976. [Shishmanov, Ivan. *Ivan Vazov. Spomeni i dokumenti, Balgarski pisatel*. Sofia, 1976.]

Наталия АФЕЯН¹

Библейски сюжети на оперната сцена

Резюме

Какво причинява присъствието на Библията в оперния жанр? Откога, как и защо навлизат библейски сюжети в оперното либрето? Може ли да се предположи съществуването на специфичен библейски драматизъм, който да привлича оперните автори и към какви събития и образи проявяват те своя афинитет? Какво се случва с героите от Библията, когато се появят на оперна сцена?

Текстът е опит за отговор на тези въпроси.

Ключови думи: опера; Библия; оперен сюжет; библейски герои; история на музиката

Abstract

Biblical Stories in Opera

When did Bible enter the realm of opera? Is there a specific biblical dramatism that inspires operatic authors and which stories and characters are welcome on stage? How does musical interpretation revamp Biblical characters when they appear in opera?

This article is an attempt to answer some of these questions.

Keywords: opera; Bible; operatic libretto; biblical characters; music history

Музиката като неотменима част от богослуженията и като инструмент за емфаза на свещените текстове присъства от най-стари времена. В древния Израел музиката е съпровождала литургии и празненства (Изм. 15:1; 2 Царств. 6:5; 1 Лет. 15:28; Дан. 3:5; Ам. 6:5), а първият цар Саул е успокоявал терзанията си с музика (1 Царств. 16:23) - това трябва да е зачатъкът на модерната днес музикотерапия. Можем дори да говорим за архаично нотно писмо: текстът на масоретите, или Танак (Еврейската Библия) съдържа специални фигури, които означават мелодията на кантилация, или ритуалното напевно четене в синагогите. Библията споменава и немалко музикални инструменти: арфа, gittith (друг вид арфа), shofar (вид тропет), флейта, tabret (вид ударни), цимбали, shalishim (триангел); очевидно е, че още в библейски времена са били търсени онези тембри и нюанси, които ще подчертаят специфичността на преживяването и ще извисят внушението на момента.

Музиката като компонент на религиозното съзнание е наследена от Новия Завет: празнична музика звучи, когато Блудният син се завръща (Лука 15:25), в службите определени

¹ **Наталия Афеян [Natalia Afeyan]** е оперна певица и музикален педагог. След завършване на висшето си образование е назначена като солистка в оперните театри на Пловдив и София, където се изявява в централни роли като Кармен, Азучена, Амнерис и др., а също и в редица концерти с репертоар предимно от XX век. От 1990 до 2007 г. живее в Мелбърн, Австралия, където е солистка в Държавната опера на Виктория и преподавател по класическо пеене в Мелбърнския държавен университет. От 2008 г. преподава в Нов български университет в София. Доктор по музикознание от 2012 г. Автор на книгата *Холизмът във вокалната педагогика*, както и на множество есета и статии, посветени на музика и литература.

инструменти свирят мелодии (1 Кор. 14:7), които ще се чуят в небесата (Откр. 5:8; 14:2), а традицията да се мелодизира някой библейски текст съществува и днес както в западната, така и в православната църква.

Ранното християнство се разпространява най-често чрез пламенни проповеди сред пустинята, по бреговете на реките или скришом в пещерите, но след легитимацията на новата религия в началото на IV век в Рим, църквата започва настойчиво да търси нови форми за самодоказване. В камък, в стъкло и в картини, от майстори на четката оживяват библейски сцени от живота на светците, показват се тайните на Спасението и Божието възмездие за грешниците.

Църковното изкуство – благодарение на факта, че Мойсеевите закони не са валидни за западния Бог, процъфтява, а ведно с това – и музиката. Богатото наследство от песнопения се окуражава и кодифицира от папа Григорий Първи през втората половина на VI век (той очевидно е знаел, че изпятото слово има много по-силно въздействие); то се превръща в опора на цялото музикално развитие в Европа. Музиката прониква извън стените на храма: появяват се коледни и великденски песнопения, които се изпълняват от населението; жестовите, придружаващи песните, постепенно се формират в танци; с развитието на полифонизма към края на Средновековието, моделите на тъй наречената *musica sacra* оказват все по-силно влияние и върху популярната музика.

Отлично средство за проповядване на Светото писание и за предаване на религиозно знание на неграмотното население се оказват мистериите. Това са едни от най-ранните форми на театралност в Средновековна Европа. Те представят в храмовете сцени от Библията, главно на теми от Битие: Адам и Ева, убийството на Авел, Страшният съд..., често с придружаваща ги антифонна песен. Случвало се е да се изпълняват в цикъл, понякога продължаващ дни наред. Още през V век Светата служба се допълва с (както са ги наричали) „живи картини“ с част от текста на литургичната служба в проза.

Скоро към тях започват да добавят и песнопения от текущата литургия, а с нарастването на популярността на тези ранни пиеси вербалните украси стават все по-сложни, в тях се вмъкват и диалектни думи и фрази; с появата на пътуващи театрални групи демократичността на текстовете и мелодиите се засилва и се стига дори до постепенното преминаване от чисто латинско слово до местни диалекти. Едно от най-популярните произведения в този жанр е късносредновековната мистерия *Quem quaeritis?*, или *Кого търсите?*; тя представлява драматизиран литургичен диалог между ангел на гроба на Христос и жените, които търсят тялото му. Тези все още примитивни представления се обогатяват по-късно със сценично

действие и не след дълго преминават и отвъд стените на църквите – обикновено в църковния двор или около градския пазар. Либретисти са били вероятно монасите, а ролите са били изпълнявани първоначално от свещеници, а впоследствие и от граждани и техните семейства. Така се стига до XIII век, когато папа Инокентий Трети започва да ревнува от растящата популярност на пиесите-мистерии и издава указ, с който забранява на свещениците да излизат на сцена; това води и до формирането на театрални гилдии, което довежда до сериозни промени: оформят се актьорски трупи с вече професионални изпълнители, латинският текст е изместен от обикновен говор, добавят се не-библейски пасажии с теми от ежедневието наред с кратки комедийни интерлюдии или пасторални сцени. Тези трупи проявяват изключителна изобретателност в техническо отношение тъй като най-често играят в каруци. Това многофункционално съоръжение им осигурява превоз от едно до друго населено място, хотел, гримьорни и дори самата сцена, на която става представлението, да не говорим, че е добър начин да изчезнат бързо, ако някой ревнив съпруг или крадец, или блюстител на реда ги подгони.

Сходни на мистериите са пасионите, които представляват драматизация на Христовите страсти: съдът над Божия син, мъченията и неговата смърт. Те са били изпълнявани през последните дни преди Великден. Подобно на мистериите, езикът в пасионите отначало е бил латински, като постепенно в него се вмъкват изрази на местен говор; при тях обаче тенденцията да се разчупи ритуалът, преминавайки към по-драматичен изказ, се случва значително по-бързо, отколкото при мистериите. Най-голяма популярност пасионите печелят сякаш в Германия, там църковните химни често прозвучават на немски, при това в римуван свободен превод.

Със сътресенията, предизвикани в Европа от религиозния конфликт през XVI век пасионите, както и мистериите, започват да предизвикват политическо неудобство. Синодът в Страсбург се противопоставя на религиозните пиеси през 1549 г., а година преди това Парламентът в Париж забранява представления за Спасителя и всякакви духовни мистерии, вследствие на което светските елементи се отделят от религиозните, и мистериите, играни вече като карнавални събития, печелят все повече симпатиите на широката публика.

И все пак интересът към мистериите и пасионите се възражда в последните десетилетия на XIX век.

Не знам дали трябва да се сърдим на Парижкия парламент, на Страсбургския Синод или пък на английския лорд шамбелан от онази епоха (цензор на дворцовите и обществените забавления) за това, че са ни лишили от удоволствията на религиозните пиеси, или по-скоро да

им благодарим. Защото именно забраната им довежда до популяризирането на светските форми на музикалносценични произведения, които прерастват по-късно в опера и оратория. А както едната, така и другата се опират на либрета, които нерядко имат за основа именно библейски истории, макар и вече в друг контекст. А защо всъщност се случва така?

Често се смята, че Библията е четиво само за теолози и за хора, които търсят опора и утешение в християнството. А в действителност тя е безценен източник на исторически, социални и антропологически сведения с литературен и политически характер. Библейският текст често коментира от дистанция, без да се намесва, грандиозни събития и личности; в други случаи разказва за обикновени хора и случки, като често хиперболизира всяко действие и детайл до пределите на човешкото въображение. Писана в продължение на около 6 века, приблизително от X до III век пр. н. е., Еврейската Библия (която православната традиция нарича Стария, или Ветхий Завет) направлява обществото според нормите, които тя самата създава - вероятно в това се крие и нейното политическо и морално влияние.

Новият Завет е вече свързан с християнското съзнание, а историите в него са предимно от живота на Иисус Христос и апостолите. Героичните събития в Библията, широкият замах на четката, с която са нарисувани персонажите, динамиката на историческата епоха: това са качества, които импонира на авторите на опери, дали самото оперно изкуство, синтезиращо музика, театър, симфоничност, вокалност, сценична пластика и художественост в едно, не може да се спотаи скромничко в някакъв злободневен сюжет с тривиални герои? Струва ми се, че именно тези величини, тази апокалиптичност на библейските истории я правят желан партньор на операта. И ако, както пише М. Кирова в книгата си *Библейската жена*, Библията „не просто разказва живота на един древен свят, тя го прави“, то и музиката не просто описва героите и случките, а ги създава, при това по своите норми за емоционално преживяване.

Тук вече трябва да намеся в текста известния д-р Кризандер, който би избухнал в яростен спор с мен, стига само да можеше да ме чуе. Доктор Фридрих Кризандер (1826-1901) е немски музиколог, историк, критик и издател, чиито публикации на Хенделови творби и текстове за него, както и за немалко други композитори, го издигат до позицията на пионер на музикологията на XIX век. Монументалният труд на неговия живот е първото пълно издание на съчиненията на Хендел, когото Кризандер смята едва ли не за свое *alter ego* и под чийто знак живее, пише и воюва за неприкосновеността на композициите му. Дълбокото убеждение на д-р Кризандер е, че героичните истории на евреите не предлагат подходящ материал за театрална презентация. Според него евреите никога не са създавали драматична литература, нито пък лирична поезия – донякъде поради Мойсеевата забрана да се изобразява Бог, но също и поради

липсата на трагичен елемент, който д-р Кризандер е смятал за ексклузивен атрибут на древногръцката драма. Дори *Песен на песните*, този най-лиричен изказ на древния източен поет не намира място в неговата душевност: той я обявява за безлична и скучна.

Почтеният доктор смята, че не така стои въпросът с библейските сюжети в ораториите: там възпяването на Бог – незрим, вездесъщ и всемогъщ, призивът за борба в името на Господната слава и тържеството от приютяване на бедните души в лоното на вярата са похвални и уместни. Подозирам, че д-р Кризандер просто се е отнасял с погнуса към оперното изкуство. Изключение правят единствено оперите на възлюбения му Хендел, които са доста статични и не са предизвиквали емоционален неуют у неговия защитник. Ако сравним обаче гръцката драма с някои от библейските разкази, по които са писани опери, ще намерим удивителни паралели: Ифигения и дъщерята на Йефтай, Херкулес, който чисти Авгиевите обори, и робството на Самсон, съдбата на Аякс, обзет от лудост поради възгордяване и лудостта на Навуходоносор – примерите са много. Историята на операта доказва неправотата на д-р Кризандер чрез многобройните шедьоври, играни и до днес на сцената, както и с произведенията, които наши съвременници продължават да пишат по сюжети от Библията.

Авторите на първите „библейски“ опери търсят сюжети толкова назад в Библията, колкото им позволява нейното съдържание. Така през 1678 г. Йохан Тайле композира *Адам и Ева – създаденият, падналият и отново издигнатият човек*; нашите прародители обаче не стават особено популярни на оперната сцена. Може би някой плах костюмограф се е уплашил от перспективата за сценичното им облекло или пък музиката не е била достатъчно изразителна; същите персонажи се появяват по-късно в Хайдновата оратория *Сътворението* (1798). Праотецът ни се появява и в друга опера - тази от Жан-Франсоа Лесюер, която се казва *Смъртта на Адам и неговият апотеоз* (1809). Така от доста невзрачно описаната в Библията смърт на първия човек, Лесюер прави колосално събитие; по този начин дори случки, които в литературния първоизточник се описват безинтересно и лаконично, могат да се превърнат в грандиозни мигове под въздействието на музиката.

И наистина, неспоменатите, уж безпристрастни моменти, които библейският автор просто регистрира, като: „...и той се влюби“ или „...и тя умря“, подкрепени от патоса на мига, звука на оркестъра и гласа на певеца, способен на безчислени нюанси, звучат като съблимно преживяване, като апотеоз на душевността. По такъв начин се разгръщат и персонажите в операта: без да се променя ходът на събитията, прочитът на авторите често води до неочаквани метаморфози в морала и характерите на героите. Така например коварната Ева, довела човечеството до грехопадение, в операта на Лесюер е любяща и жертвоготовна майка и

съпруга; Давид от *Давид и Йонатан* на Шарпантие (1688) е надарен с чувствителност, която в Библията не се забелязва; Навуходоносор от *Набуко* на Верди е един изтерзан, разкъсан от обич към двете си дъщери (които са смъртни врагове помежду си) баща, вместо подсказания от Библията жесток и необуздан, а по-късно – разкалял се цар, а Далила от *Самсон и Далила*, която в Библията е само една блудница, подмамила героя да предаде своя бог, е издигната от Сен-Санс до пиедестала на безкористна героиня-спасителка на своя народ. Интерпретациите на различни автори преобразяват по удивителен начин и Саломе (Шломит, чиято история е описана от историка Йосиф Флавий през I век от н. е.). В операта *Иродиада* от Жул Масне (1881), която е базирана на едноименната новела на Флобер, Саломе, приемна дъщеря на Ирод Антипа, всеотдайно обича Йоан Кръстител. Ирод я осъжда на смърт заедно с Йоан, но в последния момент издава заповед за помилване – само за нея. Когато обявяват екзекуцията на Кръстителя за извършена, Саломе измъква кинжал от един страж и след неуспешен опит да убие истинската злосторница Иродиада, се самоубива. Ето как музиката превръща тривиалния живот на Шломит/Саломе в романтична история с трагичен край. И все пак тази опера далеч не е толкова злокобна и кървава, колкото е едноактната *Саломе* на Рихард Щраус (1905). Тя е създадена по едноименната пиеса на Оскар Уайлд (1891), която също има своята забележителна история: написана е на френски език и премиерата ѝ е в Париж, а не в Лондон, където все още е действала многовековната забрана на шамбелана за постановки на сценични произведения с библейски сюжети. Водещата роля е била изпълнена от самата Сара Бернар. В тази пиеса Саломе страстно желае Йоан Кръстител, но той има друго висше призвание и я отблъсква. Отхвърлена, Саломе се заклева да отмъсти и го прави по най-коварен начин: тетрархът Ирод Антипа, неин приемен баща, я кара да танцува пред гостите му. Чувственият ѝ танц омайва всички и най-вече Ирод, който обещава да изпълни всяко нейно желание. И то не закъснява – Саломе иска от баща си главата на Йоан на сребърен поднос. Дълбоко разкаян, Ирод все пак изпълнява обещаното.

Рихард Щраус повежда героинята към още по-дълбок психологизъм. Неговата Саломе не се стреми към мъст, а е обсебена от непреодолимо желание да целуне Йоан по устата. Кръстителят се отстранява с погнуса, но това само разпалва страстта ѝ, превръщайки я в патологична потребност да притежава него, тялото му. В безумието си се втурва в танц, известен като „танцът на седемте воала“, а като отплата измолва да получи поне мъртвата му глава. С огромно неудоволствие Ирод нарежда да обезглавят Йоан. Саломе поема подноса и жадно впива устни в безжизнената уста на светеца. Отвратен, Ирод заповядва да убият „тази

женска“ и войниците я затрупват с телата си. Но във финалната музика няма траур, а меден звук на победа и триумф. В нея звучи ликуващата, макар и мъртва, Саломе.

Човешката необходимост от изказване използва различни езици – вербален, език на образа, на жеста, на звука, на допира. Отправеното послание също се възприема по различни начини. Ако сравним вербалния език с музикалния, ще открием, че думите могат да бъдат обяснени чрез музика, но никой говорим език няма достатъчно средства, с които да опише безкрайно фините нюанси на мисълта и емоциите, изразени в звуци. В сферите на музиката има въздигане, тържество, разкъсваща болка, безнадеждност и скръб, сълзи и нежност, и те достигат дълбочини, които са отвъд думите. Бих казала, че инструменталната музика е вид тишина на словото, то се изчерпва тогава, когато тя едва започва. И ако не го накара да замлъкне, а се съчетае с него, както е във вокалните жанрове, е способна да го впише в многоизмерно пространство там, където текстът е не само хоризонтален и еднопосочен там, където линеарността е и вертикално обемна, а времето застива или избухва и в него звучи вече отминалото, но и още нечутото. Човешкият глас в съюз с музикални инструменти и слово може да отнесе публиката в полетата на вербално недостижимото. Там, където мисълта е свободна.

Операта на Арнолд Шьонберг *Мойсей и Арон* (1932) завършва със сцена, в която Мойсей оставя Арон да потърси своята свобода в живота или в смъртта. Последната реплика към народа е: „Но дори и в пустинята ще бъдете непобедими и ще постигнете целта си: съюзени с Бог“.

Ще парафразирам тези думи. Музикалното изкуство постига съвършенство: съюзено със словото.

Библиография

Библия, седмо издание, Българско библейско дружество, 2010, София. [Biblia, sedmo izdanie, Balgarsko bibleysko druzhestvo, 2010, Sofia.]

Кирова, Милена. *Библейската жена. Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария завет*. ИК Стигмати, 2005, София. [Kirova, M. *Bibleyskata zhena. Mehanizmi na konstruirane, politiki na izobrazyavane v Staria zavet*. IK Stigmati, 2005, Sofia.]

Chrysander, Friedrih. *G.F.Händel*. Erster-Dritter Band, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1848.

Djerassi, Carl. *Four Jews on Parnassus* [A Conversation]. Columbia University Press, NY, 2008.

Grossman, David. *Lion's Honey*. Canongate Books Ltd, GB, 2006.

Krehbiel, Henry Edward. *A Second Book of Operas*. Yurita Press, NY, 2015.

Jankelevich, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable* 1961. английски превод Abbate, C, 2003.

Jankelevich, Vladimir. *Quelque part dans l'inachevé* (1978). превод на немски Brankel, J., Виена, Turia + Kant, 2008.

Sadie, Stanley. *The Grove Concise Dictionary of Music*. Macmillan Press Ltd, London, 1988.

Smither, Howard E., *A History of the Oratorio, Volume 3: The Oratorio of the Classical Era*. University of North Carolina Press, 1987.

Ewa A. ŁUKASZYK¹

Des *Lettres de la religieuse portugaise* aux *Nouvelles Lettres portugaises* : la conquête de la solitude à l'aube de l'âge moderne et son palimpseste féministe

Résumé

La relation intertextuelle entre les *Lettres de la religieuse portugaise* attribués à Guilleragues et les *Nouvelles Lettres portugaises* écrites par Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta est analysée en termes d'adaptation à l'évolution des conditions culturelles de l'époque. Dans le texte du XVII^e siècle, le personnage féminin passe par un processus de la revitalisation égotique. La catastrophe amoureuse, tel un naufrage dans l'essai de Blumenberg, conduit à une individualisation radicale et une conquête de la solitude, un processus bien caractéristique de l'aube de l'âge moderne. L'adaptation du même personnage littéraire par les trois écrivaines féministes portugaises se présente, par contre, comme une réaction contre la solitude féminine au déclin de la modernité. Il s'y agit plutôt de revitaliser un « nous » dans une nouvelle expérience du couple ou une communauté habitant une « maison des femmes » utopique.

Mots-clés : solitude ; solidarité ; communauté ; féminisme ; *Nouvelles Lettres portugaises*

Abstract

From *Letters of a Portuguese Nun* to *New Portuguese Letters*: the Conquest of Solitude at the Dawn of Modern Age and its Feminist Palimpsest

The intertextual relation between *Letters of a Portuguese Nun* attributed to Guilleragues and *New Portuguese Letters* written by Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa and Maria Teresa Horta is being analysed as an adaptation to the changing cultural conditions of the epoch. In the 17th-century version, the female figure goes through a process of egotistic revitalisation. The disaster of a love relationship, just like the shipwreck in Hans Blumenberg's essay, leads to a radical individualisation and the conquest of solitude, a process that characterises the dawn of modern age. On the contrary, the adaptation of the same literary figure by the Portuguese feminist writers appears as a reaction against the solitude of women at the end of modernity. It is rather a "we" that is revitalised through a novel 'couple experience' or a community inhabiting a utopian "house of females".

Keywords: solitude; solidarity; community; feminism; *New Portuguese Letters*

L'objectif de mon article est de saisir l'envergure de l'adaptation aux conditions culturelles en évolution, impliquée dans un palimpseste littéraire. La distance chronologique de trois siècles sépare *Les Lettres de la religieuse portugaise traduites en français*², une œuvre anonyme publiée en 1664 à Paris par Claude Barbin et attribuée tardivement à Gabriel-Joseph de Lavergne, comte de Guilleragues, de sa reprise portugaise, écrite en 1970-1971 par un collectif de trois écrivaines féministes, Maria

¹ Ewa A. Łukaszyk, comparatiste romanisante et orientaliste, est spécialisée dans les études du monde lusophone et de la Méditerranée. Après avoir travaillé pendant plusieurs années comme professeur à l'Université Jagellonne et l'Université de Varsovie en Pologne, elle est couramment une chercheuse à l'Université de Leyde aux Pays-Bas, où elle prépare un projet dédié aux « Poétiques du Vide » dans la Méditerranée. Elle a publié plusieurs livres dédiés à la littérature portugaise (en polonais), dont le plus récent *Mgławica Pessoa. Literatura portugalska od romantyzmu do współczesności* (Wrocław, Ossolineum, 2019). www.ewa-lukaszyk.com

² [Guilleragues]. *Lettres de la Religieuse Portugaise traduites en Français* (Anonyme de la fin du XVII^e siècle). Paris, Alain Hurtig, 1996; notre réf.: <http://www.alain.les-hurtig.org/pdf/lettres.pdf>.

Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa³. En lisant et comparant ces deux textes, je voudrais jeter de la lumière sur un passage important dans l'histoire de la culture : entre la conquête d'une solitude radicale du sujet au moment du déclin de l'âge classique et la redécouverte de la dimension communautaire à la fin de la modernité. Cette redécouverte est considérée ici en conjonction avec l'invention du féminisme, une idéologie fondatrice d'un lien affectif imaginaire censé unir les sujets féminins. Il s'agit donc d'un passage entre une conception de la solitude, novatrice à son époque, et une conception de la solidarité qui se joue à travers l'adaptation d'un motif littéraire prémoderne contre un pacte fondamental de la modernité.

Pour saisir la solitude comme l'élément constitutif de la condition moderne, il est opportun de revenir au *Naufnage avec spectateur*⁴, un essai concis, aujourd'hui injustement oublié, publié par Hans Blumenberg en 1979. Dans ce petit livre, Blumenberg esquisse un panorama de l'histoire de la culture culminant à l'époque moderne. Il construit sa narration autour d'une métaphore nautique, celle du naufrage. C'est une vision de l'histoire de la culture occidentale entendue comme une aventure maritime qui, une fois commencée, ne peut plus s'arrêter ; il s'agit donc d'une idée du progrès conçu comme un chemin sans retour. Mais la démarche cruciale de Blumenberg accentue l'évolution des attitudes prises par rapport à la perspective du naufrage, inscrite dès le début dans chaque projet nautique. Ces attitudes déterminent le « style » de la relation de l'homme avec le monde, délimitant et définissant diverses époques dans l'histoire de la culture.

La métaphore du naufrage permet de saisir, d'une manière synthétique, les régularités et les rythmes profonds de l'évolution culturelle. Blumenberg commence par l'expédition maritime entendue comme une transgression primordiale (*Grenzenverletzung*), suivie d'une catastrophe juste comme le péché originel entraîna l'expulsion du paradis. L'homme vivant son histoire séculaire se définit donc comme un naufragé. Blumenberg introduit aussi une figure secondaire, celle du spectateur observant la catastrophe. Tout en restant sur la terre ferme, hors du danger, il est confronté avec le problème posé par le naufrage, un spectacle qui se joue au loin, et pourtant devant ses yeux. Cette situation caractérise métaphoriquement l'âge classique comme l'époque de la sensibilité tragique. Mais une nouvelle notion culturelle prend forme au moment où le voyeur perd sa position distancée ; le naufrage se transforme en cataclysme généralisé où il n'y a plus de « terre ferme ». Ce manque de position extérieure par rapport à la catastrophe apparaît comme caractéristique de l'époque moderne, l'âge des cataclysmes tels que les guerres mondiales. La condition du naufragé, périssant sous les yeux

³ Barreno, Maria Isabel, Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta. *Nouvelles Lettres portugaises*. trad. Vera Alves da Nobrega, Evelyne Le Garrec et Monique Wittig, Paris, Seuil, 1974.

⁴ Blumenberg, Hans. *Naufnage avec spectateur : paradigme d'une métaphore de l'existence*. trad. L. Cassagnau, Paris, L'Arche, 1994.

de tous et pourtant sans secours, devient donc un lot inéluctable de chaque homme. Le destin particulier de l'individu isolé devient paradoxalement le seul destin universel, d'autant plus que l'option de reconstruire les bateaux, après – et malgré – le naufrage, se dessine toujours comme dépourvue d'alternatives. L'histoire se transforme donc en un cycle infini des catastrophes.

Jusqu'ici, le raisonnement de Blumenberg paraît dépourvu des points d'intersection avec le féminisme ou la condition féminine ; je vais y revenir. Mais ce qui m'intéresse ici, ce sont les implications de cette diagnose de l'état de la culture pour les conditionnements de la communication littéraire. Le plaisir du texte de type moderne se situe au-delà de la pitié, mot-clé de l'âge classique. Si la prise de distance par rapport aux événements tragiques devient culturellement impossible, le mécanisme de la communication littéraire qui se basait jadis sur le spectre affectif *pietas* – *catharsis* perd sa fonctionnalité. Auparavant, l'identification empathique avec la victime du destin tragique devait être résolue au moment cathartique, impliquant la découverte finale de la non-identité du spectateur et du personnage. Pour ainsi dire, l'émotion de la pitié, qui n'est pas dépourvue d'une gratification psychologique, fournissait la base de la satisfaction de la lecture. Mais au moment moderne de la disparition du spectateur une modalité nouvelle de l'acte littéraire apparaît. Cet acte est dorénavant fondé sur l'exploration empathique de l'identité foncière des situations existentielles.

À l'aube de la modernité, l'écriture et la lecture deviennent une quête de l'intensité affective, plutôt que de la résolution cathartique de la tension. L'expérience littéraire ne culmine plus dans la prise de distance, mais, bien au contraire, dans l'actualisation imaginaire des mutations infinies de la catastrophe. Aucune de ces versions – soit-elle, du point de vue pragmatique, impossible de se réaliser pour un auteur et un lecteur donnés – ne se trouve plus au-delà de l'expérience médiatisante de la littérature. Guilleragues, un homme, écrit les *Lettres portugaises* comme s'il était une femme, explorant une catastrophe qui pouvait être entendue comme spécifiquement féminine. La féminité a cessé d'être ce qu'un spectateur masculin pouvait observer comme quelque chose d'essentiellement étranger par rapport à sa propre destinée. Il n'y a plus d'espace affectif pour avoir tout simplement pitié des femmes, ces êtres au-delà des frontières de l'univers masculin; au contraire, le destin féminin est intériorisé comme une des modalités catastrophiques à valeur universelle.

La fusion de l'écriture masculine et de l'expérience présentée et connotée culturellement comme féminine semblait si complète que longtemps la critique avait du mal à reconnaître que Guilleragues, un homme, pourrait vraiment être l'auteur, et non seulement l'éditeur ou le rédacteur, de ces lettres passionnées. Et pourtant, plutôt que d'une expérience spécifiquement féminine, il s'agit ici de l'expérience de l'« extrême solitude » dont Roland Barthes parle en exergue des *Fragments d'un*

*discours amoureux*⁵. C'est une expérience autant trans-générique que caractéristique pour l'époque naissante.

Le recueil des *Lettres portugaises* est composé de cinq textes, écrits – on nous fait croire – par la main d'une femme, une religieuse portugaise séduite par un soldat français en expédition.⁶ Il s'en va avec son armée sans se faire trop de soucis pour son amante abandonnée, qui produit, dans ses lettres, un discours torrentiel et malvenu ; toute écriture est superflue dans son cas, car l'amant ne veut plus ses missives. Plutôt qu'un acte de communication, l'écriture devient donc un moyen de confrontation avec l'incommunicabilité de toute expérience intérieure. Le personnage féminin n'est donc qu'une espèce d'excuse pour véhiculer le contenu qui est reconnu comme universel : l'abandon et une solitude absolue d'un naufragé. Selon la diagnose de Blumenberg, la généralisation de la catastrophe marque la fin d'une époque où la condition humaine pourrait encore être entendue comme un destin communautaire, vécu en solidarité. Le naufrage à l'aube de la modernité isole les individus qui ne peuvent plus être sauvés qu'à titre d'exception. Ce qui est caractéristique, la religieuse est confrontée avec une expérience extrême de la solitude malgré son appartenance à une communauté claustrale. Celle-ci, déjà dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, n'est plus qu'une survivance d'un autre âge. L'expérience amoureuse, l'abandon, l'acte désespéré d'écrire une lettre à un destinataire indifférent, et donc lointain non seulement en espace physique, mais aussi psychologique, tout cela résume la situation paradigmatique de l'individu isolé, qui peut être interprétée comme un signe avant-coureur de l'époque moderne naissante.

De l'autre côté, comme affirme Blumenberg, c'est l'attitude prise par rapport au naufrage qui est vraiment définissante. L'enjeu central des *Lettres portugaises* est la lutte pour l'individuation mené par la destinatrice des lettres contre leur destinataire. La religieuse fait mention des réponses de son amant, mais elles ne constituent qu'une espèce de textes fantômes. Par son activité d'écrire, elle essaie plutôt de se libérer d'une dépendance émotionnelle dévastatrice que de faire durer une relation interrompue. Il ne s'agit plus de donner un témoignage d'amour. Tout au long de l'expérience prolongée de l'écriture, jaugée par les lettres successives, la religieuse se construit une vertu d'un type nouveau : elle bâtit une espèce d'acceptation active, presque volontariste, de la solitude absolue de l'homme moderne. Elle parvient à un modèle d'une vie en soi-même et pour soi-même, radicalement isolée et individualisée. Dans une de ses lettres, elle résume donc un trait caractéristique de cette situation nouvelle, que l'on pourrait placer sous le signe de la rupture du pacte de la communication: « J'écris

⁵ Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil, 1977, p. 5.

⁶ Au XIX^e siècle, on a identifié les protagonistes du texte aux personnages historiques, ceux de Mariana de Costa Alcoforado (1640-1723), religieuse au couvent de la Conception à Beja, et de Noël Bouton de Chamilly (1635-1715), participant d'une expédition militaire française au Portugal.

plus pour moi que pour vous »⁷. L'écriture fournit donc un miroir à l'égotisme foncier de celui ou celle qui écrit. Que d'autre reste à faire, si son destinataire est inattentif, peut-être même malveillant, prêt à se moquer de son excès sentimental ?

Dans les *Lettres portugaises*, nous pouvons observer comment *l'absence implicite* du destinataire de la missive (absence non seulement physique, mais aussi psychologique) mène au développement de l'auto-investigation épistolaire. Ce qui cause la pulsion à écrire, c'est paradoxalement le manque de tout contact intime qui pouvait pousser la religieuse à la confidence. Le discours torrentiel se produit juste dans le vide. La religieuse sait que le chevalier ne désire pas ses missives. Elle s'excuse constamment d'avoir trop écrit ; et pourtant, son discours transborde. « Ah ! que j'ai de choses à vous dire ! »⁸, elle s'exclame à la fin de la Lettre III, ayant répété sans cesse : « je vous écris des lettres trop longues », « je vous parle trop souvent »⁹. Néanmoins, prises dans sa totalité, les *Lettres portugaises* présentent une progression vers l'autonomisation du sujet féminin qui se libère de sa dépendance par rapport à son destinataire, jusqu'au moment final quand, après une dernière hésitation, la religieuse semble presque saisie d'un accès d'irritation : « suis-je obligée de vous rendre un compte exact de tous mes divers mouvements ? »¹⁰.

L'essentiel de l'expérience amoureuse (dans sa codification littéraire moderne) se réduit à l'exploration du vide existentiel révélé par le désengagement du partenaire amoureux ; c'est justement ce désengagement qui déclenche le processus de l'exploration intérieure. La quête d'autonomisation passe par plusieurs étapes, dont la première est liée – paradoxalement – à l'effacement du « je » en tant que sujet autonome. En fait, la religieuse se prépare à mourir, tout en conceptualisant sa propre mort comme une forme de jouissance : « Je vous ai destiné ma vie aussitôt que je vous ai vu ; & je sens quelque plaisir en vous la sacrifiant »¹¹. L'aveu épistolaire semble l'aider à saisir l'indicible qui émerge au moment de la confrontation du « je » avec cette tentation troublante que la mort constitue. Le contenu mystérieux du néant est verbalisé presque comme un équivalent affectif de l'amour. Aimer et mourir deviennent les deux faces de la même monnaie. L'amour est donc une espèce d'anticipation de la mort, et la lente récupération de l'expérience traumatique de l'abandon devient un progrès initiatique envers la reconstitution de la subjectivité, une conquête du « je » survivant, tel un naufragé sauvé de la catastrophe.

À partir de la Lettre II, Marianne redevient progressivement un être de plus en plus autonome, ce qui reste en relation avec la conscience de plus en plus aiguë de l'oubli auquel elle est vouée. En

⁷ [Guilleragues]. *Lettres de la Religieuse Portugaise...*, op. cit., p. 39.

⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*, p. 52.

¹¹ *Ibidem*, p. 10.

six mois, elle ne reçoit pas une seule lettre. Dans la missive suivante, elle semble prendre encore plus de distances en relation à son amant, mais la mort, anticipée et conçue presque comme une aspiration, reste toujours en pleine lumière, car ce serait une voie de s'affirmer auprès du personnage masculin : « vous seriez, peut-être, sensiblement touché d'une mort extraordinaire »¹². Mais ce recours à l'ordre affectif de la pitié tragique, comme nous avons suggéré, appartient déjà à un âge passé. Dépourvue de tout spectateur, la religieuse ne peut plus s'offrir en spectacle tragique, terrifiant et mémorable. Sans une alternative valable, le processus moderne de la prise en possession de soi-même continue. Dans la Lettre suivante, Marianne s'avère capable de dessiner quelques oppositions, contrastes ou comparaisons entre elle-même et son amant ; l'étape de la fusion amoureuse est finie. La religieuse redevient capable de se conceptualiser comme un sujet autonome, menant un jeu contre le personnage masculin : « Je vous ai d'abord accoutumé à une grande passion, avec trop de bonne foi, & il faut de l'artifice pour se faire aimer, il faut chercher avec quelque adresse les moyens d'enflammer, & l'amour tout seul ne donne point de l'amour »¹³.

Le passage de la totale transparence à une possibilité de manipulation (même si elle est découverte *a posteriori*, quand la relation amoureuse n'est plus) marque l'autonomisation grandissante de la femme par rapport à l'homme. Finalement, l'amant est vu comme un être presque lointain, indépendant et neutre par rapport au sujet féminin ; Marianne se révèle capable de verbaliser une vision critique de l'homme : « je me suis laissée enchanter par des qualités très médiocres »¹⁴. Mais cette autonomisation marque aussi la frontière de l'écriture ; Marianne n'écrit plus.

La question si les *Lettres portugaises* sont une construction purement littéraire, ou plutôt un témoignage authentique, a été longtemps débattue. L'hypothèse d'un matériel authentique, dont Guilleragues pourrait n'être que le rédacteur, était difficile à exclure. La thèse de l'authenticité des *Lettres*, peut-être pour des raisons « patriotiques », fut vigoureusement soutenue au Portugal. La tradition établie au XIX^e siècle par Luciano Cordeiro¹⁵ fut suivie par Teófilo Braga et d'autres studieux de la première moitié du XX^e siècle. Mais aussi en France, de nombreux lecteurs succombaient au charme de l'authenticité des *Lettres portugaises*. « À une réussite si exceptionnelle, il n'est pas interdit de penser que la vie a collaboré », se doutait Henri Coulet¹⁶. Plus tard, on associa les *Lettres portugaises* au problème de l'écriture féminine, au sens concret d'une œuvre écrite vraiment par la main d'une femme, ou au sens plus large, en admettant que Guilleragues ne fit qu'accomplir un rituel

¹² *Ibidem*, p. 26.

¹³ *Ibidem*, p. 50.

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵ Cordeiro, Cf. Luciano. *Soror Marianna, a freira portuguesa*. Lisboa, Libreria Ferin, 1888.

¹⁶ Coulet, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. vol. I, Paris, A. Colin, 1967, p. 232.

d'écriture qui fonctionnait dans la culture comme quelque chose de « féminin »¹⁷. Au niveau symbolique, il serait devenu une femme, usurpant le rôle féminin, car « la lettre d'amour, tout au moins de type 'portugais', ne peut être que féminine, même sous la plume d'un homme », explique Isabelle Landy-Houillon¹⁸.

Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes admet que le discours de l'absence est à la femme, la part sédentaire, contrastée avec l'homme qui part, qui se déplace, qui mène une vie active. Le personnage de la religieuse, aussi bien que l'espace claustral évoqué dans les *Lettres*, pourrait donc n'être qu'une figure de la situation paradigmatique opposant le parti sédentaire (abandonné) et le parti nomade (abandonnant). Barthes en donne un schéma primaire : « L'autre est en état perpétuel de départ, de voyage ; il est, par vocation, migrateur, fuyant ; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, en souffrance, comme un paquet dans un coin perdu de gare »¹⁹. S'il est vrai, comme Barthes l'affirme, que « l'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste – et non de qui part »²⁰, nous avons une explication pourquoi il n'y a pas de lettres du chevalier de Chamilly. Elles se situeraient au domaine de l'impossible, en correspondant à une perspective inénarrable à l'intérieur du code culturel en vigueur. On peut dire que Guilleragues, si c'est bien lui – et nous le croyons bien – qui écrit les lettres passionnées de la religieuse, part à la recherche de ce moment culminant où l'écriture offre la possibilité de vivre l'expérience transsexuelle de Tirésias. Il s'agit donc d'une expérience de transgression, d'aller au-delà des limitations de l'humain, telles que les frontières du genre, emprisonnant chaque individu dans une existence sexuée.

Les *Lettres portugaises* ne sont donc une expression féminine (témoignage d'une expérience propre à la femme du point de vue physiologique, psychologique ou culturel) que par une espèce de convention concernant la distribution des rôles. Néanmoins, cette distribution conventionnelle sert à transmettre quelque chose d'essentiellement humain, dont l'expérience féminine d'immobilité imposée par la condition conventuelle est seulement une métaphore. Au même temps, nous sommes toujours sur le terrain Blumenbergien de l'attitude à prendre par rapport à la perspective du naufrage qui devient, aux yeux de l'essayiste allemand, la source de l'identité stylistique de l'époque. La quête du « je » qui s'autonomise dans la solitude marque l'aube de la modernité.

¹⁷ Kauffman, Cf. Linda S. *Discourses of Desire, Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Ithaca, Cornell University Press, 1986, p. 91-118.

¹⁸ Landy-Houillon, Isabelle. Introduction. – In : *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne, et d'autres romans d'amour par lettres*. Paris, Garnier-Flammarion, 1983, p. 25.

¹⁹ Barthes, Roland. *Fragments...*, op. cit., p. 19.

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

Marianne mène à bon terme sa conquête, elle se stabilise dans sa condition isolée. Le moment crucial de ce processus prend forme d'une confrontation avec l'espace, le vide et le néant dans l'épisode-clé qui se passe au balcon du couvent. La religieuse contemple la tentation du suicide comme l'anéantissement final du « je » et, prise d'un vertige, elle rejette la théâtralité tragique d'une mort d'amour. C'est à ce moment du récit qu'apparaît le motif du cheval, souvent considéré comme une allusion classique : écho du désir de Phèdre suscité par l'adresse hippique d'Hippolyte. Aussi, l'image du cheval dominé par le cavalier est lue par la critique d'inspiration féministe comme un symbole de la soumission de la femme à l'homme²¹. En fait, Marianne, comme Phèdre, tomba amoureuse en admirant l'adresse hippique du chevalier de Chamilly. Pour ainsi dire, à ce moment initial de l'amour, elle anticipa un jeu de soumission auquel elle allait participer. Par contre, au moment final de la conquête du « je » autonome au-delà de l'amour, elle se rend compte combien précaire était au fond cette domination masculine : à quelque instant, le cavalier pourrait bien tomber du cheval. L'anticipation de la perte de contrôle devient donc un nouveau élément de la résistance égotique. En somme, le vide, l'idée d'une chute – tout cela lui cause une réaction répulsive qui marque la consolidation du « je ». Au lieu de se suicider, Marianne s'évanouit ; paradoxalement, la pâmoison, cette perte de contrôle invertie, est juste le moment d'une victoire du « je » survivant le naufrage amoureux.

Marianne se décide à rompre la chaîne de l'écriture mue par la colère et le dépit : enfin, « suis-je obligée » ?... Bien évidemment, elle n'est pas obligée à rendre compte à personne, d'autant moins à son amant indifférent. Ses « divers mouvements », mouvements du cœur connotant la liberté intérieure que même la condition claustrale ne peut pas gêner, sont dorénavant totalement autonomes. Au limite du texte, ce qui prend forme est un nouveau rapport à l'espace, celui-ci bien différent de l'expérience au balcon. Les « divers mouvements » ne constituent plus le risque d'une chute dans le vide, mais plutôt une activité revitalisante. Ils se déroulent dans un espace devenu intime, espace qui s'entortille autour du « je ». Linda S. Kauffman, qui associe le texte français à son intertexte moderne portugais, *Nouvelles Lettres portugaises*, en suivant les suggestions de Barthes²², accentue le motif du fuseau et l'action de filer. Comme le résultat de son aventure intérieure, Marianne devient le centre, tout comme un fuseau autour duquel le fil embobine. Au lieu de produire un flux discursif extravagant, elle devient l'organisatrice indépendante et autosuffisante de sa propre vie intérieure. Mais trois siècles plus tard, la conquête de la solitude à laquelle Marianne est parvenue se révèle comme insuffisante. La récupération du palimpseste de la religieuse portugaise par Maria Isabel Barreno, Maria Velho da

²¹ Kauffman, Cf. Linda S. *Discourses of Desire...*, op. cit., p. 102-103.

²² Kauffman, Linda S. *Discourses of Desire...*, op. cit., p. 103. Probablement, elle fait allusion à la figure du fuseau qui apparaît en Roland Barthes, *Fragments...*, op. cit., p. 20.

Costa et Maria Teresa Horta entraîne une adaptation profonde aux conditions culturelles de l'éclipse de la formation moderne où la solitude n'est plus une valeur à construire, mais un problème à résoudre. Une nouvelle attitude par rapport au naufrage de la femme prend forme. Le féminisme postule et invente une solidarité, un réseau au lieu d'un fil bien embobiné que Marianne avait fini par produire.

Le contraste entre les « anciennes » et les « nouvelles » *Lettres portugaises* ne pourrait être plus éloquent. Dans l'œuvre moderne, écrite en collaboration par trois auteurs, l'expérience de solitude est relativisée, vécue en réseau solidaire des femmes mal-aimées. Les trois « fileuses » portugaises vivent leur solitude d'amantes abandonnées non pas comme une expérience individualisante, mais, tout au contraire, comme un destin communautaire, trans-historique, presque archétypique de toutes les portugaises, femmes des marins, colonisateurs, émigrants. L'adaptation du modèle littéraire aux conditions de la modernité en déclin s'opère à travers la prolifération des sujets dont l'expérience est analogue, ce qui donne, pour ainsi dire, de quoi construire le réseau de la communauté réinventée. Comme affirme Maria Graciete Besse :

Dans les *Nouvelles Lettres portugaises*, les « trois Marias » mobilisent le texte, sans jamais mentionner Guilleragues, en inventant plusieurs générations des « Mariannes » victimes de l'oppression patriarcale, de la violence sociale, de l'injustice, de la discrimination, juste comme Mariana la femme philosophe qui voit la ruine de tous ses efforts littéraires, une femme solitaire et dédaignée qui travaille pour un salaire misérable, ou encore une femme transformée en objet de consommation, victime de son destin biologique. À travers un réseau intertextuel, hybride et fragmenté, les trois femmes auteurs révèlent le carrefour où la femme se trouve, dans le processus de la prise de conscience, soit, sa « desclausura ». De cette façon, le livre s'affirme comme un palimpseste, dans la mesure où sa surface cache des niveaux de signification de plus en plus profonds, en faisant la balance de la modernité et de la tradition²³.

L'acte de l'écriture partagé, dont les *Nouvelles Lettres portugaises* sont le résultat, constitue une situation affective opposée à la confrontation avec le vide. Marianne reste isolée dans son univers de souffrance amoureuse ; les religieuses charitables de son couvent ne peuvent pas l'aider – tout au plus elles peuvent la ramener dans sa chambre, où elle plonge dans un état situé au-delà de toute solidarité et de toute communication. Par contre, les trois féministes portugaises échangent ses lettres. Barreno, Horta et Velho da Costa n'explorent pas la voix individuelle et en processus d'individuation, comme c'était le cas dans les *Lettres portugaises* primitives, mais se proposent, par contre, de redonner la voix à toutes les femmes réduites au silence dans la société patriarcale. La légitimité d'une telle opération discursive est basée sur l'hypothèse d'une participation profonde dans le même destin, le même naufrage collectif où les femmes n'espèrent plus d'être sauvées seulement à titre d'exception. Elles ne recherchent ni acceptent qu'une solution systémique. Ce qui est aussi une transgression

²³ Besse, Maria Graciete. *As Novas sertas portuguesas e a contestação do poder patriarcal*. – In : *Latitudes*, no 26/2006, p. 17; (trad. E. L.).

délibérée, elles refusent de signer leur lettres et pour autant, de reconnaître la valeur de l'instance d'auteur entendue en termes typiquement modernes. Leur détermination à contester la figure d'auteur comme individu est devenue bien visible au Tribunal de Boa-Hora, au cours de la persécution judiciaire intenté contre les trois féministes par le régime salazarien. Mais il ne s'agit pas seulement de nier la responsabilité individuelle pour un acte d'écriture. Ana Margarida Dias Martins affirme que « l'activité de l'écriture collective (...) a mis au défi les assomptions du statut d'auteur qui ont été, et sont toujours, au centre de la critique littéraire »²⁴ ; la contestation des trois écrivaines provoque une répercussion au niveau de la lecture critique. En plus, la chercheuse affirme que cette démarche constituait aussi une transgression des codes du féminisme international qui ont été mis en place déjà à cette époque-là ; ainsi, les trois écrivaines portugaises ont créé leur propre version de la communauté inventée du féminisme et de son discours qui ne doit pas être toujours incarné par des voix identifiables.

Déjà dans une interprétation de la relation intertextuelle entre les « anciennes » et les « nouvelles » *Lettres portugaises* publiée en 1989, Verônica Fernandes Teixeira de Alcântara soulignait le « jeu des dilemmes » (« jogo dilemático »)²⁵ comme une des propriétés les plus marquantes du texte de Guilleragues. Cette caractéristique baroque est maintenue par les trois écrivaines féministes. Mais leur modalité particulière de l'adaptation de la poétique historique semble aller elle aussi dans le sens d'une prolifération : le fil conducteur des dilemmes est transformé en un réseau dilemmatique de plus en plus dense et complexe. Ce qui est bien caractéristique dans les *Nouvelles Lettres portugaises*, c'est la réinvention de la dimension spatiale comme la base d'un nouveau esprit communautaire ; les trois écrivaines réinventent le couvent en le transformant en espace dilemmatique. Au même temps, le texte explore les virtualités imaginaires du corps féminin devenu une architecture métaphorique et un *locus* d'exercice de la passion. Soror Alcoforado, la religieuse de Beja qui écrit les lettres au chevalier de Chamilly, devient pour Barreno, Horta et Velho da Costa un corps-lieu, un *couvent intérieur*. Ce qui est plus important, les trois féministes proposent une acceptation dilemmatique de l'architecture – lieu de l'écriture partagée, tout en rejetant le corps – lieu de la passion qui conduit à l'abandon et à la solitude : « tu dis oui à Mariana, quand elle écrit intramuros, et non à Mariana, quand elle gémit entre des bras »²⁶.

Le dialogue épistolaire ne se déroule plus entre des individus, mais bel et bien entre deux espaces dotés d'une valence symbolique : un couvent à l'aube des temps modernes et « une maison des femmes » de la modernité tardive, une institution utopique postulé comme une part constitutive du

²⁴ Martins, Ana Margarida Dias. *Novas Cartas Portugesas: The Making of a Reputation*. – In: *Journal of Feminist Scholarship*, vol. 2, issue 2, 2012, p. 26 (trad. E. L.).

²⁵ Alcântara, Verônica Fernandes Teixeira de. *Abordagem sobre as Cartas portuguesas / Novas cartas portuguesas*. – In : *Revista de Letras*, no 14 (1-2)/1989, p. 169. (trad. E. L.)

²⁶ *Nouvelles Lettres portugaises*, op. cit., p. 36.

nouveau ordre féministe. L'exercice de l'écriture consiste à « prouver que Mariana n'a jamais été plus que son couvent et que le seigneur de Chamilly ne fut pour elle que le prétexte d'arriver en écrivant à notre rencontre – une maison des femmes 'en sciences et prose renommées' »²⁷. Avec la dévalorisation de l'expérience amoureuse, le jeu de la solitude et de l'individuation qui jadis en résulta est remplacé par une quête assidue de la communication dans/avec/par une communauté des femmes. Celle-ci n'est pas seulement une utopie en construction, une promesse de l'avenir ; aussi, elle est projetée dans le passé comme une espèce d'aspiration trans-historique que la religieuse de Beja – contre toute évidence textuelle – est censée avoir anticipé.

La revitalisation du « je » implique maintenant des opérations symboliques bien plus complexes que dans le cas de la religieuse du XVIIe siècle. Les *Nouvelles Lettres portugaises* sont riches en notions dilemmatiques de transitivité et de transparence associées aux portes et aux fenêtres des demeures féminines. L'anormalité des maisons habitées par les femmes (sous la domination patriarcale) consiste à la non-transitivité des portes et à la non-transparence des fenêtres. Notamment, les demeures féminines dans les *Nouvelles Lettres portugaises* n'ont pas de portes qui s'ouvrent à celui ou à celle qui sort ; ce sont uniquement des portes d'entrée, des portes qui emprisonnent. À cette catégorie de l'architecture carcérale appartiennent non seulement les couvents de Mariana Alcoforado intratextuelle, mais aussi les alcôves des femmes mariées, les hôpitaux psychiatriques où les femmes folles sont reléguées, les prisons : toute une collection d'espaces sans issue. Ces falsifications patriarcales des éléments apparemment neutres de la construction domestique ont pour le résultat la folie féminine qui semble avoir très peu en commun avec le dérèglement amoureux de la première Marianne. Les femmes cherchent à s'abriter dans la folie, en se construisant une espèce d'incarcération libératrice, non-transitivité transitive. Une d'elles, patiente psychiatrique hospitalisée, écrit à sa mère : c'est « pour me libérer que je me suis prise entre ces barreaux »²⁸.

Comme les propriétés normales/anormales des maisons sont liés à la normalité/anormalité mentale des femmes, leur univers se restructure, au cours du récit, dans une formule apparemment erronée et fracturée de la transitivité des fenêtres et la transparence des portes. La sortie anormale et improbable – par la fenêtre – constitue un des leitmotifs du roman. Une des héroïnes, Mónica, après avoir tué son mari, se suicide en se pendant tout nue devant une fenêtre ouverte, s'exposant aux regards de tout le monde. De cette façon extrême, elle réussit à prendre la fuite de sa demeure carcérale, une maison familiale « énorme, dilatée, menaçante »²⁹. La possibilité du suicide n'est pas écartée comme dans le cas de la religieuse du XVIIe siècle ; aussi, une nouvelle espèce de théâtralité de la mort est

²⁷ *Ibidem*, p. 37.

²⁸ *Ibidem*, p. 275.

²⁹ *Ibidem*, p. 202.

inventée. Elle porte des marques stylistiques qui ne récupèrent guère l'âge classique ; La femme qui se pend nue dans la fenêtre de sa maison n'espère plus de laisser le spectateur « sensiblement touché d'une mort extraordinaire »³⁰, comme l'espérait jadis la religieuse. Elle s'offre en spectacle qui est plutôt choquant et grotesque que cathartique. Ce nouveau régime scopique postulé par les féministes expose l'horreur de la violence domestique ne laissant au spectateur aucune possibilité de prise de distance par rapport à la catastrophe.

Dans les *Nouvelles Lettres portugaises*, les propriétés dilemmatiques du verre et des vitres sont exploitées à maintes reprises. Les propriétés principales d'une vitrine, la transparence conjuguée avec la non-transitivité constituent, dans la logique du récit, le contraire des propriétés du corps féminin : pénétrable matériellement, bien qu'impénétrable au regard. Les viscères idéales, rêvées, seraient les viscères de verre, transparentes et non-transitives. Le corps féminin se transformerait en « pierre-femelle, avec [sa] tranquille transparence »³¹. Il y a donc un rêve d'une nouvelle organisation intime de la femme. L'organisation ancienne de l'être féminin – âmes et corps facilement pénétrables, comme ceux de Mariana Alcoforado, âmes et corps transitifs, mais non transparents, puisque la confession absolue, la transparence totale des paroles n'existait pas – reflétait les propriétés des intérieurs habités par les femmes du passé : les maisons traditionnelles, les couvents ; intérieurs bien fermés, cachés au regard, mais intérieurs où l'on pénétrait quand même, intérieurs qu'on profanait – « clôture où entrent et d'où sortent chevaliers français »³². La nouvelle vision organise la vie intime de la femme selon un modèle d'intérieur habitable ; mais cette fois-ci il s'agit d'un intérieur visible, pénétrable au regard, cristallin, mais qui conserve son caractère d'une enceinte sacrée, d'un cloître en verre massif.

La littérature au féminin est doublement spatiale : comme la feuille blanche d'une lettre remplie de jeux verbaux et comme son objet, la passion dilemmatique, qui devient aussi une étrange architecture de verre, en établissant un jeu de correspondances (littérature comme passion – intérieur impénétrable en verre massif) :

Mais il y a plus que la passion :

il y a ses motifs ; son édification. Des motifs qui, bout à bout, la constituent en transparence comme un vitrail avec ses images. Non – plutôt dans son intérieur viscéral de verre tout entier .

Dans les *Nouvelles Lettres Portugaises*, il ne s'agit plus de lutter pour l'individuation, mais plutôt pour une condition inviolable du sujet féminin. Le postulat de la transparence qui revient à plusieurs reprises dans les *Nouvelles Lettres portugaises* établit un dialogue avec l'attrait du vide que

³⁰ *Lettres de la Religieuse Portugaise...*, op. cit., p. 26.

³¹ *Nouvelles Lettres portugaises*, op. cit., p. 42.

³² *Ibidem*, p. 33.

nous avons vu dans le texte de la religieuse. L'opposition *vide/plein* se construit entre l'épisode au balcon du couvent et l'évocation du verre massif comme matière viscérale. De l'autre côté, le motif du vide crée un réseau dilemmatique bien complexe dès le moment d'une prise de position assez éloquente par rapport à la dimension physiologique du corps : une femme stérile est confrontée à une femme enceinte. La religieuse est une femme au vide qui ne produit qu'une surabondance de la parole ; les habitantes de la « maison des femmes » se définissent par rapport à leur maternité, aussi bien que la possibilité de la rejeter. La femme sous la dominance patriarcale se définissait comme habitable et habitée. Marianne, en écrivant à sa mère et en appelant à ses sentiments maternels, fait allusion à ce miracle non vécu de *se sentir habitée*. Par contre, la femme féministe se définit par le refus de cette « spatialisation » de son corps qui exclue la possibilité du choix : « Ne m'appellez pas pierre » – demande une des héroïnes³³; « Ils ne nous prendront plus comme les guerriers prenaient les châteaux victorieusement, afin de les habiter » – déclare une autre³⁴. C'est un proteste contre une maternité imposée, mais aussi contre le langage d'amour dont les métaphores associent la femme vertueuse à une forteresse et la conquête érotique à une prise d'un château. Ce qui résulte de l'exploration de ce dilemme de l'habitable et de l'inhabitable est l'espace de la liberté féminine, des choix et options vitaux de la femme. Elle a le pouvoir de rendre habitable ce qui ne l'était pas et rendre inhabitable le ventre déjà habité, comme le font les sorcières – *sœurs sanglantes* du dictionnaire de la sorcellerie de Collin de Plancy, cité sur les pages des *Nouvelles Lettres portugaises*³⁵.

Les trois écrivaines esquissent un vaste panorama des abus et des injustices domestiques. Elles imaginent la femme nouvelle comme un être paradoxal : elle devrait tout d'abord se libérer de la maison carcérale qui est pourtant assimilée symboliquement avec son propre corps. Dans la « lettre ultime » constituant une espèce de conclusion des *Nouvelles Lettres*, une des trois romancières esquisse un jeu de mots : « Vos lego, pois, sèmpre, eu sèmpre Lego », *moi, je vous lègue donc toujours Lego*, tout en éclairant qu'il s'agit d'un « ensemble de pièces plastiques qui permettent à l'enfant de se fabriquer une maison et même de la faire passer par la fenêtre de la maison de ses parents »³⁶. La libération de la femme s'assimile donc à une impossible opération d'étripage purificateur : faire sortir la maison par la fenêtre, ou peut-être d'un accouchement impossible où la femme donne naissance à elle-même.

Les *Nouvelles Lettres portugaises*, roman imprégné d'idéologie féministe, explicitant à plusieurs reprises sa finalité militante, est aussi un manifeste anti-domestique. La maison est un

³³ *Ibidem*, p. 37.

³⁴ *Ibidem*, p. 83.

³⁵ *Ibidem*, p. 66.

³⁶ *Ibidem*, p. 298.

territoire de la violence, de l'injustice, de la brutalité du mâle – père ou mari. Et pourtant, le refus de la vie domestique touche aux problèmes de la condition humaine qui ne se réduit pas à la condition féminine. Toute maison possède un caractère carcéral, « caserne ou couvent », et si la femme et l'homme interprètent sans cesse les rôles du prisonnier et du geôlier, « on ne saurait à la première lecture qui prend qui »³⁷. Malgré toute la noirceur attribuée à l'image de la maison, certaines « lettres » esquissent un rêve d'une demeure nouvelle, demeure qui ne pourra être construite que par une humanité renouvelée, maison à l'image d'un couple futur. Une telle vision apparaît vers la fin du volume, dans un texte intitulé *Passamento* (traduit comme « Trépas »), mot que l'on considère comme le synonyme de la mort, mais qui suscite aussi des associations initiatiques du vocable français *passage* ; il s'agit donc de « passer » à une autre vie. Le couple humain idéal deviendra le noyau génésique, « le pépin du monde », autour duquel un nouvel ordre s'organisera à travers la parole et la danse créatrice de trois jours et trois nuits : « Nous serons une paire, un couple, le noyau du monde et ils devront nous rejoindre à la ronde et apporter leurs enfants et danser trois jours et trois nuits pour fêter le recommencement de tout. Ne dis qu'une seule parole tout haut et j'accoucherai de la joie de tout un peuple »³⁸. Il s'agit donc de réinventer ou revitaliser le « nous » communautaire, plutôt que le « je » égotique, comme c'était le cas à l'aube de l'âge moderne. Un autre texte-« lettre », *De paredes e flores* (« Des murs et des fleurs »), cette fois-ci en vers blanc, esquisse la création d'une demeure avec une fleur au centre. Cette maison aux parois vivantes qui *écoutent* les paroles fonctionne comme un *lieu des amours*. La bonne demeure des fleurs emmurées offrira l'intimité, l'abri et la protection, sera un lieu où les douleurs s'apaisent grâce aux vertus de la communication par les paroles chaleureuses, « qui hissent des feux »³⁹. L'étrange *legs* de *Lego*, laissé par les trois écrivaines aux générations à venir peut être interprété comme une invitation à reconstruction universelle qui appartient déjà à tout autre régime symbolique que la reconstruction des bateaux après chaque naufrage dont parlait Blumenberg. La métaphore de fondaison comme une procédure de recyclage de verre contraste avec l'image Blumenbergienne des bateaux d'échardes, effet final des cycles de fragmentation et de reconstruction post-catastrophique. Les trois écrivaines féministes traduisent une attitude nouvelle par rapport à la catastrophe. Même si elles se servent librement des éléments à provenance distinctement moderne, comme la culture d'enfance commercialisée par le groupe danois fabriquant une gamme de jouets de construction ou bien le motif récurrent des maisons en verre, leur texte acquiert la valeur d'une contestation foncière de la modernité en tant qu'une réponse historique aux données fondamentales de la condition humaine.

³⁷ *Ibidem*, p. 239.

³⁸ *Ibidem*, p. 282.

³⁹ *Ibidem*, p. 188.

Les *Lettres de la religieuse portugaise* formaient un déguisement du sujet masculin en prise du naufrage métaphorique de la modernité. Les lettres de Marianne sont donc des missives d'un homme qui s'étudie en ce déguisement féminin pour mieux saisir sa situation existentielle. Plutôt qu'une forme de communication, ces lettres sont devenues un instrument de séparation, de distanciation, aussi par rapport à une femme véritable et à l'expression féminine, dès que sa place est usurpée. L'écriture comme négation de l'amour devient une quête de l'intensité et acquiert un caractère masturbatoire. L'homme-Marianne écrit à un(e) autre non pas pour créer, maintenir ou sauver une intimité, mais pour aboutir à une rupture. C'est bien le contraire qui se passe dans les *Nouvelles Lettres portugaises*, un acte de résistance par rapport à la fragmentation moderne. L'enjeu est de créer – ou recréer – une communauté prémoderne, peut-être même archaïque, si l'on s'aperçoit de la résonance « tribale » du concept de la « maison des femmes ». Le palimpseste d'un des textes fondateurs de la modernité se moue donc en un texte subversif, profondément antimoderne.

Bibliographie

Alcântara, Verônica Fernandes Teixeira de. Abordagem sobre as *Cartas portuguesas / Novas cartas portuguesas*. – In : *Revista de Letras*, no 14 (1-2)/1989.

Barreno, Maria Isabel, COSTA, Maria Velho da, HORTA, Maria Teresa. *Nouvelles Lettres portugaises*. trad. Vera Alves da Nobrega, Evelyn Le Garrec et Monique Wittig, Paris, Seuil, 1974.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil, 1977.

Besse, Maria Graciete. As *Novas cartas portuguesas* e a contestação do poder patriarcal. – In : *Latitudes*, no 26/2006.

Blumenberg, Hans. *Naufrage avec spectateur : paradigme d'une métaphore de l'existence*. trad. L. Cassagnau, Paris, L'Arche, 1994.

Cordiero, Luciano. *Soror Marianna, a freira portuguesa*. Lisboa, Libreria Ferin, 1888.

Coulet, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. vol. I, Paris, A. Colin, 1967.

[Guilleragues]. *Lettres de la Religieuse Portugaise traduites en Français (Anonyme de la fin du XVIIe siècle)*. Paris, Alain Hurtig, 1996.

Kauffman, Linda S. *Discourses of Desire, Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Ithaca, Cornell University Press, 1986.

Landy-Houillon, Isabelle. Introduction. – In : *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne, et d'autres romans d'amour par lettres*. Paris, Garnier-Flammarion, 1983.

Martins, Ana Margarida Dias. *Novas Cartas Portugesas: The Making of a Reputation*. – In: *Journal of Feminist Scholarship*, vol. 2, issue 2, 2012.

Владимир САБОУРИН¹

Естетическият наглед във *Военен дневник* на Ернст Юнгер²

Резюме

В този текст разглеждам в близък прочит *Военен дневник* (1914-1918) на Ернст Юнгер като изходен текст както на неговото последващо литературно творчество, така и за по-късната му политическа радикализация вдясно през Ваймарската република. Представянето на войната във *Военен дневник* става посредством една дистанцираност с имплицитно естетически характер, която ще получи литературна форма във *В стоманени бури* (1920) и военните книги на Юнгер. При еволюцията на Юнгер от аполитичен младеж, доброволец в Първата световна война, до емблематична фигура на т. нар. „консервативна революция“ фронтовият опит, фиксиран във *Военен дневник*, претърпява идеологическо преосмисляне и натоварване, при което привидността и сиянието/заслеплението на естетическото конституира политически субекти. Текстът е част от по-обемно изследване, съпоставящо Иван Мешеков и Ернст Юнгер.

Ключови думи: Ернст Юнгер; военен дневник; Първа световна война; фронтови опит; естетически наглед; дясно поколение; Иван Мешеков; ляво поколение

Abstract

Aesthetical Perception in Ernst Jünger's War Diary

In this article I undertake a close reading of Ernst Jünger's War Diary (1914-1918) as a founding text both of his following literary work and his rightwing political radicalization during the Weimar Republic. The representation of the war experience in the War Diary follows a pattern of detachment which relies on an implicit aesthetical perception. This pattern evolves to a literary form in Jünger's *Storm of Steel* (1920) and his war books. The war experience of the young apolitical volunteer is subjected latter on to an ideological reshaping and rewriting in Jünger's evolution to an emblematic figure of the so-called "conservative revolution". This ideological reshaping configures an (rightwing) political subject who leans on the shining and blindness of the aesthetical perception. The article is a part of a larger comparative study confronting the key role played by the experience of World War I in the work of Ernst Jünger and the leftwing Bulgarian literary critic Ivan Meshekov.

Keywords: Ernst Jünger; war diary; World War I; war experience; aesthetical perception; rightwing generation; Ivan Meshekov; leftwing generation

Ако *Ляво поколение* (1923) на Иван Мешеков има (не)скромната амбиция „временно да „замести“ [...] ненаписаното още художествено произведение“ – „преди да имаме художествения

¹ Владимир Сабоурин [Vladimir Sabourin] (р. Сантяго де Куба, 1967) е завършил българска филология в Софийския университет, специализирал е във Ваймар, Хайделберг и Инсбрук. Хабилитира се с монографията *Произход на испанския пикаресков роман: към генеалогията на реализма* (2006). Доктор на филологическите науки (2010) с дисертацията *Мистика и Модерност. Испанската католическа мистика през Златния век*. Гост-лектор на Университета на Федерална провинция Саар, Саарбрюкен и на Калифорнийския университет, Бъркли. Пише поезия и литературна критика. Професор по антична и западноевропейска литература във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“.

² Настоящият текст е част от по-обемно изследване, съпоставящо Иван Мешеков и Ернст Юнгер.

тип на „лявото поколение“ в литературата ни³ – то *В стоманени бури* (1920) на Ернст Юнгер вече е самото написано художествено произведение на непоявили се още социологически тип на „дясното поколение“ в обществото на Ваймарската република. Написано – но не докрай, доколкото на произведението още му предстои да претърпи шест преработки между второто издание от 1922 и заключителната версия от 1978 г. (вече във социалдемократическата фаза на Федерална република). Художествено – но не докрай, доколкото *В стоманени бури* не просто претърпява многобройни преработки, но самото произведение на свой ред и поначало представлява преработка на Юнгеровия *Военен дневник* от 1914-1918 г. Както *Ляво поколение* не е „строго научно историческо изследване върху „лявото поколение““⁴ – настоява Мешек в предговора към книгата си – така и *В стоманени бури* не е „строго“ погледнато художествено произведение, а преработка на нефикционален текст, конституиращ една авторова субектност, която в продължение на шест десетилетия творчески живот отново и отново ще се завръща към и многократно и многофазно естетически (и идеологически) ще преработва фундацията я дневников наратив. „Воденето на дневник е било за Юнгер важно занимание, едно начинание или „проект“, на който той се отдава в трудни и опасни ситуации. Той е искал да се върне от тази война не само с военни отличия (*Auszeichnungen*), но и със записки (*Aufzeichnungen*), от които да може да се направи книга за войната – да се върне у дома като писател“.⁵ В първоначалния вариант на *В стоманени бури*, още близък до нефикционалния първообраз (и изтъкващ тази близост), книгата има подзаглавие, държащо да подчертае тази изходна близост с нефикционалното: „Из дневника на командир на щурмова команда“⁶. Заключителната преработка премахва препращащото към дневника подзаглавие в недвусмислен жест на утвърждаване на естетическата автономност на произведението. Правейки обаче пръв опит в ранна скица на предговор да представи бъдещата си

³ Мешек, Ив. *Ляво поколение. От гимназията до окопите 1907-1917. Кризис и развитие на съвременната интелигенция*, В. Търново: Издателство „ВЕСТА“, 2013, с. 11-12. [Meshekov, Iv. *Lyavo pokolenie. Ot gimnaziyata do okopite 1907-1917. Krizis i razvitie na savremennata inteligentsia*, V. Tarnovo: Izdatelstvo „VESTA“, 2013, s. 11-12.]. Художественият тип на лявото поколение в българската литература се появява в парадигматичен вид едва година след завършването на ръкописа на *Ляво поколение* през 1923 г. – в *Септември* (1924) на Гео Милев. Макар да го споменава в послеслова към *Ляво поколение* сред „левите интелигенти“, литературният критик Мешек в крайна сметка не удостоверява Гео Милев с една от големите си портретни студии.

⁴ Ibidem, р. 12: Мешек изтъква на първо място „неизбежно [...] субективния характер на *дневник*, изповед, спомени, наблюдения на нейния автор“ (с. 11, курсив мой, В. С.), специфичен за *Ляво поколение*. Цит. съч. Мешек 2013.

⁵ Kiesel, H. „Ernst Jünger im Ersten Weltkrieg. Übersicht und Dokumentation“. – In: Jünger, E. *Kriegstagebuch 1914-1918*, hrsg. v. Helmuth Kiesel, 5. Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta, 2014, 622. Цитирам *Военен дневник* (*Kriegstagebuch*) на Юнгер по това издание по-нататък в текста със сиглата КТ и страниците в кръгли скоби. Всички преводи от немски са мои, В. С.

⁶ Kiesel, H. „Adnoten zu *In Stahlgewittern*“, с. 299 (курсив мой, В. С.).

книга, Юнгер все още ще твърди със смесица от гордост и трезва констатация на дебютиращ автор, публикуващ белетризация на фронтови дневник, на която предстои още дълъг път до естетическото (и идеологическо) прибиране у дома: „Аз не съм човек на перото“ (КТ 433). Неслучайната среща на Иван Мешков и Ернст Юнгер в полето на мемоарното конструиране на поколенчески идентичности изглежда на пръв поглед малко вероятна, да не кажем сюрреалистична, преди всичко поради схематичното противостоене на ляво и дясно, които през 20-те и началото на 30-те години продуктивно се взаимопроникват.

Фронтовият дневник на Юнгер се вписва в цяла суб„литература“ от войнишки писма и дневникови записки⁷, с които бъдещият автор на *В стоманени бури* споделя общи характеристики тъкмо в по-скоро притесняващите, резервиращи или отблъскващи съвременния читател аспекти. „За нагласата му към войната, за поведението му в различни ситуации на военната служба и бойните мисии [...], не на последно място обаче и за безогледно възторженото му изобразяване на окопните битки и атаките има съответствия в писмата на загиналите във войната студенти, и то не само спорадични, а в изобилие.“⁸ Юнгеровият *Военен дневник* е уникален не с широко споделяното от поколението му (първоначално) въодушевление от войната, а с липсващия при него (и също широко разпространен сред тогавашната младеж) „национален и религиозен патос“, с „учудващото идеологическо въздържание“, с липсата на интерес към политиката⁹ – все липси, на които не бихме очаквали да се натъкнем в портрета на художника като млад, видян откъм предстоящото му бъдеще на емблематична фигура на „консервативната революция“.¹⁰ Гимназистът-доброволец иска – като всеки тийнейджър – да избяга изпод дамоклевия меч на матурите, търси приключения и е жаден за опитване на екстремни преживявания. Една година преди да се запише доброволец (и така да мине облекчената военновременна матура) 18-годишният Юнгер бяга от вкъщи, за да реализира мечтата си за приключения във Френския

⁷ В интервю от 1966-та Юнгер ще отбележи: „Почти всеки войник водеше по онова време дневник“. – Jünger, E. „Stendhal war mein Meister“. – In: Jünger, E. *Gespräche im Weltstaat. Interviews und Dialoge 1929-1997*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2019, 97.

⁸ Kiesel, H. „Ernst Jünger im Ersten Weltkrieg. Übersicht und Dokumentation“, p. 628.

⁹ Ibidem: Kiesel, p. 628, 629.

¹⁰ В *Работникът* Юнгер ще дефинира понятието „консервативна революция“ по следния начин: „Разликите между реакция и революция тук по странен начин се стопяват; появяват се теории, в които понятията „консервативно“ и „революционно“ се отъждествяват по отчаян начин“. – Jünger, E. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* [1932], Stuttgart: Klett-Cotta, 2014, 265. Цитирам *Работникът* по това издание по-нататък в текста със сиглата А и съответната страница в кръгли скоби.

чуждестранен легион, като реално стига до тренировъчен лагер в Северна Африка¹¹, откъдето скоро се опитва да избяга и в крайна сметка е измъкнат по дипломатически път от баща си. Направената във фронтовия дневник равностойка след първата година на Западния фронт припомня изходната мотивация на младия Юнгер: „Днес [6 октомври 1915 г., б. м., В. С.], когато отново се събуждам за първи път в окопа, ми идва наум, че преди една година се записах в армията, за да преживея приключения“ (КТ 47). Въпреки шоковото съзряване, ученическото въображаемо продължава да подхранва реалния фронтови опит – поне в края на август 1916 г. Западният фронт заприличва за кратко на Африка. „Най-сетне си починахме малко. За жалост вали от време на време, но иначе животът в палатката си е много приятен. Имаме висока палатка, всичките ни куфарите са вътре, така че изглежда почти като при пътешественици в Африка.“ (КТ 176) Африканската мечта не е просто за (военно)временна употреба и се появява отново в писмо до брат му от 2 август 1917 г., чертаещо планове вече за след края на несвършващата „шибана война“ (Scheißkrieg, КТ 258) – читателят е учуден, но младежът не си поплюва, когато за момент му писва. „Когато нощем вървя напред-назад в окопа, мисля много за колониите. Трябва след войната да се запишем в колониалните войски (Schutztruppe), така най-добре можеш да разгледаш страната и хората. Когато бях на лечение в Гера, разгледах в музея сбирката на един колонист в Камерун, който беше пратил сина си да учи там [в Гера, б. м., В. С.] в гимназията. Растенията, плодовете и животните бяха като мостри от един по-изобилен свят.“ (КТ 557) Учудващата трезвост на Юнгеровия *Военен дневник* се подхранва от изобилието и буйността на едно младежко въображаемо, което крои планове за свят, който вече няма да съществува след войната на реалната карта на света. Великобритания и Франция де факто вече са си поделили Германски Камерун още през февруари 1916 г., германските колониални войски (Schutztruppe) ще бъдат разпуснати през октомври 1919 г., Германската колониална империя официално престава да съществува на 10 януари 1920 г. след влизането в сила на Версайския договор. Това няма да попречи на младия долносаксонец да преживее по бойните полета на Първата световна война германската си (колониална) африканска мечта.

¹¹ Във *Военен дневник* писането на (ненаписаната на фронта) книга за това преживяване е съположено с воденето на фронтовия дневник: „Спя продължително, пуша късата си лула, пиша алжирската си книга и моя военен дневник“ (КТ 306). „Алжирската книга“ ще бъде написана много по-късно (по времето на националсоциализма) и ще бъде публикувана през 1936 г. под заглавието *Африкански игри*. Още във фронтовия дневник обаче се откриват следи от тези „африкански игри“, интерпретиращи войната като (колониално) приключение.

Във *Военен дневник* войната е преди всичко въпрос на младежка (суб)култура на „преживяването“ (Erlebnis), силно напомняща на съвременния ни социален феномен, концептуализиран в началото на 90-те в рамките на една „културна социология на настоящето“ в понятието „общество на преживяването“ (Герхард Шулце).¹² Това интерпретативно допускане има потенциал да дистанцира ангажирания читател не по-малко, а може би и повече, отколкото еуфоричното представяне на битката само по себе си (самата тя като „вътрешно преживяване“¹³), но същевременно предоставя възможността да мислим фронтовия опит в социологията и екзистенциалния хоризонт на изходната му младежка положеност, предшестваща последващата естетическа преработка и идеологическо натоварване на фронтовите дневници не само във *В стоманени бури*, но и в цялостното творчество на Юнгер. Коментирайки основанието си да се запише доброволец за предстояща бойна мисия, авторът на дневника го определя като въпрос на „обогаляване“ с „безценен спомен“ (КТ 89). Месец по-късно, при поредната (положителна) равностойност на преживяното на фронта Юнгер ще използва ключова за по-късната консуматорска култура на преживяването дума – *Spaß* (КТ 95-96) – чиято по-широка евдемонична семантика все повече се фокусира (и стеснява) върху полето на развлечението/забавлението. За автора на дневника културата на преживяването има ясно изразена йерархично-телеологична структура, която ще води действията му и съответно ще определя сюжетното разгръщане на дневниковия наратив. „Вече преживях (erlebt) много неща в тази най-голяма война, но до този момент още не ми бе съдено да достигна целта на моите военни преживявания (Kriegserlebnisse) – атаката и сблъсъка между противниковите пехоти.“ (КТ 185) Краят на *Военен дневник* ще предостави на автобиографичния герой тези търсени от него върхови форми на преживяване както в рамките на еуфорично участие в мащабна успешна офанзива, така и при най-тежкото му раняване в обречената на неуспех „последна атака“, както тя ще бъде наречена във *В стоманени бури* като *mise en abyme* на генералното поражение във войната.

Позитивното оценъчно натоварване на преживяването само по себе си – без оглед на съдържанието му – позволява определянето не само на смъртоносна опасност и необратимото

¹² Вж. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart* [1992], 2. Aufl., Frankfurt am Main: Campus, 2005.

¹³ Следвайки заглавието на есето на Юнгер, издадено непосредствено след *В стоманени бури* (1920) – *Битката като вътрешно преживяване* (1922). Поучително е да се види едновременно, но различно натоварване на думата *Kampf* при Юнгер като „битка“, от една страна, и малко по-късно при Хитлер като „борба“, от друга. За разлика от еднозначно героичното участие на Юнгер в Първата световна война, участието на Фюрера в нея е меко казано скромно, вж. Joachimsthaler, A. *Korrektur einer Biographie: Adolf Hitler 1908-1920*, München: Herbig, 1989.

поражение като изключителен екзистенциален опит, но и назоваването на тривиални и отблъскващи военни действия с бомбастичното „историческо преживяване“ (КТ 216), както е квалифицирано предстоящо отстъпление, при което отстъпващата армия разрушава всичко по пътя на отстъплението си в печално известната тактика на изгорената земя. В *стоманени бури* ще заличи (в късна преработка след Втората световна война) тази младежка бомбастика, замествайки я с рефлексия върху социалноисторическите основания на случващото се, която обаче в крайна сметка дава право на определянето на преживяното като „историческо“ – със задна дата и заличена генеалогия. „За първи път видях тук планомерното разрушение, което по-късно щях да срещам до втръсване в живота си. То е пагубно свързано с икономическото мислене на нашата епоха, носи на разрушителя повече вреди, отколкото ползи и не прави чест на войника.“ (ISG 132) Умъдрената постфактумна рефлексия на преживелия Втората световна война оставя открит въпросът дали и доколко културата на преживяването, в което е положен първоначално феноменът на планомерното разрушение, прави чест на субекта, израснал от фронтовия опит и конституиращ се в него като екзистенциално условие и естетическо-идеологическа (и в крайна сметка политическа) априорна форма на всеки бъдещ възможен опит. Поне що се отнася до проблематиката на културата на преживяването, младежката ексцесивност на *Военен дневник* е по-близо сякаш до истината за модерния субект, отколкото зрялата рефлексия на *В стоманени бури*. „Отстъплението ни през една напълно разрушена зона ще бъде със сигурност много интересно.“ (КТ 224) Този радикален, естетически и рефлексивно нерелативиран опит в рамките на културата на преживяването прави от военния дневник на Юнгер един от ранните документи на модерната субектност – такава, каквато я живеем в момента – от ранга на порнографско-философските произведения на Сад.

Привилегировани обекти на съзерцателен интерес – въведени с повторителното *много интересен* – на Юнгеровия субект на културата на преживяването, които открихме във фронтовите записки на Мешков като маркери на едно отварящо се пред субекта *от вчера* пространство от множествени бездни¹⁴, са аеропланите и тяхната спектакуларна битка в небето. „Днес [22 януари

¹⁴ На 27 ноември 1917 г. Мешков записва във фронтовия си дневник: „Аероплани – неприятелски – летяха над нас в сините ноемврийски простори. Влязохме в земята“. На следващия ден тази голяма вертикала ще бъде разгъната отново и триизмерно уплътнена до резонансно пространство: „Ноемврийска утринна – бистра, топла, слънчева. На четири-пет километра до първа линия; вражи аероплани, наши снаряди из бистрото небе и техните бели обли кълба дим, и мелодичен гръм: резонанс е цялото небе!“ – Вж. Мешков, Ив. *Из един живот. Мемоари. Дневници. Писма*, София: „Български писател“, 1968, с. 144, 144-145. [Meshekov, Iv. *Iz edin zhivot. Memoari. Dnevitsi. Pisma*, Sofia: „Balgarski pisatel“, 1968, s. 144, 144-145].

1915, б. м., В. С.] вдясно от Оренвил се състоя много интересен обстрел на аероплан. Немските зенитни оръдия се прицелваха много добре, но летецът се измъкна. Накрая на синьото небе имаше около 30 облачета от шрапнели.“ (КТ 14) Два месеца по-късно, на 22 март Юнгер ще наблюдава отново като пехотинец, маршируващ десетки километри в пълно бойно снаряжение, подобен „много интересен“ обстрел. „Днес отново марширувах с останалите, след като вчера изминахме 33 км. с пъл.[на] раница. Видяхме много интересен обстрел на аероплан, поне 50 облачета се носеха около самолета, но той все пак успя да се измъкне.“ (КТ 17) По време на близо четиригодишното си участие във войната Юнгер ще пробва на три пъти да постъпи във военновъздушните сили. Начинът му на наблюдение на аеропланите напомня същевременно на ентомологичните му занимания, от които той не се отказва дори на фронта. Наблюдавайки битките в небето – отново *много интересни* – той е едновременно субект и обект, ентомолог и насекомо¹⁵, ловец и плячка. „Следобед наблюдавах поредица от много интересни самолетни битки, при които цяла група англичани бяха отчасти свалени от нашите самолети, отчасти – притиснати към земята. Проследих с напрежение особено една битка, при която един англичанин се сгромоляса в пламъци. След като първо планираше, самолетът изведнъж полетя отвесно надолу, докато от машината избиваше червенокафяв дим. Самолетът се преобърна по дължината си като дълга кутия, от която тогава излетя изведнъж във въздуха една черна точка – пилотът – и се удари в земята до машината си.“ (КТ 234) Смалилият се до черна точка и разбиващ се в земята пилот е наблюдаваното насекомо, но и идентификационна фигура на автора на дневника.

Когато има възможност, той се притичва на мястото на произшествието. „Привечер видях да пада самолет, който бавно се въртеше около напречната си ос. Затичах се натам, но не можах да открия мястото.“ (КТ 241) Обикновено обаче наблюдаващият вижда случващото се панорамно дистанцирано, в конструктивистки плоскости и чисти, наситени цветове. „Следобед над Леклюз се състоя напрегната самолетна битка. Един самолет се запали и се сгромоляса, горейки с ярък пламък, в блатата.“ (КТ 365) Мястото на събитието е дистанцирано до недостъпност, пресичането на вертикалната яркочервена плоскост с хоризонталната изумруденозелена – хроматично чисто. Това е идеалната констелация на естетическия наглед, при която наблюдаващият изпитва

¹⁵ В класическа квазиетическа формулировка на тъй важния за *Военен дневник* младежки пълен ‘игнор’ Юнгер ще използва (и приложи към себе си) фигурата на майския бръмбар: „Това безучастие е едно от основните ми качества, мисля си, че ако се стигне дотам да бъде екзекутиран, дори минута преди това аз ще си мисля за безсмъртието на душата на майския бръмбар или сродни проблеми.“ (КТ 137)

интензивно „незаинтересовано“ удоволствие. „Следобед доста обстрелваха селото. Аз наблюдавах попаденията от таванския прозорец на къщата си. Беше напрегнато удоволствие (Vergnügen). От време на време се виждаха хора да притичват през терена, припряно и бързо да изчезват.“ (КТ 240) Подобно на черната точка на падащия пилот, хората тук са пренебрежимо мимолетни в една динамика на полето, в която човешкото присъствие бързо изчезва от картината на естетическия наглед. Двадесет и седем години по-късно първичната сцена на покривния наглед ще се повтори с нараснало великолепие и интензитет при наблюдаването на бомбардировката на Париж. На 27 май 1944 г. Юнгер записва във военния си дневник (този път от Втората световна война): „При втория път, на залез слънце държах в ръка чаша бургундско, в което плуваха ягоди. Градът с червените си куполи и кули лежеше страшно красив, подобен на чашка на цвете, над която прелитат за смъртоносно оплождане. Всичко бе зрелище (Schauspiel), бе мощ (Macht), на която болката казваше „да“ (bejahte) и я извисяваше“.¹⁶ Сцената отново е потопена в наситени чисти цветове, преливащи в *mise en abyme* между чашата вино с ягоди и очакващата оплождане чашка на града, залят от залезна светлина и отварящ се под ентомологически фигурираните бомбардировачи. Ницшеанските репери на нагледа – *Macht* (власт, мощ), *bejahen* (казвам „да“, утвърждавам) – задават изходните точки на една култура на преживяването, оголваща баталната парадигма на обществото на спектакъла. Погледът на субекта, наблюдаващ самолетите, излагайки се на смъртна опасност (и същевременно преживяващ бомбардировката от гледната точка на авиатора), съвпада с погледа на ентомолога.

Естетическият патос на дистанцията, онагледен с наблюдаването на аеропланите, вдвояващо субекта и обекта на съзерцание, не се губи и при шокното скъсяване на дистанцията. Погледът отблизо не е по-малко дистанциран от погледа отдалече и е налице от самото начало във *Военен дневник*, от първата сутрин на фронта, без никаква адаптация, сякаш е априорна форма на нагледа. „По-късно минах покрай портала на замъка. Граната беше ударила левия ъгъл. Няколко големи локви кръв се червенееха по улицата, по пиластъра бе полепнал мозък.“ (КТ 8) Изходното запазване на дистанцията се маркира от инструментално опосреденото детайлно-тъканно разглеждане на далечното отблизо. „На не повече от 80 м. от нас лежат ок. 6-8 мъртви французи, чиито трупове са на приблизително 2 месеца. Изпънатите крайници в червените панталони и сините мундири изглеждат странно; през бинокъла си забелязах пепелявосивия, почти черен цвят

¹⁶ Jünger, E. *Strahlungen II*. – In: Jünger, E. *Sämtliche Werke*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2015, 271.

на разложението по лицето на единия.“ (КТ 9) При нощно копаене на окопи видяното отблизо през бинокъла ще бъде тактилно удостоверено в тъмното. „Видях вързоп парцали да виси в бодливата тел, протегнах ръка да го пипна и забелязах, неприятно изненадан, че материята беше покрита с лепкава, смърдяща маса.“ (КТ 31) Докоснатото в тъмното ще бъде внимателно „изследвано“ (*untersuchen*) на дневна светлина. „Първото, което направих, бе да изскоча от окопа и да разгледам парцалите от снощи. Не се бях излъгал. В раздраните парцали бе обгърната влажна мумия, която отвратителна смрад¹⁷. Главата не се виждаше, само нещо като буца вар. На коляното се подаваше от скъсаните дрипи капачката, обгръщащата я плът беше бяла като месо от треска, сухожилие се проточваше като лента през разложената плът.“ (КТ 33) Разглежданите като анатомични препарати мумифицирани тела подготвят също толкова дистанцираните описания на свежи трупове на ръка разстояние. „Събудих се към 9:00 в землянката и закусих. Пред землянката ми лежи англичанин, заминал си вчера. Дебел и подул се, още в пълно снаряжение, той е покрит от хиляди стоманеносини мухи. Задникът му е пръснат, оттам изтича мръсно кафяв сок. Главата е черна като глава на негър.“ (КТ 171) Последната степен на естетически дистанцираното съзерцание е деловото регистриране на процеса на умиране в реално време от флоберовски късогледо разстояние. „[Т]ой се строполи, облян в кръв, с прострелна рана в главата. Преви се надве в ъгъла на окопа и остана в приклекнало положение, с глава, облежната на стената. Хрипящото му хъркане се чуваше на все по-големи интервали, докато напълно замря. При последните конвулсии той си изпусна урината. Аз клечах до него и регистрирах случващото се с делово безпристрастие (*Sachlichkeit*).“ (КТ 390)

Младежкият поглед, формиран от една култура на преживяването, търси конфронтацията с непоносимото, тренира издържането му и се гордее с една в основата си естетическа способност да се издържа, демонстрирайки „дебелокожие“ (КТ 149, 244) и демонстративно запазвайки спокойствие и невъзмутимост. Насред задължителната програма на човешката касапница на войната авторът на дневника свободно избира да разгледа под формата на волно, свободноизбираемо занятие – *особено интересно* – кланицата на дивизията. „Особено интересно за мен беше разглеждането на кланицата. Коленето и разчленяването на говедата се извършваше с превъзходна бързина. Удар с тежък чук, пробождање в шията на животното още в конвулсии, после няколко среза и кръвта рухва на мощни талози в поставен отдолу сандък. После идват усърдни момчета с ръце на атлети и разчленяват вдигащото още пара месо на много части. Всичко това

¹⁷ Непълен синтаксис в оригинала.

ставаше в покрит двор, зялят от кръв, парчета месо, съдържимото на черва. Общо взето пъстро, ужасно зрелище, подсилено от острата миризма на кръв. Преди войната може би не бих го разглеждал с такова спокойствие.“ (КТ 112-113) Погледът не се задоволява със стоическо издържане на гледката¹⁸ – той е не по-малко въодушевен и хиперболичен, отколкото при безогледно възторженото изобразяване на окопните битки и атаките: „превъзходна бързина“, „мощни талази“, „момчета с ръце на атлети“, „зялят от кръв, парчета месо, съдържимото на черва“, „пъстро, ужасно зрелище“... Причиняващият си тази гледка като екстремна кондиционна тренировка за издръжливост със задоволство констатира, че войната го е научила на спокойствие пред лицето на всекидневния мирновременен ужас.

Кондиционирането на възприятието в целевата тренировка на сухо на музеалното разглеждане на дивизионната кланица ще влезе в работа в реалните условия на регистриране на щети и събиране на човешки останки близо година по-късно. Макар да отбелязва, че не е знаел „какво ми предстоеше още през следващите часове“ (КТ 244), авторът на дневника демонстрира с описанието си на човешката касапница, че погледът му е добре подготвен за това, което му предстои. Тук подготвеността на погледа в рамките на систематично упражнявания във *Военен дневник* (естетически) дистанциран наглед е върховна добродетел и последна възможна утеха¹⁹ на едно естетическо всеоръжие пред лицето на съдбата – една естетическа *amor fati*. „[3]апалих пура и влязох в мазето. Там кашата изглеждаше определено зле. [...] Закрепихме две свещи по стените и се захванахме за работа (an die Arbeit). От купа развалини стърчаха два крака. Веднага енергично ги хванах здравата и изтеглих тялото (Gestalt). Освободихме скоро и другите двама. На единия главата му беше откъсната в горната част на врата, вратът се мъдреше на туловището като голям, кървав сюнгер. На втория му беше откъсната едната ръка, от която стърчеше разтрошената кост, имаше и голяма рана на гърдите. На третия тялото му беше разпрано, червата и вътрешните органи висяха навън. Когато Книге и Бартелс го издърпваха изпод развалините, една остра дъска се заби в раната му и го разпори още много повече. От това в мазето се разнесе гадна миризма на съдържимото на червата. Това е лицето на войната. Беше си ужасяваща (unheimlich) гледка това

¹⁸ Срв. дългата секвенция с кланицата в Райнер Вернер Фасбиндер. *В година с 13 луни* (1978). [Rainer Werner Fassbinder. *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978)].

¹⁹ Десет години по-късно, в третата си военна книга *Горичка 125* Юнгер ще напише: „във всяко, дори най-простото изобразяване се съдържа известна утеха, едно освобождаване посредством изразяване – и в този смисъл един дневник е признание, съобщение, което правиш пред самия себе си“. – Jünger, E. *Wäldchen 125* [1924]. In: Jünger, E. *Krieg als inneres Erlebnis*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2016, 191-192.

вадене на мъртвите в тъмното, опустошено мазе. По лицата на 2 мъртви, които още имаха глава, се беше отложил финият жълт прах от помлените керемиди и караше главите да изглеждат почти като восъчни маски.“ (КТ 245-246) Демонстративното дендистко палене на пура под тежък обстрел или непосредствено преди атака тук непосредствено предхожда конфронтацията с тежкия обстрел и щурма на ужасяващото в чист вид, препарирано сякаш специално за тестване на силата (и патоса) на естетическата дистанцираност. Слизането в мазето, пострадало от пряко попадение, е слизане при Майките на естетическото. Описанието на енергичната работа, здравето хващане припомня усърдните момчета с ръце на атлети от дивизионната кланица. Фигуративният климакс²⁰, постигнат от формата на нагледа, е безспорно *големият, кървав сунгер*, видян на мястото, заемано доскоро от отнесената глава. Важността на отнасящия главата образ е подчертана от обръщането на погледа към лицата на тези, *които още имаха глава*. Но нагледът отмества също и имащите още глави и лица трупове на една дистанция, в която те се явяват като нечовешки восъчни фигури, восъчни маски, положени върху лицето на непоносимо нечовешкото. Първият издърпан труп, чиито (два) крака стърчат от купа развалини, е означен с думата *Gestalt*, която петнайсет години по-късно ще получи централна роля в естетическата метафизика на Юнгер.

Твърдото ядро на естетическия наглед, безотказно работещ във *Военен дневник* въпреки литературната си нерафинираност (която обаче именно го оголва като чиста форма, предхождаща литературността), е ултимативното чувство за неуязвимост. Естетическото при Юнгер е неуязвимото, чието раждане може да се проследи в дневниковата записка от 14 април 1917 г. „Още към 6:00 сутринта бях безцеремонно сепнат в дрямката си от това, че англичаните обсипваха непосредствената близост на мазето ми с тежки гранати. Обстрелът продължи до 6:45²¹ След това обстреляха с разсеян огън със шрапнели покрайнините на селото. Малко след това нашите пионери взривиха хубавата ни църковна кула²². Докато стоях пред вратата и си гледах колосалния куп

²⁰ Авторът на дневника ще определи описанието си като „реалистично“, когато му се налага да отговори на запитване на роднина на един от загиналите в мазето: „Аз отговорих на писмото в съответствие с фактите, естествено не толкова реалистично при описанието на станалото, както в моя дневник“ (КТ 256, курсив мой, В. С.). Този „(хипер)реализъм“ граничи с експресионизъм в една комбинация, напомняща за синхронната на *Военен дневник* проза на Кафка от *Процесът* (1914-1915) и *В наказателната колония* (1914).

²¹ Липса на точка в оригинала.

²² Църковните кули в зоната на военни действия се взривявали, за да се лиши противниковата артилерия от ориентировъчни точки при обстрел (КТ 541). Тези военно-тактически (контра)мерки ще бъдат въздигнати от Юнгер в епохален знак на радикално секуларизираната модерност: „Налице е голяма разлика между иконоборците и подпалвачите на църкви, от една страна, и високата степен на абстракция, от друга, от която произтича разглеждането на една готическа катедрала от артилерист през Световната война като чиста прицелна точка в терена на бойни действия“ (А 163). В последната записка от *Военен дневник* от 10 септември 1918 г. лекуващият се от тежкото раняване

камъни, над мен се взриви шрапнел и имах удоволствието (Vergnügen) да стоя под свистящия конус на взрива, без да ме засегне шрапнелен куршум. На обед ядох с Бойе говеждо в собствен сос с картофи.“ (КТ 234) Изключително важно е да се отбележи, че квазиетическата сила на естетическия наглед на Юнгер се основава на липсата на разграничение между обект и субект на нагледа: той съзерцава с еднаква дистанцирана невъзмутимост смъртта на другите и собствената си смърт(ност). Мазето, в което се намира, спокойно може(ше) да бъде описаното по-горе тъмно, опустошено мазе на нечовешките останки. Всеки миг на „незаинтересовано удоволствие“ от дистанцираното естетическо съзерцание на разрушение и смърт може(ше) да бъде мигът на разрушението и смъртта на съзерцаващия субект.

В записката от 14 април 1917 г. това реално се случва: докато (си, *mir*) гледа – и се наслаждава на поредната „колосална“ гледка на разрушение (на църковната кула) – субектът е обект на смъртоносно попадение, при което той като един Нео – *Матрицата* (1999-2003) – от началото на XX век стои в центъра на смъртоносен конус от свистящи парчета шрапнел. Както многократно вече е имал интензивното удоволствие да съзерцава разрушението и смъртта на положени в дистанцирания наглед обекти, така сега субектът „има удоволствието“ да съзерцава себе си в тъждествен наглед като обект на тъждествено разрушение и смърт(ност). Дори говеждото в собствен сос обаче не му напомня за ужасното зрелище, подсилено от острата миризма на кръв, тъждествено на току-що преживяното от него. В *Работникът* това архетипно преживяване на неуязвимост на субекта на естетическия наглед ще получи (естетическо-)метафизичен статут в *геицалта* на работника: „фигурата (Gestalt) на работника обкръжава себе си със зона на унищожение, без самата тя да е подложена на въздействието ѝ“ (А 77). Още във *Военен дневник* обаче е налице звучащият необичайно проактивен характер на (само)обкръжаването на субекта със зона на унищожение, на която самият той не е подвластен. Дистанцията на естетическия наглед, прилагана както спрямо обектите, така и спрямо себе си, е проактивно кондициониращо разполагане на субекта в зона на унищожение, позволяващо му квазиетическото незаинтересовано удоволствие от съзерцанието на унищожението и смъртта на обектите.

автор ще определи католическите милосърдни сестри в лазарета като „работливи“ (което „винаги е будило у мен приятни чувства“) (срв. КТ 431). Ернст Юнгер е кръстен в протестантско вероизповедание (вероизповеданието на баща му). На 26 септември 1996 г., на 101-годишна възраст той приема католическата вяра (вероизповеданието на майка си).

Чувството за неуязвимост, фундаращо естетическия наглед, е в крайна сметка иманентно-отсамно чувство за богоподобност. Рожденото му място е фронтовият опит в най-екстремните му проявления. Демонстративно-дендисткото дебелокожие на субекта на дистанцирания естетически наглед рядко се пропуква, но когато това се случи, от пукнатината възхожда богоподобното. Най-видимо и неподлежащо на скриване това се случва в епизода, в който е разрушена значителна част от колективния субект, върху който авторът на дневника интерсубективно опира естетическото в основата си чувство за богоподобност – ротата на лейтенант Юнгер. По негова заповед ротата трябва да се разпръсне за прикритие в артилерийските кратери, за жалост обаче значителна част от войниците се скупчват в един от тях²³, където ги застига пряко попадение от граната. При гледката на труповете на войниците *си* авторът на дневника признава (нещо, което не обича и принципно не прави), че това е „най-ужасното впечатление“, което до този момент – 20 март 1918 г. – е имал през войната. Прави впечатление, че описанието е лишено от всякаква образност, издаваща обикновено незаинтересованото чувство за удоволствие от нагледа и триумфираща чрез него над естествения животински страх на човешкото състояние. „Мястото изглеждаше ужасяващо (schaurig)²⁴. Около мястото на попадението на гранатата лежаха над 20 трупа, почти всички разпарчетосани до неразпознаваемост. Някои бяха разкъсани на две, някои – на безброй части. Това беше най-ужасното впечатление, което съм имал от войната. Къде беше останала *красивата* ми, сигурна в победата рота? Потеглих с над 150 души, готов да разбия врага, а сега имах едва 63, намиращи се под гнета на ужасното събитие.“ (КТ 374, курсив мой, В. С.) Тук субектът – макар и в колективния си ипостас, но тъкмо той е непоклатимият и на практика безсмъртен (извънестетически) стожер на чувството му за богоподобност – реално е споходен от пряко попадение в конуса на взрива, в зоната на унищожение, на която не би трябвало да е подвластен, в крайна сметка в цитаделата на *красивото*. Авторът на дневника дава две описания на първата (и последна за него) реална – естетически неопосредена и неотместена в дистанциращата форма на нагледа – военна катастрофа. Вече цитираното е второто, постфактумно регистриращо щетите. При първото описание на ултимативната катастрофа авторът многозначително употребява като граматическо непряко допълнение (и екзистенциално пряк субект-и-обект) дателното

²³ Срв. КТ 575-576 за обвиненията към Юнгер, че със заповедта си е предизвикал катастрофата (и тяхното убедително текстологично опровергаване).

²⁴ Срв. еднокоренното съществително *Schauer*, „изтръпване“, „тръпки“, „трепет“ и производното *Schauerromann*, „роман на ужасите“, което ще играе важна роля в *На мраморните скали* (1939), вж. Jünger, E. *Auf der Marmorklippen* [1939], Stuttgart: Klett-Cotta, 2017.

местоимение за 1 л. мн. ч. – колективният субект на ротата. „Гранатата удари точно насред нас. Ужасяващ, нечовешки вече рев екна от много гърла.“ (КТ 373, курсив мой, В. С.) Ударен е най-сетне неподлежащият на унищожение субект (приобщен за миг в колективността си към крясъка, към мученето на нечовешкото), на когото се облягаше чувството за неуязвимост, основаващо се на способността за дистанциращ естетически наглед.

В този уникален за *Военен дневник* момент на пропукване – дори финалното, мислено за смъртоносно раняване няма подобен ефект върху субекта на дневника – от зева на тоталното унищожение се възнася ясновидския²⁵ дим, който ще бъде изтълкуван от интерпретиращия катастрофата на колективното си тяло като знак за доближаване до богоподобността. „Някои все още издаваха ужасните, потрисащи викове, някои допълзваха до мен и скимтяха „господин лейтенант.““²⁶ (КТ 374) За този момент на предсмъртни конвулсии, пълзене в окървавения прах и кучешко скимтене на тялото на колективния субект лейтенант Юнгер записва на 19 юни 1917 г. в дневника си: „Покъртително е впрочем как хората в подобни ситуации се вкопчват в офицера. Това всъщност е един от *най-красивите* мигове, това религиозно (gläubige)²⁷ упование на човека в превъзходството на офицера над ситуацията. „Господин лейтенант, накъде сега?“ „Помощ, господин лейтенант.“ „Господин лейтенант, ранен съм.“ „Къде е лейтенант Юнгер?““²⁸ В подобни моменти да бъдеш водач (Führer) с бистра глава означава да си близо до богоподобността (Gottähnlichkeit). Малцина са избрани.“ (КТ 271, курсив мой, В. С.) Лейтенант Юнгер рядко намира нещо за покъртително, но това е. Това е буквално един от *най-красивите* мигове, в който естетическото граничи с религиозното. Вкопчването в офицера е досег със сакралното тяло. Превъзходството на офицера е над съдбата, нещо, от което дори много богове са лишени. Запазилият бистър ум (или дори просто хладнокръвие и невъзмутимост) водач се приближава в подобни моменти до богоподобността, която заслужава евангелски цитат. Малцина са избрани. Избраният е не просто старогръцки херос, полубог. Той е Богочовек, помазанник Божий. За напълно сериозния младежки патос на *Военен дневник* разликата между свръхчовека и Богочовека в лицето на немския офицер (и пред лицето на смъртта) е непродуктивна и пренебрежима.

²⁵ При преработването на *Военен дневник* във *В стоманени бури* Юнгер лексикално ще експлицира мотива за ясновидството: „една почти ясновидска (hellseherische) възбуда, която може да породи само върховната близост на смъртта“ (ISG 96); „окото го улавяше с онази ясновидност (Hellsichtigkeit), на която човек е способен само пред лицето на решенията на живот и смърт“ (ISG 220).

²⁶ Пунктуация на оригинала.

²⁷ Но и „доверчиво“.

²⁸ Пунктуация на оригинала.

Големият *гещалт* на *Военен дневник* обаче е в крайна сметка не толкова субектът на естетическия наглед и неговият квазирелигиозен апотеоз във фигурата на пруския офицер, колкото самата зона на унищожение (в която той се въздига в неподлежаща на унищожение фигура), към която нагледът отваря дистанцирано-патетична гледка. Големият *гещалт* на Ернст Юнгер, цялото, което обхваща повече от сбора на частите си, родено по бойните полета на Първата световна война, е Зоната. „За този, който го е видял, пейзажът е незабравим. В тази местност доскоро имаше ливади, гори, житни поля. Нищо от това вече не се открива пред погледа, абсолютно нищо. Буквално нито един стрък трева, нито едно мъничко стръкче. Всеки милиметър от почвата разровен и обърнат – отново разровен и обърнат, дърветата изкоренени, разпарчетосани и смлени до дървесно брашно. Къщите попилени от обстрела, камъните превърнати в прах. Релсите на железницата усукани на спирали, планините изравнени със земята, накратко – всичко превърнато в пустиня. И всичко препълнено с мъртвци, стократно преобръщани и отново разкъсвани.“ (КТ 176-177) Мъртвите, изравнени, преобръщани и отново разкъсвани като живи от взривовите, от една страна, и спиралата на релсите, от друга, бележат едно фундаментално унищожение на самото времепространство, в което доскоро се е разполагал светът *от вчера*. Тоталното запустение, връщащо света в изначалната безвидност и пустост на постапокалиптичната изравненост на планините със земята, го потапя същевременно в сиянието на цветовете на едно тропическо изобилие от другаде, видно през прорязания от войната прозорец на дистанцирания естетически наглед. „През последните 12 дни цари една направо тропическа жегла. Запустелите поля преливат в най-пъстри цветове. Трогна ме особено един цветен ефект, който изглежда сякаш създаден за войната. Зелено поле, обрасло нагъсто с червени макове, на свечеряване, когато червеното изглежда почти черно и почти съвпада с най-тъмните тонове на зеленото.“ (КТ 268) Този поглед, хвърлен на един батален път към Суан, зад който авторът на *Военен дневник* се разполага в защитеното поле на естетическата дистанцираност на нагледа, поставя читателя в максимално незащитена – доколкото е лишена дори от предпазната клауза на фикционалното – възприемателска позиция. Литературната преработка на *Военен дневник* във *В стоманени бури* (и многократните преработки на самата мемоарна книга) ще тушират нефикционалната драстика на дневника, но ще работят за съхраняването на тази широка възприемателска ножица между автор и читател. Засилването на литературността няма да я затвори, но ще я направи управляема с оглед на последващи преноси от сферата на „незаинтересованото удоволствие“ на културата на преживяването в етико-политическата сфера. Така военният дневник на търсещия приключения и

екстремни преживявания аполитичен младеж, преживял (и надживял) в „битката на материалите“ чувството за неуязвимост и богоподобност, преминал през екстремния опит на Ваймарската република (на свой ред рекурсивно прочетен през екстремността на фронтовия опит), ще израсне във *В стоманени бури* и последващите военни книги до кристализационен център на ултимативното политическо приключение на „консервативната революция“ на едно дясно поколение. Малковероятната среща между Мешеков и Юнгер се случва именно в полето на фиксираня в дневниците фронтови опит, конституиращ през привидността и сиянието/заслеплението на естетическото бъдещите субекти на техните леви и десни поколения.

Огнян КОВАЧЕВ¹

По стъпките на адаптацията към хетеротопиите на литературния канон

Резюме

Централна тема на тази статия е взаимодействието на *адаптацията* и *литературния канон*. Отправна точка на изследването са идеите за промяна на „образеца в зависимост от обстоятелствата“ (Д. Дидро) и на „един идеален вътрешен ред“ под въздействието на нов автор или творба (Т. Елиът). Открити са семантични удвоявания, присъщи на понятието *адаптация*. Те указват, че на практика явлението осъществява не едностранно въздействие, а *двустранно взаимодействие* между субекта и средата. Като естетически пример за второто е разгледан анализ на Е. Ауербах в *Мимезис*. Съпоставени са консервативното и либералното схващане за *канона*, чиято етимология е проследена от *Никомахова етика* на Аристотел, както и особености на библийския и светския литературен канон. В заключение, статията предлага междутекстов подход на адаптиране, който формира хетеротопични структури в литературния канон.

Ключови думи: адаптация; литературен канон; взаимодействие; традиция; библийски канон; междутекстовост; грешен прочит; хетеротопия

Abstract

In the Steps of Adaptation towards the Heterotopias of the Literary Canon

The core topic of this paper is the interaction of adaptation and literary canon. As starting points serve Diderot's idea of changing the "standard according to the circumstances" and T. S. Eliot's notion of "an ideal order" of "existing monuments", "which is modified by the introduction of a new work of art" or author. Semantic doublings inherent to the concept of adaptation are outlined which indicate that what the phenomenon effectively accomplishes is not a unilateral influence but a bilateral interaction between the subject and the environment or media. A literary analysis by Auerbach is discussed as an example of the latter. Characteristics of the Biblical and the secular literary canons as well as the conservative and the liberal understandings of the canon are juxtaposed. The etymology of the latter is traced back to Aristotle's *Nicomachean Ethics*. In conclusion, the paper provides an intertextual approach by means of which adaptation forms heterotopic structures in the literary canon.

Keywords: adaptation; literary canon; interaction; tradition; Biblical canon; intertextuality; misreading; heterotopia

¹ Огнян Ковачев [Ognyan Kovachev] е доцент по Антична и западноевропейска литература, основател и съ-ръководител на МП „Литература, кино и визуална култура“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор е на *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика* (2004), *Литература и идентичност: преображения на другостта* (2005) и над 90 статии и студии в области като сравнителна литературна история, готически изследвания, филмова адаптация, литература и национализъм, теория и практика на превода, литературен канон. Съставител и редактор е на *Петър Увалиев. Пет минути с Петър Увалиев. Радиобеседи* (2015).

Съвсем не искам да кажа, че новото е по-ценно, защото се приспособява: но това, че се приспособява, е едно изпитание на стойността му.

Томас С. Елиът

Какво води един читател в библиотеката? Ще кажете, много ясно, любознанието въобще и любопитството да прочете онези книги, които е избрал. А какво води избора му в това самотно занимание? Четем за развлечение, за да знаем повече, за да разбираме по-добре? Отговорите на тези въпроси вече няма да са еднозначни и така лесни. Доколко четенето наистина протича в самота? Нима още едно неустойчиво любопитство не съпътства него, прелистването, конспектирането на избраната книга в библиотеката? Погледът неудържимо отскача към книгите на съседните маси, дири името на автора, заглавието, сверява познати ли са, чели ли сме ги вече, има ли ги в наши списъци. Искаме да разберем за какво са, защо той или тя чете тъкмо тях. Интересът към четивото на другия се оказва необяснимо, но и неумолимо свързан със собствената ни читателска работа.

Така например в романа на Жан-Пол Сартр *Погнусата* Антоан Рокантен прави биографично проучване в провинциална библиотека, но и следи всяка нова книга в ръцете на другия редовен читател – Самоукия. Озадачава го повтарящата се липса на тематична връзка между нея и предходната. Внезапно прозира тайната на метода – Самоукия се самообразова, четейки авторите по азбучен ред: „Днес е на буквата Л. К подир И, Л подир К. Без преход е минал от някое изследване за твърдокрилите насекоми към квантовата теория, от труд, посветен на Тамерлан, към католически памфлет против дарвинизма...”².

Не всява ли този азбучен ред по-скоро безредие в образоването на безименния читател? Тематичните прескоци не напомнят ли абсурдната китайска енциклопедична класификация на животните в разказа на Борхес „Аналитичният език на Джон Уилкинс”³? Класификация, която така забавлява друг французин с *хетеротопичността* си.⁴ Хетеротопия или утопия е системата на четене на Самоукия? Дали от нейния хаос „проблясват фрагментите на голям брой възможни подредби”, по думите на Фуко, или тя създава обзримо и трайно установено царство на

² Сартр, Жан-Пол. *Погнусата*. Превела от френски Мария Коева. София, Народна култура, 1988, с. 64-65. [Sartre, Jean-Paul. *Pognusata*. Prevela ot frenski Maria Koeva. Sofia, Narodna kultura, 1988, s. 64-65].

³ Борхес, Хорхе. *Вавилонската библиотека*. Превела от испански Анна Златкова. София, Народна култура, 1989, с. 311. [Borges, Jorge. *Vavilonskata biblioteka*. Prevela ot ispanski Anna Zlatkova. Sofia, Narodna kultura, 1989, s. 311].

⁴ Вж. Фуко, Мишел. *Думите и нещата*. Превел от френски Веселин Цветков. София, Наука и изкуство, 1992, с. 27-29. [Foucault, Michel. *Dumite i neshitata*. Prevel ot frenski Veselin Tsvetkov. Sofia, Nauka i izkustvo, 1992, s. 27-29].

книгите, лишено обаче от своя реална територия? Рокантен е възхитен от начинанието, защото вижда в него „бавното и упорито осъществяване на една тъй изчерпателна програма”, което продължава вече седма година. За него то е екзистенциален, но и конструктивистки, потенциално интердисциплинарен проект: „зад него и пред него се простират цели светове”. Оптимистичният му поглед вижда това четене като персонална и дори прагматична утопия – като самоизграждане. Както при немалко други (анти)утопични проекти на модерността, и неговото начало може да бъде проследено в Просвещението. В XXII глава от трактата на Дидро *За драматическата поезия* Арист „разсъждава сам със себе си” за това какво знае и какво не знае. Стигайки до извода, че „има още много да учи”, той „се прибра вкъщи и се уедини там в течение на 15 години. Отдаде се на изучаването на история, философия, нравственост, науки и изкуства; и на 55 години стана човек добродетелен, просветен, с вкус, голям писател и превъзходен критик”⁵.

По усърдието, обхвата и продължителността си „годините на учение” на Арист и на Самоукия си приличат. Но се различават съществено по своята целенасоченост и резултат. Чрез придобитото знание първият формира личността си в съответствие с идеала за характер, ум, вкус и творец на своето време. Така съумява да извлече максимална полза от своето самообразование и става достоен за името си⁶. Още съвременниците на Дидро са разпознали в неговото описание *alter ego* на Философа. Но като „условие за упражняване на мисълта”, като „хетероним” на своя автор⁷, Арист привежда в действие понятийния залог в името си. Името носи тези значения благодарение не на вродени или наследени качества, а на способността на персонажа да доведе до край вложения в него замисъл – да стане „голям писател и превъзходен критик”. Докато Самоукия, в мислите на Рокантен, един ден „ще затвори последния том от последния най-краен ляв рафт и ще каже: „А сега?”. Такъв въпрос е винаги двусмислен: той търси колкото равностойност за труда, толкова и перспектива за оползотворяване на прочетеното. Но подсказва ясно, че питането „какво да четем” върви редом с това „защо да четем”, дори го предполага. Сартр предвижда, че екзистенциалното усилие на героя му ще произведе екзистенциалистка криза на (не)избора. Сизифовското четене няма да набави същност за

⁵ Дидро, Дени. *Естетика и теория на изкуството*. Превела от френски Катерина Киселова. София, Издателство „Наука и изкуство”, 1981, с. 413. [Didero, Denis. *Estetika i teorija na izkustvoto*. Prevela ot frenski Katerina Kiselova. Sofia, Izdatelstvo „Nauka i izkustvo”, 1981, s. 413].

⁶ Арист – името на този концептуален персонаж в термините на Делюз и Гатари, съдържа значенията на *най-добър*, *най-способен* и други суперлативи от старогръцката *ἄριστος*.

⁷ Делюз, Жил, Гатари, Феликс. *Що е философия?* Превел от френски Росен Русев. София, Издателска къща „Критика и хуманизъм”, 1995, с. 11, 108. [Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Shto e filosofia?* Prevel ot frenski Rosen Rusev. Sofia, Izdatelska kashta „Kritika i humanizam”, 1995, s. 11, 108].

Самоукия, а ще препотвърди нейната липса. Докато Арист предварително намира решение на въпроса за ползата от своето четене.

За целта той трябва да „си създаде идеалния образец на съвършения писател”, чрез който „да преценява произведенията на другите и своите...”. Но, веднъж завършен, няма ли така конструираният образцов писател да бъде безполезен именно със съвършенството си? „За какво ще ми служи, когато вече го имам?” – пита се героят на Дидро. Бъдещият словотворец решава да си отговори по примера на образотворците: „За същото, за каквото са служили образците, които художниците и скулпторите са имали. Ще го променям съобразно с обстоятелствата”⁸. Отчитаме функционалната аналогия между словесния и зрителния образ, но по-важно тук е да се открие възгледът, че, за да бъде продуктивен, образецът не бива да е само обект на подражание. Необходимо е да бъде *приспособяван*, но и да позволява *приспособяване* към себе си. В диалектиката на Дидро отеква големият просвещенски дебат за ползата от древните и съвременните автори. Но тя таи и интуиция за провокираната от твореца хетеротопия на традицията, описана от Томас Елиът: „Необходимостта творецът да се приспособи и да се съпостави не е едностранна; процесите, които съпътствуват създаването на една нова творба, са като онези, съпътствували едновременно всички създадени в миналото творби. Съществуващите паметници на художествената култура образуват един идеален вътрешен ред, който се променя с появата на нова (но истинска нова) творба на изкуството”⁹.

Така, четейки успоредно две стратегии на четене в произведения на Дидро и Сартър и в съпоставка с отношението „традиция – творец” при Елиът, стигаме до основния предмет на тази статия. Защото, какво друго са темите за промяна на „образеца” или на „един идеален вътрешен ред” под въздействието на нов автор или творба, ако не фигури на взаимодействието между *адаптация* и *литературен канон*? Най-напред ще уточним значенията, с които се използват по-долу двете понятия. Първото извежда своята етимология от латински именни и глаголни форми и е активна дума в редица съвременни европейски езици. Съгласно *Речник на чуждите думи в българския език* главни негови значения са „приспособяване” и „пригодяване”, по-специално в биологията, относно процеса на изменение на организмите в зависимост от тяхната среда на живот¹⁰. С това значение думата се среща за първи път през 1859 г. в *Произход на видовете* от

⁸ Дидро [Didero], Ibidem, p. 412.

⁹ Елиът, Томас. *Традиция и индивидуален талант*. Превела от английски Людмила Колечкова. Варна, Книгоиздателство „Георги Бакалов”, 1980, с. 37. [Eliot, Thomas. *Traditsia i individualen talant*. Prevela ot angliyski Lyudmila Kolehckova. Varna, Knigoizdatelstvo „Georgi Bakalov”, 1980, s. 37.].

¹⁰ Филипова-Байрова, М. и др. (съст.). *Речник на чуждите думи в българския език*. София, Издателство на БАН, 1982, с. 34. [Filipova-Bayrova, M. i dr. (sast.). *Rechnik na chuzhdite dumi v balgarskia ezik*. Sofia, Izdatelstvo na BAN, 1982, s. 34].

Чарлз Дарвин¹¹. Въз основа на него тя прераства в биологична метафора и се утвърждава като термин в медицината, психологията, социологията, хуманитарните науки и изкуствата. В литературната сфера с нея се назовава преработването и приготвянето на даден текст за полесното му възприемане. Тук няма да се занимаваме с това нередко и немаловажно явление, но ще отбележим, че употребите на понятието изваждат наяве важни семантични удвоявания.

Първо, то назовава както процеса на *адаптиране* – приспособявам нещо към нова среда или нов замисъл – така и резултата или продукта: филмова адаптация, сценична адаптация и др. Второ, глаголът *адаптирам* и съответните му синоними имат свои възвратни форми: *приспособявам се, пригаждам се* и т. н. Те изискват непряко допълнение, тъй като се употребяват с предлога *към*: „адаптирам се към различните условия”. Такива удвоявания, присъщи не само на българския език, сочат, че адаптацията не е едностранно влияние или въздействие, а *двустранно взаимодействие*. Не само средата предизвиква изменения в организма или индивида, но и субектите въздействат, понякога по-слабо, по-бавно или по-незабележимо, върху средата. Двете страни може да се обуславят взаимно както в естествени условия, така и в естетически контекст. Красноречив пример за естетическо адаптивно взаимодействие дава Ерих Ауербах в своя каноничен труд *Мимезис*. Това е анализът на описанието, което Балзак прави на столовата в пансиона на госпожа Воке и на самата нея, в началото на *Дядо Горио*.

Ауербах проследява как писателят изгражда атмосферата в това „жизнено пространство” и как събира в едно „физическите, нравствените и историческите елементи от портрета” на стопанката. В пълнотата на първото описание се усеща „демонично-органична цялост”, второто внушава „сумрака на нейната ограничено-тривиална демоничност”¹². Балзак дава образ на това демонично двустранно приспособяване на индивид и среда чрез един портрет, нелишен от сарказъм: „Свежото ѝ като първа есенна слана лице, заобиколените ѝ с бръчки очи, чието изражение минава от изкуствената усмивка на балерина до горчивата навъсеност на лихваря, цялата ѝ личност обясняват [explique] пансиона така, както и пансионът разкрива [implique] собственицата си”¹³. Мимикрията на физиономии и предшестващата я

¹¹ Вж. *Online Etymological Dictionary* (<https://www.etymonline.com/word/adaptation>, последно посетен на 20.01.2020).

¹² Ауербах, Ерих. *Мимезис. Изобразяването на действителността в Западноевропейската литература*. Превела от немски Жана Ценова. София, Издателство „Изток-Запад”, 2017, с. 466. [Auerbach, Erich. *Mimesis. Izobrazyavane to na deystvitelnostta v Zapadnoevropeyskata literatura*. Prevela ot nemski Zhana Tsenova. Sofia, Izdatelstvo „Iztok-Zapad”, 2017, s. 466].

¹³ Балзак, Оноре дьо. *Дядо Горио*. Превела от френски Ерма Гечева. – В: Балзак, О. *Избрани творби в 10 тома. Том 2*. София, Народна култура, 1983, с. 268. [Balzac, Honoré de. *Dyado Gorio*. Prevela ot frenski Erma Gecheva. – V: Balzac, H. *Izbrani tvorbi v 10 toma. Tom 2*. Sofia, Narodna kultura, 1983, s. 268].

метаморфоза на човешко-животински образи¹⁴ силно разколебават миметичното възприятие на това тяло кръстоска. Снагата и ликът на мадам Воке снаждат в едно микроалегории на социална и биологична адаптация. Приспособяването, в цялото си многообразие от проявления, произвежда гротескното единство и историчността на средата и индивида, както и хетеротопичността на тяхното четене в Балзаковата *Човешка комедия*.

Понятието *литературен канон* произлиза от старогръцката дума κανών. В *Старогръцко-български речникъ* като основни нейни значения са дадени „прът, пръчка, совалка, връв за мерене” и др., а като вторични – „правило, предписание, закон; пример, образец, норма” и др.¹⁵ Към последните речникът причислява и „канон, списък на образцовите писатели”. Но е малко вероятно древните елини да са използвали това значение. Както изтъква Ернст Курциус, позовавайки се на Херберт Опел¹⁶, за първи път думата се появява със значението „каталог на автори” през IV век във връзка с християнската литература. Курциус приписва на канона в латиноезичното Средновековие преди всичко консервативна институционална роля на пазител на „литературната традиция в училище, юридическата традиция на държавата и религиозната традиция на църквата”. Тъй като тогава Римокатолическата църква е и съдебна институция, нейните правни предписания „биват наречени канони (*canones*), за разлика от светските закони (*leges*)”.¹⁷ В това разбиране канонът е образецов списък от правила и книги, постановен от авторитета на миналото. Но има ли и друга мисловна традиция, позволяваща, както си представя Арист на Дидро, той да бъде образецова мяра, подлежаща на промяна според обстоятелствата?

Проследявайки повече *метаисторията* на мисленето и възгледите за понятието, отколкото историята на употребите му, Ян Горак го разглежда не като институционален двойник на *закон* (νόμος), а като негово гъвкаво допълнение и коректив. Основание му дава Аристотелевото схващане за канона в *Никомахова етика* (V, 10). Разсъждавайки върху отношението между *добро* и *справедливо*, философът изтъква, че „всеки закон касае общото, но има неща, за които не е възможно [той] правилно да говори в общ вид”. За да бъде

¹⁴ „Повехналото ѝ тлъстичко лице, на което стърчи нос като папагалска човка, дебелите ѝ ръце, цялата ѝ закръглена фигура като на черковен плъх, [...] са в съответствие с тази стая, където се процежда дъх на нещастие и се таи алчност.” Балзак, *Ibidem*.

¹⁵ Войнов и др. (съст.). *Старогръцко-български речникъ*. София, Придворна печатница, 1939, с. 334. [Воупов и др. (sast.). *Starogratsko-balgarski rechnik*. Sofia, Pridvorna pechatnitsa, 1939, s. 334]. Същите (и други) значения посочват (Oppel 1937: 5-8), (Liddel-Scott 1996: 1993), (Richter 2000: 122), (Kolbas 2001: 12), (Gorak 2013: 9-10), (Bokedal 2014: 55-6), (Zhang 2016: 119) и др.

¹⁶ Oppel, Herbert. *KANON. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen (regula-norma)*. Leipzig, Dieterich, 1937, 70 f.

¹⁷ Curtius, Ernst. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Translated from the German by Willard R. Trask. Bollingen Series XXXVI. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2013, 256.

преодоляно противоречието и избегната несправедливостта, законът трябва да бъде поправен „в това, в което нещо не му достига поради това, че говори общо. [...] Защото за нещо неопределено и правилото [*κανών*] е неопределено”¹⁸. Пак там свободното от строги граници (*ἀόριστος*) правило е оприличено на използвания от лесбоските зидари оловен метър (*μολίβδινος κανών*), който можел да се огъва и приспособява към неправилната форма на някои камъни, за да ги измерва по-точно. Построената тук етическа метафора бележи семантичния преход на *κανών* от *мярка* на вещи към *мяра* на ценности и избори. Горак вижда в разбирането на Стагирита началото на единия от двата спореци до ден днешен европейски възглед, предпочитащ „компромисността на *канона* пред цялата строгост на *закона*”. Този възглед постоянно се връща към „две прости тези: практическата полза от каноните в толкова много сфери и необходимостта тези канони да бъдат оформяни според нуждите на хората, които ги използват”¹⁹. Ето как Аристотел проправя пред Арист пътя за изменение на веднъж постигнатия образец съгласно обстоятелствата.

Откритите от Горак характеристики откриват пред литературния канон една либерална перспектива – да бъде преобразуван с оглед на търсения резултат. Другата насока постановява един строго неизменяем, „неогъваем” канон като т.нар. от Курциус „пазител на традицията” в латинското Средновековие или универсализиращите правила и норми на Класицизма. Твърдо установен и аисторичен, вторият може само да *адаптира* непосветени към поверените му знания и умения. Но ако предикацията му осъществява възвратната глаголна форма *адаптирам се*, за която стана дума по-горе, понятието ще удвои своя потенциал с възможността да се самоизменя, дори да бъде метаисторично. Приспособяването на нови автори към такъв канон не само опосредства тяхното изграждане, но и работи за неговото ре-формиране. А приобщаването (канонизирането) им в него води до нарастване на броя на потенциалните му подредби. Увеличаването е едновременно следствие от и причина за промени в читателския вкус и/или диверсифициране на читателските умения. Но до каква степен двата концепта се противопоставят или изключват взаимно на дело?

Изследователите на филологическия канон често отбелязват като негов предшественик или прототип религиозния канон на свещените книги в християнството или в юдаизма²⁰. Противно на разпространената представа за същностната им противоположност, основаваща се

¹⁸ Аристотел. *Никомахова етика*. Превод от старогръцки Теменуга Ангелова. София, Издателство ГАЛ-ИКО, 1993, с. 127. [Aristoteles. *Nikomahova etika*. Prevod ot starogratski Temenuga Angelova. Sofia, Izdatelstvo GAL-IKO, 1993, s. 127].

¹⁹ Gorak, Jan. *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*. London and New York, Bloomsbury Publishing Plc., 2013, p. 18. Пак там като поддръжници на този възглед Горак цитира имената на Еразъм, Ернст Гомбрих и Франк Кърмоуд.

²⁰ (Oppel 1937); (Curtius 2013); (Gorak 2013); (Richter 2000); (Kolbas 2001); (Bokedal 2014) и др.

на опозиции като статичност-динамичност, отвореност-затвореност, неизменяемост-изменяемост и др., учените установяват и анализират във втория характеристики, общи за двата канона. Такава е например *историчността*, изразяваща се най-напред в продължилата векове работа по определяне и утвърждаване на списъци от разнородни текстове, съставляващи двете Свещени писания. За първи път еврейското бива прието в края на I в., а християнското – към началото на IV в. До това обаче се стига не само със смирено преписваческо, богословско и граматическо усърдие. По-ранното е плод на същински битки между непримиримо враждуващи фракции в юдаизма²¹. Главна мисия за праведните християни пък става отвоюването на правата върху Новия завет от техните все още събрата гностици и други „еретици”, както и върху Стария – от юдаизма. Победата включва присвояване на правото за единствено правилно тълкуване и коментар, което за Стария завет²² ще рече и пре-канонизиране²³ в духа и буквата на новата вяра. Но приемането на двата пра-канона далеч не означава финалното им кодифициране, колкото и да ни изглеждат обгърнати от аурата на изконност и вечност. Точно обратното, то начева изобретяването на две все по-раздалечаващи се традиции, които пренареждат, пренаписват, претълкуват и превеждат своите разклоняващи се текстове. Чрез тези дейности новосъздаващата се школа на християнската екзегетика има възможност да формира второ разбиране за *историчността* на библиейската традиция. Аналогично на персоналното *историческо чувство*, което светската литературна традиция според Елиът „изисква от нас да притежаваме”, тя „предполага усет не само за отминалото в миналото, но и за неговото присъствие в настоящето” и идеята, „че миналото трябва да се изменя от настоящето, точно както настоящето се направлява от миналото”²⁴. И двете форми на *историчност* на Светото писание са резултат от процеси на институционално *адаптиране* – текстуално, религиозно и културно – осъществявани било чрез речта на противопоставяне и разделение, било чрез тази на преговаряне и присъединение.

Ако за формирането на библиейския канон институционалното начало е определящо, то за литературния изглежда, че още в античността решаваща дума има „индивидуалният талант”. От Хораций и Квинтилиан до Елиът и Харолд Блум се повтаря възгледът, че младият поет най-

²¹ Gorak, Ibidem, p. 19.

²² Тук понятието *присвояване* или *апроприация* се използва не толкова в обществения и политическия смисъл на думата, а като вид междутекстово отношение. Сродно е с *адаптиране*, но е насочено към ролята на персонални или колективни идеологии във възпроизвеждането на елементи от първичния и утвърждаването на самостоятелността на вторичния текст. Вж. Weimann, Robert. Appropriation and Modern History in Renaissance Prose Narrative. *New Literary History*, 1983, № 14, 459-495 и Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York, Routledge, 2006.

²³ Bokedal, Tomas. *The Formation and Significance of the Christian Biblical Canon. A Study in Text, Ritual and Interpretation*. London & New York, Bloomsbury T&T Clark, 2014, p. 13.

²⁴ Елиът [Eliot], Ibidem, p. 36-37.

добре се учи като подражава на най-добрите измежду своите – за предпочитане мъртви – предшественици. Но такова обучение не бива да се свежда до страхопочително и безлично имитиране на образцовия автор. Подражанието е първият посег за присвояване на постиженията на майстора или „силния поет” (в термините на Блум) от страна на чирака. В оставащите редове неговото интегриране в „идеалния вътрешен ред” на традицията ще бъде описано чрез три стъпки на междутекстово, а не междуличностно, взаимодействие между адаптацията и литературния канон: *подражание*, *приспособяване* и *приобщаване*²⁵. Те сякаш бележат последователен и необратим преход, който първата провежда или опосредства на територията на втория. В действителност такъв преход е илюзия, кореняща се в поне две заблуди. Едната се дължи на едностранчивото отъждествяване на адаптацията с позитивни либерални представи за неспирна еволюция, усъвършенстване и др. Тази представа пренебрегва негативността на съпротиви, конфликти и загуби, които са неделима част от взаимодействието. Втората се дължи на ширещото се консервативно разбиране за канона като неподлежащ на промяна списъчен състав от имена и заглавия. Дори да приемем двете опростени представи, те ще бъдат вътрешно противоречиви и несъвместими една с друга. Прогресисткото схващане придава на адаптацията (анти)утопичен облик на универсално решение за всякакви напрежения между индивид и среда, източник и приемник или ново и старо. Неприкосновеността на канона пък изключва възможността за отпадане или добавяне на членове в това „общество на мъртвите поети”, в което адаптирането би било „мисия невъзможна”.

Картината става по-сложна, но и по-близка до действителния живот на литературата, ако видим всеки от трите етапа като относително самостоятелна дейност на двойка противоположни деятели. Така, вместо като пасивни брънки от верига, „зрелият” и „незрелият” поет ще са свързани като система от негативни двойници, обуславящи и отблъскващи се един друг. *Подражаването* започва с порива за писане като неподражаемия предшественик, с разпознаваемо уподобяване, търсено от начинаещия. Ще го наречем *междутекстов мимезис*. Той е амбивалентен – установен при съпоставителен анализ на текстове, в същото време изважда наяве *грешния прочит* (*misreading* в термините на Блум), който чиракът прави и изписва. В него значението се отклонява от образа и съзнателно или несъзнателно му се противопоставя. „Грешен” тук ще рече не неверен прочит, а освобождаващо от влиянието на авторитета разночетене, без което е немислимо съзряването на новия *силен поет*.

²⁵ Стъпките следват пътя, проправен от Т. Елиът в *Традиция и индивидуален талант* и Х. Блум в [Т. Eliot v Traditsia i individualen talant i H. Bloom v] *The Anxiety of Influence* и *Map of Misreading*.

Приспособяването е борба за присъединяване на нов автор или творба към съществуващия канон. То създава неустойчивост и също действа двупосочно. Води го принципът на индивидуацията: волята за сигурно и непрекъснато оцеляване в списъка, но и за прекъсване на връзката с предходника. Това е стадий на спор, прекрачване и преначертаване на граници между претендента и вече канонизирани автори. В неговия *междутекстов агон* има надмогване, но няма победител. И двете страни трябва да преобразуват и приемат новите идентичности и граници.

Приобщаването възстановява „идеалния вътрешен ред“ на традицията или канона. Постигането на ново равновесие налага предоговаряне на позициите и отношенията в тях. То на свой ред изисква самоограничаване, отказ от агресията на оцеляването и преоценка на отказаната връзка с великия мъртъв автор. Това е мистичният етап на очистване и солипсизъм, след който „тиранията на времето едва ли не се преобръща и човек може да повярва, за миг стъписан, че те [силните поети] биват *подражавани от своите предци*²⁶. В *междутекстовата аскеза* на приобщаването силните поети отварят отново поезията си към влиянието на предходниците. Но този път чираци и майстори изглежда са разменили местата си – по-късните пишат творбите на по-ранните. Третата стъпка на адаптацията стига до пределната хетеротопия на литературния канон. Чрез тази стъпка читатели, критици и творци не само се приспособяват към мярката на образцовото, но и всеки един изработва собствена мяра на възприемане и взаимодействие с него.

Библиография

Аристотел. Никомахова етика. Превод от старогръцки Теменуга Ангелова, София, Издателство ГАЛ-ИКО, 1993. [Aristotel. Nikomahova etika. Prevod ot starogratski Temenuga Angelova, Sofia, Izdatelstvo GAL-ИКО, 1993].

Ауербах, Ерих. Мимезис. Изобразяването на действителността в Западноевропейската литература. Превела от немски Жана Ценова, София, Издателство „Изток-Запад“, 2017. [Auerbach, Erich. Mimesis. Izobrazyavaneto na deystvitelnostta v Zapadnoevropeyskata literatura. Prevela ot nemski Zhana Tsenova, Sofia, Izdatelstvo „Iztok-Zapad“, 2017].

Балзак, Оноре дьо. Дядо Горио. Превела от френски Ерма Гечева. – В: Балзак, О. Избрани творби в 10 тома. Том 2, София, Народна култура, 1983. [Honoré de Balzac. Dyado Gorio. Prevela ot frenski Erma Gecheva. – V: Balzac, O. Izbrani tvorbi v 10 toma. Tom 2, Sofia, Narodna kultura, 1983].

Борхес, Хорхе. Вавилонската библиотека. Превела от испански Анна Златкова, София, Народна култура, 1989. [Borges, Jorge. Vavilonskata biblioteka. Prevela ot ispanski Anna Zlatkova, Sofia, Narodna kultura, 1989].

²⁶ Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York and Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 141.

Войнов, Михаил (съст.) Старогръцко-български речникъ. Войнов и др. (съст.), София, Придворна печатница, 1939. [Voynov, Mihail (sast.) Starogratsko-balgarski rechnika. Voynov i dr. (sast.), Sofia, Pridvorna pechatnitsa, 1939.]

Делюз, Жил; Гатари, Феликс. Що е философия? Превел от френски Росен Русев, София, Издателска къща „Критика и хуманизъм“, 1995. [Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. Shto e filosofia? Prevel ot frenski Rosen Rusev, Sofia, Izdatelska kashta „Kritika i humanizam“, 1995].

Дидро, Дени. Естетика и теория на изкуството. Превела от френски Катерина Киселова, София, Издателство „Наука и изкуство“, 1981. [(Diderot 1981) Diderot, Denis. Estetika i teorija na izkustvoto. Prevela ot frenski Katerina Kiselova, Sofia, Izdatelstvo „Nauka i izkustvo“, 1981].

Елиът, Томас. Традиция и индивидуален талант. Превела от английски Людмила Колечкова, Варна: Книгоиздателство „Георги Бакалов“, 1980. [Eliot, Thomas. Traditsia i individualen talant. Prevela ot angliyski Lyudmila Kolechkova, Varna: Knigoizdatelstvo „Georgi Bakalov“, 1980].

Сартр, Жан-Пол. Погнусата. Превела от френски Мария Коева. София, Народна култура, 1988. [Sartre, Jean-Paul. Pognusata. Prevela ot frenski Maria Koeva. Sofia, Narodna kultura, 1988].

Филипова-Байрова, Мария (съст.). Речник на чуждите думи в българския език. Филипова-Байрова и др. (съст.). София, Издателство на БАН, 1982. [Filipova-Bayrova, Maria (sast.). Rechnik na chuzhdite dumi v balgarskia ezik. Filipova-Bayrova i dr. (sast.), Sofia, Izdatelstvo na BAN, 1982].

Фуко, Мишел. Думите и нещата. Превел от френски Веселин Цветков, София, Наука и изкуство, 1992. [Foucault, Michel. Dumite i neshtata. Prevel ot frenski Veselin Tsvetkov, Sofia, Nauka i izkustvo, 1992].

Bokedal, Tomas. The Formation and Significance of the Christian Biblical Canon. A Study in Text, Ritual and Interpretation. London & New York, Bloomsbury T&T Clark, 2014.

Bloom, Harold. The Anxiety of Influence. New York and Oxford, Oxford University Press, 1997.

Curtius, Ernst. European Literature and the Latin Middle Ages. Translated from the German by Willard R. Trask. Bollingen Series XXXVI. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2013.

Gorak, Jan. The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea. London and New York, Bloomsbury Publishing Plc, 2013.

Kolbas, E. Dean. Critical Theory and the Literary Canon. Boulder, Colorado & Oxford, UK, Westview Press, 2001.

Liddel, Henry, Scott, Robert. A Greek-English Lexicon. Oxford, Clarendon Press, 1996.

Oppel, Herbert. ΚΑΝΩΝ. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner ateinischen Entsprechungen (regula-norma). Leipzig, Dieterich, 1937.

Richter, David. Falling into Theory. Conflicting Views on Reading Literature. Boston & New York, Bedford/ St. Martin's, 2000.

Sanders, Julie. Adaptation and Appropriation. London and New York, Routledge, 2006.
Weimann, Robert. Appropriation and Modern History in Renaissance Prose Narrative. – New Literary History, 1983,14, 459–95.

Zhang, Longxi. Canon and World Literature. – Journal of World Literature 1(2016).Online Etymological Dictionary (<https://www.etymonline.com/word/adaptation>, последно посетен на 20.01.2020).

Kalin MIKHAILOV¹

**Peut-on vivre sans noblesse ?
Le problème du « réalisme » dans le roman des XIX^e-XX^e siècles**

Abstract

A World without Nobleness?

The Problem of Realism in the 19th and 20th Century Novel

In the Western European novel, the death of the nobleness of the soul brings to life the “social realism” characteristic of Balzac’s work. This change is signified by the transformation of the novel’s protagonist from a moral into a social individual (S. Hadzhikosev). Later, this development will logically progress into the ascension of the antihero and conclude with the “cynical realism” (“réalisme cynique”), preached by authors like Frédéric Beigbeder.

Reflecting on several major novels written in the 19th and 20th centuries, this article strives to answer the principal question of whether the novelist could take another realistic path, and tries to imagine what this path would look like.

Keywords: nobleness; history of the novel; hero and antihero; realism (in literature); Christianity.

Резюме

Можем ли без благородство?

Проблемът за реализма в романа на XIX и XX век

От смъртта на душевното благородство в западноевропейския роман се ражда „социалният реализъм“ от балзаковски тип. Това раждане е белязано от трансформацията на романния персонаж от морален в „социален индивид“ (С. Хаджикосев). По-късно процесът ще доведе логично до възшествието на антигероя и ще завърши с „циничния реализъм“ (*réalisme cynique*), проповядван от автори като Фредерик Бегбеде.

Съществува ли друг реалистичен път, по който един романист може да поеме – това е фундаменталният въпрос, на който тази статия се опитва да отговори, опирайки се върху десетина значими романи творби от XIX и XX век.

Ключови думи: благородство; история на романа; герой и антигерой; реализъм (в литературата); християнство.

¹ **Kalin Mikhailov** enseigne la littérature comparée à la Faculté des lettres slaves de l’Université de Sofia « St Clément d’Okhrid », en Bulgarie. Docteur ès lettres (2000) et maître de conférences (depuis 2009), poète et essayiste, il est l’auteur notamment de *Mauriac et Bernanos – deux mondes romanesques entre la violence et l’amour* (paru dans une version abrégée aux éditions Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 2011) et de deux ouvrages sur les rapports entre christianisme et littérature : „Християнство и идентичност. Пътуване към себе си в света на литературата и културата“ [*Christianisme et identité. Un voyage dans le monde de la littérature et de la culture*], Sofia, 2007 et „Християнската литература: между вписването и отграничаването“ [*La Littérature chrétienne : entre l’inscription et la délimitation*], Sofia, 2013). Courriel : kalin_m@slav.uni-sofia.bg.

Il est impossible de savoir jusqu'à quel point peut s'étendre dans le monde l'heureuse influence d'un cœur honnête et bienfaisant [...].

(Charles Dickens, *Les grandes espérances*²)

Y a-t-il entre le « réalisme socialiste » déjà passé, qui nous *imposait* le mode de vie du « personnage positif³ », et le « réalisme cynique⁴ », qui gagne de plus en plus du terrain et qui a la prétention de ne nous faire suivre aucun modèle (« ça, c'est tout simplement la vie »), une zone intermédiaire réservée à un « réalisme » d'un autre type ? Un réalisme qui se soucie de la dignité humaine sans la réduire à ce qui peut être goûté, touché et senti ? Reste-t-il encore un territoire réservé à l'apparition éventuelle de « personnalités lumineuses⁵ » – non seulement dans la vie mais aussi dans la littérature –, qui puissent *témoigner* de par leur présence même de ce que le sur-emploi perfide du « personnage positif » n'en annule pas chaque emploi ? C'est à ces questions que j'essaierai prudemment, vers la fin de cette étude, d'apporter quelques éléments de réponse, après avoir envisagé, à travers le prisme de la noblesse, la genèse de la situation actuelle déplorable du réalisme.

1. Le noble geste romanesque, ou « la lignée » de la noblesse

Quel est le geste qui puisse être qualifié de noble ? Nous l'entendrons, dans cette étude, comme *une attitude désintéressée caritative envers autrui, ne procédant pas d'une surestimation de sa propre personne ni, à l'inverse, d'une sous-estimation de soi* chez l'agent, mais qui, au contraire, situe tout ce que celui-ci a fait sur le plan du *service humble*. Dans ce sens et en dépit de la suprématie éthico-spirituelle de celui qui effectue le geste sur celui qui « s'en sert », le geste de noblesse va dans une direction « du bas vers le haut », ayant de la sorte la capacité de rétablir la dignité offensée, a-vil-ie, de son « bénéficiaire ».

² Dickens, Charles. *Les grandes espérances*. Roman traduit de l'anglais par Charles Bernard-Derosne. Paris, Librairie Hachette et Cie, 1896. Tome premier, p. 255. Disponible en ligne dans La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*. Volume 556 : version 2.0. : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Dickens-esperances-1.pdf>. (25.03.2020).

³ À une « seule dimension », au caractère « plat » et immanquablement fidèle aux directives actuelles de la « politique du parti » (cf. Можейко, Едвард. *Социалистическият реализъм. Теория. Развитие. Упадък*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2009, с. 116-119). [Możejko, Edward. *Sotsialisticheskiyat realizam. Teoria. Razvitie. Upadak*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2009, s. 116-119].

⁴ On doit l'expression à l'écrivain français Frédéric Beigbeder (né en 1965), qui se situe également lui-même « dans ce réalisme pessimiste, parfois ironique, parfois cynique » (Di Falco, Jean-Michel & Beigbeder, Frédéric. *Je crois moi non plus*. Paris, Calmann-Lévy, 2004, p. 114).

⁵ Comme le défunt pape Jean-Paul II, que P. Karagyozev appelle « la personnalité la plus lumineuse du XX^e siècle » (cf. Карагъзов, Панайот. *Календари, мъченици и поети. Статии по полска история и литература*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2010, с. 26-29). [Karagyozev, Panayot. *Kalendari, machenitsi i poeti. Statii po polska istoria i literatura*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2010, s. 26-29].

Les exemples de gestes pareils sont loin d'être absents du roman du XIX^e siècle, ces gestes relevant quelque personnage en haut et au-devant du point de vue éthico-spirituel. Dans *Les Fiancés* d'Alessandro Manzoni par exemple (la première version du roman est publiée en 1821), Federigo Borromeo parvient à « descendre » au niveau de l'Inconnu, filou d'envergure, sur la conscience duquel pèsent plusieurs crimes très graves. Quoiqu'archevêque, cardinal et érudit, Federigo n'hésite pas un moment à « oublier » toutes ses dignités pour aider le pécheur qui, un poids sur le cœur, est venu lui découvrir sa propre dignité. « Que suis-je, moi, faible mortel, pour vous dire quel profit Dieu peut tirer désormais de vous, ce qu'il peut faire désormais de cette volonté impétueuse, de cette constance imperturbable, quand il l'aura animée, enflammée d'amour, d'espérance et de repentir ? »⁶, ce n'est qu'une partie des propos que Federigo adresse à l'invité, qui l'a surpris mais qu'il attendait depuis longtemps, pour répondre à sa question où transparaît le désespoir : « que voulez-vous qu'il [Dieu] fasse de moi ? »⁷. Les paroles de l'évêque ainsi que son comportement dans son ensemble auront l'effet du baume mis au cœur de l'Inconnu.

Dans deux des romans les plus connus de Victor Hugo, on remarque des gestes qui rappellent de par leur sens celui de Federigo : dans *Notre-Dame de Paris* (1831), on « voit » le geste miséricordieux d'Esmeralda envers Quasimodo, qui, ayant en vain essayé de l'enlever d'après l'ordre de Frollo, gémit de soif insupportable, attaché à l'infâme poteau, après avoir été cruellement flagellé par suite de sa faute⁸. Sous les railleries de la foule de badauds devant le spectacle « amusant », l'« Égyptienne » agit de façon qui réveille « la conscience morale », pour reprendre l'expression réussie de Christo Todorov, chez le sonneur infirme⁹. On sait bien comment, dans *Les Misérables* (1862), le fait que l'ancien forçat, qui se voit partout mis à la porte, soit hébergé chez Myriel, et la réaction de l'évêque au vol commis par la suite déclenchent le processus de transformation éthico-spirituelle chez Jean Valjean.

Il convient de souligner que les gestes évoqués marquent un *tournant* non seulement dans le destin des personnages-« bénéficiaires » correspondants mais aussi dans la trame narrative du roman dans son ensemble : sans l'influence bienfaitrice de Federigo Borromeo sur l'Inconnu, le sort des fiancés Lucia et Renzo aurait été tout autre ; ce qui est entièrement valable aussi pour Jean Valjean. Chez Quasimodo les conséquences sont moins univoques, dans la mesure où il n'arrive pas à devenir

⁶ Manzoni, Alex. *Les Fiancés*. Trad. de l'italien par Rey Dusseuil, nouvelle édition. Paris, Charpentier, 1853, p. 413.

⁷ *Ibid.*, p. 412.

⁸ Hugo, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Édition de B. Andersson. Paris, Gallimard, 2019 (Collection Folio classique), pp. 346–351.

⁹ Todorov, Christo. *Histoire de la littérature française. XVIII^e–XX^e s. Première partie : le roman*. Sofia, Naouka i izkustvo, 1979, p. 49 sq.

bienfaiteur à l'égard d'autres personnages, excepté Esmeralda, à qui il est redevable, c'est-à-dire que le bien envers autrui ne se multiplie pas en dehors des relations entre bienfaiteur et « bénéficiaire ».

Si le geste noble peut être défini comme un acte qui, déclenchant « la conscience morale » de l'homme, selon l'expression déjà citée de Christo Todorov, le fait évoluer d'un « non-humain », pré-humain ou demi-humain en une personne intégrale, c'est-à-dire une *personne morale*, assumant la responsabilité de ses actes, on se trouve face à la question pertinente : pourquoi l'acte de Jean Valjean envers l'inspecteur de police Javert dans *Les Misérables* (à savoir le fait qu'il l'ait épargné sur la barricade lors de l'insurrection à Paris en 1832) s'avère-t-il insuffisamment efficace, incapable de provoquer un processus de renouvellement intérieur entier de sa personne ? Est-ce uniquement dû au fait que le personnage de Victor Hugo ne soit pas à même de sortir de la voie tracée par sa manière de penser jusque-là, pareil à une « locomotive » qui ne suit que des rails posés au préalable – image qui nous est suggérée par l'intitulé métaphorique de cette partie du roman, *Javert déraillé*¹⁰ ? Or, l'apôtre Paul, à la conversion de qui renvoie le texte même¹¹, n'a pas été moins doté des caractéristiques de la « locomotive », c'est-à-dire moins fervent dans l'accomplissement de tout ce que lui avait dicté sa conscience de pharisien-gardien, conscience qui rappellerait de loin celle de Javert, si on négligeait le fait que l'un soit un homme religieux, et l'autre – non... La réponse ne résiderait-elle pas alors dans le fait que « le personnage central pas très réussi du roman Jean Valjean », selon le mot de Siméon Hadzhikossev¹², se situant entre le romantique et le réaliste, ne soit convaincant ni pour Javert ni pour nous ? Mais pourquoi alors s'est-il avéré tel aux yeux d'autres personnages du roman, voire aux yeux d'autres lecteurs (à commencer par Baudelaire) ? Il nous semble que le problème doit être cherché ailleurs : Jean Valjean n'est simplement pas en mesure d'être la personne qui *fasse autorité* aux yeux de l'ancien gardien des forçats ; or, Javert a justement besoin d'une pareille personne. Il ne conçoit pas comment un ancien¹³ forçat, quelques nobles que soient ses actes, puisse se trouver en position de lui indiquer une nouvelle direction de sa vie à lui... On ne doit pas, bien entendu, sous-estimer le fait que Javert serve aveuglément le *principe abstrait, impersonnel* – ce service fanatique a à un tel point (dé)formé sa manière de penser que « l'écroulement » des bases du principe entraîne violemment son serviteur même...

On peut en conclure donc que, pour que l'influence du geste de noblesse soit durable et pour que celui-ci puisse donner une nouvelle direction de la vie d'autrui, il faut que la personne de son agent

¹⁰ Hugo, Victor. *Les Misérables II*. Édition d'Yves Gohin. Paris, Gallimard, 2014 (Collection Folio classique), p. 718 sq.

¹¹ *Ibid.*, p. 726 : « [...] qu'il y ait pour la locomotive un chemin de Damas ».

¹² Voir : Хаджикосев, Симеон. *Западноевропейска литература. Част нета. Големите френски реалисти от XIX век*. София, Сиела, 2009, p. 60. [Hadzhikosev, Simeon. *Zapadnoevropeyska literatura. Chast peta. Golemite franski realisti ot XIX vek*. Sofia, Siela, 2009, p. 60].

¹³ Il n'y a pas, pour l'inspecteur de police, des anciens criminels, mais des criminels-à-jamais.

soit habillée d'autorité. Une pareille déduction n'est pas valable que pour Javert. Le destinataire du geste devra être à même de se placer, ne serait-ce qu'un court instant, « au-dessous » de la personne de son bienfaiteur – de la manière dont Quasimodo se place « au-dessous » d'Esméralda, et l'apôtre Paul, « au-dessous » du Christ, qui apparaît devant lui sur le chemin de Damas¹⁴. Ainsi que de la manière dont Jean Valjean se place, à plusieurs reprises, « au-dessous » de la personnalité lumineuse de Monseigneur Bienvenue. C'est la même attitude qu'a l'Inconnu vis-à-vis de l'archevêque milanais : « La personne de Federigo était en effet de celles qui annoncent une supériorité et la font aimer. Son port était naturellement modeste et presque involontairement majestueux [...]»¹⁵.

Dans la tradition romanesque des Temps modernes, on voit s'en suivre l'influence déterminante de l'exemple personnel qui fait autorité jusqu'à *Don Quichotte* de Cervantès, ce « roman de tous les romans », d'après l'expression célèbre d'E. T. A. Hoffmann. Le chevalier à la triste figure reste le prototype du modèle du comportement noble, quoique vu sous un jour de tragicomédie. Nous sommes entièrement d'accord avec la thèse du critique espagnol Menéndez y Pelayo, selon laquelle le roman de Cervantès désagrège, dans l'ensemble, le faux, le chimérique et l'immoral au sein de l'idéal chevaleresque tout en *reconfirmant* ce qui mérite d'être conservé¹⁶. Désagrégation qui doit être pensée également comme une possibilité de se libérer du caractère *abstrait* de l'Idéal¹⁷ par l'intermédiaire de la jonction de celui-ci au *caractère concret exigeant des choses* : le gouvernement d'une île par exemple est quelque chose de très concret, tout comme par ailleurs le fait de prendre soin d'une femme en chair et os, à la différence du « soin » de la louange d'une Dulcinée imaginée. Si l'intuition non seulement du critique espagnol mentionné mais aussi celle d'Unamuno, qui avait reconnu en la personne de Sancho l'héritier spirituel de Don Quichotte (ce qu'on voit aussi dans le texte célèbre de Tourgueniev qui compare Don Quichotte et Hamlet), se confirme en réalité, on pourra parler alors en effet d'une « lignée » de la noblesse, où l'on voit au premier plan se manifester les qualités intérieures (morales) du personnage, et non pas son statut social.

¹⁴ Cf. le passage célèbre des Ac 9: 1-9 sq. qui nous raconte l'histoire de la vocation de Saul dans : *La Sainte Bible traduite en français sous la dir. de l'École biblique de Jérusalem* [= *Bible de Jérusalem*]. Paris, Cerf, 1956, p. 1449.

¹⁵ Manzoni, *op. cit.*, p. 410.

¹⁶ Менендес-и-Пелайо, Марселино. Рицарските романи. Сервантес и Дон Кихот. – В: Менендес-и-Пелайо, М., Х. Ортега-и-Гасет и М. де Унамуну. *Дон Кихот и Сервантес според съвременни испански мислители*. София, Хемус, 1946, 19-38, p. 19 sq. [Menéndez y Pelayo, Marcelino. Ritsarskite romani. Servantes i Don Kihot. – V: Menéndez y Pelayo, M., J. Ortega y Gasset, M. de Unamuno. *Don Kihot i Servantes spored savremenni ispanski mislители*. Sofia, Hemus, 1946, 19-38, p. 19 sq.].

¹⁷ Cf. l'observation éclairante de K. Yanakiev concernant le bas Moyen Âge : « [...] l'«Idéal» chevaleresque se voit perdre petit à petit ses contours concrets réels ; il se transforme en un *pur* Idéal indéterminé en général, en une perfection de plus en plus abstraite, privée de fonctionnalité pratique et de caractéristiques *sémantiques* profondes » (Янакиев, Калин. Античност, Средновековие, Ренесанс – еволюция и динамика на нравствените светогледи. – В: *Антология по етика*. Том I. Част I. Античност. Средновековие. Ренесанс. София, Наука и изкуство, 1987, с. 3-24, с. 20). [Yanakiev, Kalin. Antichnost, Srednovekovie, Renesans – evolyutsia i dinamika na нравствените светогледи. – V: *Antologia po etika*. Tom I. Chast I. Antichnost. Srednovekovie. Renesans. Sofia, Nauka i izkustvo, 1987, s. 3-24, s. 20].

Quel est le rapport entre ce qui vient d'être dit et la présence du regard « réaliste » sur la réalité dans l'espace romanesque du XIX^e et du XX^e siècle ? Si l'on considère le réalisme comme un « réalisme social »¹⁸, c'est-à-dire comme une espèce particulière de *réductionnisme*, qui ramène le monde au domaine de l'acte social, de la performance sociale, le rapport devient visible : le jour où la capacité de produire des gestes nobles s'éteint et qu'elle se voit bien « enterrée » marque la naissance du « réalisme social ». À cet égard, le roman *Le Père Goriot* de Balzac (1835) reste toujours un modèle : simultanément avec le modique enterrement du vermicellier appauvri, « oublié » de ses filles et gendres, Eugène de Rastignac ensevelit aussi ses « scrupules », qui l'ont jusque-là empêché de se transformer de personne morale, au sens que nous avons en vue plus haut, en « personne sociale », au sens que confère probablement au phénomène S. Hadjikossev, en définissant son apparition comme « la découverte majeure du roman réaliste du XIX^e siècle »¹⁹. La différence fondamentale, se faisant également manifeste dans le contexte d'autres romans balzaciens, entre la personne morale et la personne sociale consiste, selon nous, en le fait suivant : alors que la première a la « propriété » *de conserver ses contours* (c'est-à-dire son identité), sans tenir compte des défis auxquels elle se voit confronter par la société, la deuxième est encline à « s'ouvrir » dans son être social, qui modèle son comportement, à se confondre avec lui, à perdre son image propre et à se transformer en « étiquette », en « masque ». L'étiquette de Rastignac, parvenu à s'intégrer dans la haute société, aurait été « maître ès élégance » ; en un masque, de « maire-philanthrope » par exemple, se serait également figé l'être de Monsieur Madeleine si le personnage d'Hugo avait préféré le compromis à l'unique choix qui soit digne sur le plan moral, à savoir celui d'assister au procès Champmathieu et de déceler son identité. Dans la scène finale célèbre du roman *Le Père Goriot*, au moment où Rastignac se tient au-dessus de Paris, qui s'étend à ses pieds, et lui adresse sa menace de « conquérant », nous pouvons encore « distinguer » sa silhouette, « perchée » sur le haut du cimetière Père-Lachaise, alors que son « plongement » dans l'« océan » de la capitale²⁰ prédit en fait l'« effacement » total de ses contours en tant que personne morale.

2. De « la personne sociale » à l'antihéros

On peut remarquer sans peine qu'à la « lignée » de la noblesse dans le roman du XIX^e siècle fait pendant une autre « lignée », celle de la *vilenie*, qui reflète les étapes de la chute de la personne

¹⁸ Хаджикосев [Hadjhikosev], *Op. cit.*, p. 24 sq.

¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

²⁰ C'est justement le mot « océan » qu'emploie Balzac dans son roman : « Mais Paris est un véritable océan. » (Balzac, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris, Alexandre Houssiaux Éditeur, 1855, p. 25 ; cf. aussi pp. 524–525 ; disponible en ligne dans La Bibliothèque électronique du Québec, Coll. À tous les vents, Vol. XXX, version 1.0 : <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-39.pdf>, consulté le 29 février 2020.).

humaine. Si l'on veut désigner la progression décroissante de cette évolution, on devra trouver un certain critère commun qui puisse aider à mesurer le degré de sa chute. Mais quel serait ce critère ? Basons-nous non seulement sur ce qu'on vient de dire sur la mort de l'élan et le geste noble, mais aussi sur l'impératif éthique de comportement noble (« chevaleresque »), reconfirmé par le message général du roman *Don Quichotte de la Manche* de Cervantès : « C'est pour remédier à ce mal que, dans la suite des temps, et la corruption croissant avec eux, on institua l'ordre des chevaliers errants [...] pour défendre les filles, protéger les veuves, favoriser les orphelins et secourir les malheureux »²¹. Il semble que, dans la perspective culturelle et artistique que dessine le roman de Cervantès, il n'y ait pas de meilleure « mesure » de comportement ignoble que *l'attitude envers la femme*. Cette mesure peut être cherchée aussi bien au niveau des personnages, de leurs points de vue et actions, qu'au niveau des positions prises par le narrateur.

Considérons quelques exemples seulement de la chute morale de plus en plus importante du personnage. Si pour Rastignac, dans le roman *Le Père Goriot*, la femme-maîtresse n'est qu'une « échelle » lui permettant d'accéder à la haute société, pour les Thénardier des *Misérables* de Victor Hugo la femme devient déjà une « mine » remportant de l'argent qui peut faire l'objet d'une exploitation sans pareille²². On sait que Fantine devient prostituée, une femme donc avec laquelle « les gens de bien » peuvent s'amuser, et le font parfois de façon trop grossière. Or, dans *L'Esprit souterrain* de Dostoïevski (1864²³), la façon dont le personnage « se reconforte » en compagnie d'une femme légère n'est pas seulement loin d'être grossière, elle paraît même trop sophistiquée dans sa perfidie. Le personnage de Dostoïevski feint d'être noblement intéressé par le sort de la jeune femme, aux côtés de laquelle il s'est trouvé la nuit, après la fête, humiliante à son égard, qu'il a passée avec ses « amis » ; il lui décrit en couleurs vives non seulement la dégradation imminente, autant physique que morale, qui la rejoindra si elle n'abandonne pas sa profession, mais aussi *l'image alternative* d'un bonheur en famille, qui semble très proche²⁴. Non que cette image soit perfide en elle-même, elle le devient dans le contexte de ce que le personnage-narrateur a déjà bien voulu nous apprendre : nous sommes au fait

²¹ Cervantès Saavedra, Miguel de. *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Traduction et notes de Louis Viardot. La Bibliothèque électronique du Québec. Coll. *À tous les vents*. Vol. 294 : version 2.0 (Sources : *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, par Miguel de Cervantès Saavedra, avec les dessins de Gustave Doré, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1978. « Le texte de la présente édition est conforme à celui de la première édition illustrée par Gustave Doré, Hachette (1863). »), Tome I, pp. 183–184. Consultable en ligne ici: <https://beq.ebooksgratuits.com/cervantes/Cervantes-1.pdf> (25.03.2020).

²² N'oublions pas que c'est le comportement *irresponsable* de son bien-aimé vieillissant Tholomyès, tout comme sa propre légèreté naïve de femme amoureuse, qui déclenche la situation misérable de Fantine.

²³ La distinction entre le roman et ce qu'on appelle « повесть » dans les traditions littéraires des cultures slaves nous paraît négligeable en l'occurrence, d'autant plus qu'elle n'est basée le plus souvent que sur des critères quantitatifs selon lesquels « повесть » signifierait un récit plus long.

²⁴ Dostoïevski, Fedor Mikhaïlovitch. *L'Esprit souterrain*. Traduction et adaptation E. Halpérine, Ch. Morice. Librairie Plon, 1886 (2009 : Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits »), pp. 139–141. Disponible en ligne à l'adresse suivante: https://www.ebooksgratuits.com/pdf/dostoievski_esprit_souterrain.pdf (25.03.2020).

de la manière dont il se traite lui-même, de l'amour-propre vexé et douloureux qui le fait souffrir, de ce que tous ses actes « aspirent », suivant leur propre logique illogique, vers l'acte (ou « l'accord ») final suprême de vilenie, par lequel il touche le fond du *dés-ennoblissement*, autant qu'un pareil fond existe. Nous sommes confrontés ici à une bassesse qui vise, d'une part, à le « venger » de celle mise en œuvre contre lui, un peu avant, par ses convives, et, de l'autre, qui *confirme* psychologiquement, c'est-à-dire dans l'esprit aussi bien du personnage que du lecteur, *l'image* que le personnage anonyme se fait de lui-même. C'est comme si « l'homme du sous-sol » avait besoin (afin de pouvoir continuer à exister) de prouver – d'abord à lui-même, et ensuite à nous tous –, que c'était exactement sa nature, et que par conséquent un comportement pareil ne devait point nous étonner : qu'est-ce qui pourrait l'« élever » de nouveau du dernier degré de la chute morale et psychologique et de l'« auto-flagellation » verbale malsaine à la hauteur de l'homme digne ?

Ce qui pourrait l'élever, c'est un geste noble de sa part envers Lisa, qui a fait confiance à son discours beau et ordonné « comme dans un livre »²⁵, et qui a osé le chercher dans son logement « souterrain » misérable, afin qu'il la sauve ; or, même en ce moment, sa lâcheté vétilleuse le trahit, ne lui permettant pas de surmonter, ne serait-ce qu'un instant, le niveau éthico-spirituel qu'il a « épousé ». « On m'avait humilié, je t'ai humiliée. On m'avait tordu comme un torchon : j'ai voulu à mon tour user de ma force... Voilà ! et toi, tu croyais déjà que je venais te sauver ! N'est-ce pas ? tu l'as cru ? tu l'as cru ? », s'écrie-t-il dans sa face, tout à fait conscient du jeu qu'il a joué et qu'il continue de jouer.²⁶

Ainsi, dans l'œuvre de Dostoïevski qui date des années 1860, on voit profiter de la femme en sa qualité non seulement d'« esclave sexuelle » mais aussi de « poubelle émotionnelle », d'*instrument d'auto-humiliation*, celle-ci n'ayant rien à voir avec la vertu de l'humilité, parce qu'elle puise dans une rancune qui est pathologique dans sa méticulosité, ainsi que dans un amour-propre tyrannique, et qu'elle se réalise grâce à la manipulation d'autrui, du faible socialement, qui a eu la malchance d'avoir été « sous la main ».

La fin logique de ce processus, dont les étapes nous n'essayons ici que d'esquisser, est couronnée par la densité tragique de l'*impartialité* vis-à-vis du sort de la femme : c'est la façon dont cette impartialité est représentée dans *La Chute* d'Albert Camus (1956) qui donne du corps à la confession quelque peu frugale, du point de vue littéraire, du « juge-pénitent ». Parmi les 160 pages environ de l'édition originale du livre, une page et demie suffit à la représentation de l'épisode sur lequel repose la crise vécue par le personnage de Camus. Un épisode d'une nuit pluvieuse, où Jean-

²⁵ *Ibid.*, p. 143.

²⁶ *Ibid.*, p. 162.

Baptiste, venant juste de quitter une de ses amies et regagnant son domicile par un des ponts sur la Seine, est passé derrière la « forme penchée sur le parapet » d'« une mince jeune femme, habillée de noir », sans s'arrêter, poursuivant sa route, même après avoir entendu une cinquantaine de mètres plus loin le bruit de la chute d'un corps dans le fleuve et les cris qui l'ont suivie, sans avoir ensuite prévenu personne²⁷. Ce sont justement ces cris qui ne cessent de retentir dans sa conscience des années plus tard et à des centaines de kilomètres plus loin...

Alors que « l'homme du sous-sol » de Dostoïevski est préoccupé de *sa propre vilenie* au point d'être entièrement obsédé par l'idée qu'il se fait d'elle, Jean-Baptiste Clamence essaye de *faire « descendre » ses auditeurs* au niveau de son acte lâche et égocentrique, et ce non seulement pour se justifier mais aussi pour avoir raison de les « accuser », eux. Le sens ontologique et moral de son acte consiste en ceci : « Et voilà, je ne suis pas tout seul, vous, vous me ressemblez, mais il n'y a que moi qui ai le courage de prononcer de vive voix ce que vous recelez de vous-mêmes. » Dans ce sens, la « pénitence » de l'avocat bon vivant parisien, réputé jadis, n'est qu'apparente : autrefois, comme aujourd'hui, tâchant d'attirer vers son drame existentiel tout « interlocuteur », qui soit prêt à l'écouter, il se place au-dessus des autres afin de pouvoir se prononcer à propos de leur culpabilité ainsi que de la sienne de la hauteur réservée à la dernière instance. Voilà pourquoi l'apitoiement sur soi-même de « l'homme du sous-sol » et la « pénitence » accusant les autres de Jean-Baptiste Clamence sont l'expression d'une seule et même *incapacité à agir noblement* et des tentatives de *justification* de celle-ci. Comme l'incapacité à agir noblement est la caractéristique principale de l'*antihéros*, les deux personnages considérés ici peuvent être comptés parmi les représentants de ce type littéraire ; remarquons cependant que le fait que tous les deux cherchent à trouver une justification à leurs actes est significatif de la présence, manifeste encore, d'une certaine conscience chez eux.

On ne trouvera par contre chez les personnages des romans appartenant à la tradition du « réalisme cynique » aucun reste de conscience, soit-elle interrompue dans son développement : ils ne croient plus en aucune instance immanente ou transcendante, devant laquelle ils seraient censés rendre compte de leurs actes. Leurs créateurs²⁸ les représentent comme des êtres humains, totalement *ir-responsables* de leurs actes, au sens propre et au sens figuré : ces personnages n'ont aucune idée des motifs qui les ont fait agir d'une manière ou d'une autre. Si on pouvait demander aux auteurs de leurs histoires pourquoi ils les ont créés tels qu'ils sont, la réponse serait soit un haussement d'épaules soit de nature biológico-déterministe, c'est-à-dire tautologique : ils sont comme ils sont...

²⁷ Camus, Albert. *La Chute*. Paris, Gallimard, 1956, pp. 81–82.

²⁸ Il convient de mentionner ici quelques noms encore, sans prétendre à l'exhaustivité : Anthony Burgess, Charles Bukowski, Irvine Welsh. Nous laissons de côté, pour l'instant, leurs « compagnons » bulgares.

Alors, au bout de ce que nous avons appelé « lignée » de la vilénie ne se situe pas le « réalisme social », qui a introduit et affirmé le statut de la « personne sociale » dans le temps-espace du roman du XIX^e siècle : la ligne du dés-ennoblissement se termine avec le « réalisme cynique », pour lequel plaide Beigbeder et dans lequel le personnage (en tant qu'« image romanesque » de l'homme, selon l'expression de Bakhtine) n'est même plus un « animal social », mais tout simplement un animal, se distinguant éventuellement des autres animaux par la capacité de relater l'action des instincts qui l'envahissent. Au cas où cet animal serait assez lettré pour habiller en mots ses impulsions.

3. La personne noble par excellence

Au début de notre ère et à la fin du deuxième millénaire, on voit apparaître deux personnifications de l'idéal de l'attitude noble, qui prouvent que cet idéal n'est point imaginaire mais applicable en tout temps et en toutes circonstances. La première est celle du Fondateur même de notre ère, le Christ, descendu de sa hauteur réelle, non pas imaginaire (comme chez Jean-Baptiste), en « bas », pour pouvoir de cette position servir, en élevant ceux qu'Il sert sur un niveau ontologique plus haut que celui où ils se trouvent²⁹. La conversation du Sauveur avec la Samaritaine, à laquelle il se révèle pour la première fois comme le Messie, montre le fonctionnement de ce principe de l'office³⁰. Obsédée d'abord par l'idée de puiser de l'eau au puits de Jacob sans avoir à faire le chemin très long et harassant, probablement sous les regards pleins de reproche de ses concitoyens, la femme de Samarie « monte » imperceptiblement au niveau plus haut de l'être qui lui est accessible grâce à la présence de l'inconnu, qui connaît la soif de son cœur. Ses mots lucides et véridiques évoquent chez elle la foi ainsi que le désir de confier aux gens, la condamnant peut-être pour sa vie débauchée mais sentant le vide pareil au sien, qu'elle a déjà trouvé ce qu'elle avait longuement et en vain cherché.

Ayant quitté récemment ce monde, Anjezë Gonxhe Bojaxhiu (1910-1997), plus connue sous le nom de Mère Teresa, est la personnification du *même* idéal d'attitude noble. Comme elle n'a pas besoin de présentation³¹, nous nous contenterons seulement de noter que si dans la vie de ce monstrueusement égocentrique XX^e siècle, les personnes comme elle sont possibles, leur présence sera possible aussi dans le champ du roman, qui, sans être « le reflet de la réalité », comme on nous l'apprenait jadis, y trouve son appui et son essor. Une dernière remarque : après Auschwitz, la naissance de personnages romanesques qui puissent convaincre que le retour au « Siècle d'or », dont parle avec ferveur Don Quichotte aux chevriers, est toujours possible, serait très difficile ; on pourrait

²⁹ Cf. Ph 2, 6–7 : « Lui, de condition divine, / ne retint pas jalousement / le rang qui l'égalait à Dieu. / Mais il s'anéantit lui-même, / prenant condition d'esclave, / et devenant semblable aux hommes. » – *Bible de Jérusalem*, p. 1551.

³⁰ Jn 4, 5–26 sq. – *ibid.*, pp. 1402–1403.

³¹ Nous nous permettons de renvoyer pourtant à son poème « Anyway », que l'on pourrait appeler aussi « manifeste de l'attitude noble » (Teresa, Mother. *For my Albania*. Tirana, Publishing house 55, 2010, p. 122).

voir par contre naître des personnages qui « indiquent », d'une manière ou d'une autre, que le chemin menant au Royaume de Dieu est toujours ouvert.

4. Vers un « réalisme vertical » dans le roman du XX^e siècle

Comment alors caractériser l'idéal littéraire que l'on pourrait opposer à ce petit dernier de la littérature, appelé « réalisme cynique » ? Y a-t-il des œuvres qui mènent au renouveau possible de la noblesse dans le roman, du regard ennoblissant la réalité ? Nous appliquons pour l'instant à cet idéal artistique le terme « réalisme vertical » pour essayer de formuler ci-dessous certaines de ces composantes.

Dans le domaine de la narration objective à la troisième personne, le roman court mais expressif *Nouvelle histoire de Mouchette* (1937) de Georges Bernanos (1888-1948)³² « offre », quoique de manière extrêmement délicate, un regard pareil sur la réalité. Celui-ci implique la perception, au-delà de tous les détails tissant la trame du roman, d'une Personne, ou plutôt d'une Figure, qui, loin d'observer simplement, avec l'impartialité distante caractéristique du dieu des déistes, ce qui arrive aux personnages, y compatit et y est entraînée à un tel point qu'il est parfois difficile de le « saisir ». Avant de citer un passage-clef du roman où l'on peut distinguer cette présence, nous noterons seulement que le roman ne parle nulle part de personnes nobles : qu'ils représentent la petite ou la haute noblesse, la noblesse parisienne ou provinciale, réelle ou potentielle (rappelons qu'Alonso Quichano est un pauvre hidalgo, et qu'Eugène de Rastignac appartient à une famille noble de province, quoiqu'au bord de la ruine). La *Nouvelle histoire de Mouchette* nous plonge dans un monde de dénuement extrême, où il n'y a que des masures habitées par des êtres alcoolisés, ayant perdu leur face humaine, où règnent les braconniers et les contrebandiers et où l'on voit... une petite fille, appelée Mouchette, qui meurt de désillusion. Ses illusions n'ont pas eu le temps de s'épancher, comme chez Don Quichotte ou Rastignac, pour pouvoir ensuite être écrasées, elles le sont presque au moment de leur naissance. La « fleur » fine de la confiance et de l'amour, ayant poussé dans leur « sol », finit par être impitoyablement piétinée : la jeune fille est violée par le braconnier épileptique Arsène, qui l'a hébergée après que, se sauvant pour la nième fois de l'école détestable, elle s'est égarée dans la forêt avoisinant le village, envahie par une tempête... Et c'est juste au moment où Mouchette se trouve très près de l'ancienne carrière de sable, située à quelques pas seulement du lac, où s'éteindra bientôt sa vie, n'ayant jamais connu la force salutaire de la compassion humaine, qu'apparaît le passage énigmatique, que nous avons déjà mentionné : « Et aujourd'hui voilà qu'elle songeait à sa propre mort,

³² Le roman n'a été traduit en bulgare qu'en 2007, par Nelly Zaharieva (cf. : Бернанос, Жорж. *Нов разказ за Мущет*. Прев. от фр. Нели Захаријева. София, Издателство „Свят 2001“, 2007). [Bernanos, Georges. *Nov razkaz za Mushet*. Prev. ot fr. Neli Zaharieva. Sofia, Izdatelstvo „Svyat 2001“, 2007].

le cœur serré non par l'angoisse, mais par l'émoi d'une découverte prodigieuse, l'imminente révélation d'un secret, ce même secret que lui avait refusé l'amour. Et, certes, l'idée qu'elle se faisait de cet événement mystérieux restait puérile, mais *l'image* qui la laissait la veille insensible, l'enivrait maintenant d'une tendresse poignante. Ainsi *un visage familier* nous apparaît dans la lumière du désir, et nous savons tout à coup que depuis longtemps il nous était plus cher que la vie. »³³

Le rôle modeste mais en même temps considérable du narrateur, dans ce cas, semble être ici pour faire renaître chez le lecteur le sentiment perdu de la présence à peine perceptible mais permanente de cette Figure dans toute la création.

Mais demandons-nous ce qui se passe dans une narration qui n'est pas à la troisième personne. Une des œuvres d'un écrivain contemporain turc, qui a été récemment traduite en bulgare, mérite en l'occurrence notre attention. Non, il ne s'agit pas d'Orhan Pamuk, mais de son compatriote Tahsin Yücel (1933–2016), qui est non seulement romancier mais encore critique littéraire, traducteur connu, enseignant-chercheur, s'intéressant à l'œuvre (serait-ce par le fait du hasard ?) de Bernanos. Son roman s'intitule *Citoyen* (*Vatandaş*, 1996), dont le sujet peut se résumer en quelques phrases : dans une époque où les forums-internet n'existent pas, un homme, qui craint les répressions politiques et n'est pas privé de talent poétique, décide d'émettre ses messages moraux à l'égard de la société d'un endroit atypique mais très fréquenté : les toilettes publiques ; petit à petit, il va se convaincre que ce qu'il fait n'est pas insensé, sans réponse et non efficace, et le chef de la société, où il travaille comme employé sans importance, va être contraint à la quitter à cause des écrits qui le discréditent et qui sont lus et recopiés par tout le monde ; enfin, le chef en question, ayant trouvé un poste supérieur, propose au *Citoyen* (c'est sous ce pseudonyme que le personnage de Yücel signe ses œuvres) de travailler officiellement pour lui, en utilisant son talent pour le succès vertigineux de sa carrière ; or il se trouve confronté à un refus inattendu, impensable !

Qu'est-ce qui donne la force à Şaban Baş (le Grand Lâche), lâche et peureux par nature, non seulement de vaincre moralement son chef mais aussi de le faire réfléchir, assez sérieusement, sur les raisons du refus ? De se transformer d'un personnage, rassemblant plutôt les traits de l'antihéros, en un personnage qui mérite de l'admiration, en Volcan Taş (la Pierre Volcanique)³⁴ ?

Il s'avère que sa forme vient du *souvenir d'un geste noble*, dont il a été jadis l'objet et qui l'a « obligé » de faire part, à son tour, à la chaîne du bien : dans son enfance, un marchand inconnu (dont le nom échappe au narrateur) lui a offert les « sabots rouges pour les enfants » dont il avait tant rêvé, ces sabots que mettaient les enfants du quartier et que ni lui ni personne de ses proches ne pouvait se

³³ Bernanos, Georges. *Œuvres romanesques suivies de Dialogues des carmélites*. Paris, NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 1339 ; c'est moi qui souligne, K.M.

³⁴ Yücel, Tahsin. *Vatandaş*. Roman. Trad. du turc par Noémi Cingoz. Monaco, Éditions du Rocher, 2004, pp. 69–70.

permettre³⁵ « [...] ma dette c'est une paire de sabots d'enfant », confie secrètement à son « interlocuteur » le personnage-narrateur³⁶.

Dans ce roman encore, l'évolution morale et spirituelle du personnage peut « se mesurer » à l'attitude envers la femme : traitant au début de manière totalement consommatrice et irresponsable sa maîtresse vieillissante (qui est aussi sa locatrice), avec qui il se lie juste comme ça, c'est-à-dire qu'il entretient une relation de profit passif, peu à peu, avec son murissement personnel, s'agrandit également sa capacité de ne plus laisser aux circonstances diriger « à l'aveuglette » sa vie, sa seule réaction, *a posteriori*, contre la conjoncture étant de nature poétique. Il décide d'être, et le *devient*, un homme qui assume la responsabilité de ses actes : il épouse sa maîtresse, qui sans être vraiment attirante lui est fidèle, et refuse le mariage à sa fiancée d'antan, « parfaite » dans ses manières et dans son apparence de poupée. Il s'avère même que cette personne est depuis longtemps la maîtresse de son chef, et, qui plus est, son ultime atout dans ses essais de convaincre le Citoyen de travailler en tant que journaliste dans son projet de magazine à grand tirage et influence, qui vaincra ses concurrents politiques éventuels...

Une *réalisation relativement plus complète* de l'idéal littéraire d'attitude noble peut être trouvée dans les romans de l'écrivaine américaine Francine Rivers (née 1947). Nous considérerons en particulier ici son roman *L'Enfant de la rédemption* (*The Atonement Child*, 1997), publié en bulgare en 1999.

Comme le lecteur le devine peut-être déjà, le sujet de ce roman a trait aussi à l'attitude (ig)noble vis-à-vis de la femme : sur le chemin de retour de la maison de retraite où elle travaille, Dynah Carey, étudiante dans un collège chrétien renommé, est violée par un inconnu que la police n'arrive pas à attraper, et l'acte horrible auquel elle a fait l'objet ainsi que ses séquelles (sa grossesse indésirable) servent de catalyseur au comportement des ses proches, à commencer par son fiancé Eton, jeune homme voué à un avenir prometteur de prêtre et serviteur de l'Église. Comment va-t-il souffrir cet acte déshonorant la femme qui lui appartiendra bientôt légalement ; pourra-t-il l'aider à surmonter la crise à laquelle elle succombe, ou au contraire, la poussera-t-il encore plus fort dans le gouffre de la dépression et du désespoir ? Il s'avère que la piété d'Eton n'a été en grande partie qu'apparente, piété des mots, et non pas des actes, dont la source est à chercher dans un cœur qui aspire au bien véritable pour la personne qu'il prétend aimer. Face à la menace devant son bien-être, il laisse tomber en fait sa fiancée, aussi bien moralement qu'émotionnellement. Tout autre est le comportement de l'autre jeune homme dans le roman, Joe, étant lui aussi collègue d'Eton. Sa compassion spontanée et la manière

³⁵ *Ibid.*, pp. 124–128.

³⁶ *Ibid.*, p. 124.

sincère et tendre dont il se préoccupe de l'état d'âme de Dynah font évoluer l'ancien membre d'une bande d'adolescents en l'ami véritable qui la préservera du suicide³⁷, et qui, en fin de compte, recevra son amour et sa main, soignant comme un père l'enfant, qu'elle décide d'engendrer, d'aimer, d'élever...

Voici brièvement certains éléments de « réalisme vertical » que l'on peut trouver dans les œuvres de Georges Bernanos, Tahsin Yücel et Francine Rivers : 1) présence de conscience de la dimension verticale de la réalité dans le monde romanesque ; même dans le roman de Yücel, où celle-ci semble être la plus faible, le personnage, s'en doutant, cherche la présence d'une instance invisible, transcendante, devant laquelle on puisse découvrir son for intérieur, comme devant un ami, sans lui rien cacher d'intime ; 2) compréhension de la situation de l'homme sur l'axe verticale de l'être, comme un être vivant conscient de la position unique, médiane, qui lui a été destinée originairement : être « à peine [...] moindre qu'un dieu » et supérieur à tout le reste de la création³⁸, au carrefour du visible et de l'invisible, du spirituel et du physique, du céleste et du terrestre³⁹ ; 3) l'« élévation » de toute la création en un geste qui attend la geste réciproque de pitié ; parce qu'elle s'appuie sur la prise de conscience de ce qu'une pitié pareille a déjà été manifestée, de ce que le Juge est devenu pareil à chacun de nous afin de pouvoir compatir à toutes nos faiblesses, sans pourtant commettre de péché⁴⁰ ; si tout homme est « voué d'être prêtre et roi de la création »⁴¹, pourquoi l'écrivain ne serait-il pas ? ; un tel geste « de prêtre » peut être trouvé dans l'épigraphe du roman de Bernanos, où l'on « entend » la prière adressée à Dieu pour qu'Il ait pitié de l'âme de Mouchette ; 4) discours romanesque chaste, non pas débraillé⁴², mais modéré (l'idée du sacré ne va pas au cynisme), comme il convient à l'homme qui maîtrise son langage, qui ne l'a pas laissé le dominer, lui ; insistons sur le fait qu'en dépit du sujet qui ne manque pas de piquant Yücel ne s'est permis aucun cynisme, ni au niveau de l'expression, ni au niveau de sa conception du monde.

5. Conclusion

La « noblesse » étant morte, on voit naître le « réalisme social » de Balzac. Cette naissance est marquée par la transformation de la « personne morale » en « personne sociale ». L'étape logique

³⁷ Rivers, Francine. *The Atonement Child*. A novel. Carol Stream, Illinois, Tyndale House Publishers, 1997, pp. 90–99.

³⁸ Ps 8,6 – *Bible de Jérusalem*, p. 659.

³⁹ Cf. Уеър, Калистос (епископ). Единството на човешката личност според източните отци. – В: Мерджанова, И., М. Стоядинов (съст.) *Изтокът и Западът за личността и обществото. Богословски перспективи*. Велико Търново, Праксис, 2001, с. 92-94. [Ware, Kallistos (Bishop). Edinstvoto na choveshkata lichnost spored iztochnite ottsi. – V: Merdzhanova, I., M. Stoyadinov (sast.) *Iztokat i Zapadat za lichnostta i obshtestvoto. Bogoslovski perspektivi*. Veliko Tarnovo, Praksis, 2001, s. 92-94].

⁴⁰ Cf. He 4,15 – *Bible de Jérusalem*, p. 1578.

⁴¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴² Comme c'est le cas par exemple du roman de Beigbeder paru en bulgare en 2004, *L'amour dure trois ans* (Paris, Grasset & Fasquelle, 1997).

conséquente s'exprime d'abord par la transformation de la « personne sociale » en « antihéros », et ensuite par celle du « réalisme social » en « réalisme cynique » (d'après Beigbeder). Y en a-t-il une alternative ? L'auteur de ces lignes en voit une dans le « réalisme vertical », réhabilitant la dimension verticale de l'être et la noblesse dans le comportement du personnage, et, concernant le narrateur, dans son regard de « prêtre », le regard de l'homme voué à être « prêtre et roi de la création » (Kallistos Ware). On retrouve des éléments de réalisme vertical dans les romans de Georges Bernanos, Tahsin Yücel et Francine Rivers.

Traduit du bulgare par Malinka VELINOVA

Веселина БЕЛЕВА¹

**Женската Одисея в два балкански романа:
Пресрещане от Габриела Адамещяну и
Министерство на болката от Дубравка Угрешич**

Резюме

Статията разглежда два балкански романа, в които спомените-фрагменти, вплетени в текстовата тъкан на автобиографичното, определят музейната повествователна структура. Фокусът на сравнителния анализ е върху женския глас, който динамизира музея като „място на памет“ в романа през темата за войната. Чрез заместването на изгубения дом с мобилния роман-музей (като специфичен тип роман, жанр на изгнанието) писателките Габриела Адамещяну (Румъния) и Дубравка Угрешич (Хърватия) проблематизират образа на чакащата жена Пенелопа, превръщайки романите си в женска Одисея между лично и публично, автентично и въображаемо, минало и настояще, последователност и прекъснатост, мит и история.

Ключови думи: женски глас; женска Одисея; война; спомен; мобилен роман музей; Габриела Адамещяну; Дубравка Угрешич

Abstract

**The Female Odyssey in Two Balkan Novels:
Gabriela Adameşteanu's *The Meeting* and
Dubravka Ugrešić's *The Ministry of Pain***

This article examines two Balkan novels in which memories, as fragments woven into the textual fabric of the autobiographical, define the museum-like narrative structure. The focus of the comparative analysis is on the female voice, which dynamises the museum as a “place of memory” in the novel through the war theme. By replacing the lost home with a kind of a mobile ‘museum-novel’ (as a specific type of novel, the genre of exile), writers such as Gabriela Adameşteanu (Romania) and Dubravka Ugrešić (Croatia) problematize the image of the waiting woman Penelope, transforming their novels into a female Odyssey between personal and public, authentic and imaginary, past and present, continuity and discontinuity, myth and history.

Keywords: female voice; female Odyssey; war; memory; mobile ‘museum-like’ novel; Gabriela Adameşteanu; Dubravka Ugrešić

Модерната тотална война (в нашия случай Втората световна война, Студената война и войната в бивша Югославия) поставя жените в сложна ситуация. От една страна те са въввлечени в нея под някаква форма, независимо дали на фронта, в оръжейната индустрия, като медицински работници или като жертви на обхватни конфликти, от друга – жените са призвани да продължат живота. Женската гледна точка по отношение на войната разколебава

¹ **Веселина Белева [Veselina Beleva]** е докторант по сравнително балканско литературознание в СУ „Св. Климент Охридски“ (Факултет по славянски филологии, Катедра по общо, индоевропейско и балканско езикознание), главен уредник в Исторически музей – Исперих.

дихотомията частно – публично, както и традиционните употреби на паметта, свързани с героичния „мъжки“ модел. Макар всеобхватността на военната машина да превръща жените в съучастници на всяко ниво, Рада Ивекевич е убедена, че „войните са символно антиженски“:

Поради определени исторически и социални причини жените символизируют в по-голяма степен от мъжете пространството на смесване и размесване (т.нар. *metissage* и *brassage*). Именно този процес на смесване, който жените приемат, създават и представляват, а не задължително самите жени, става обект на атака от страна на онези, които искат да прочистят корените си, да ги освободят от присъствието на „другия“ или да го отрекат.²

В „пространството на смесване и размесване“ Ивекевич вижда съзиданието в културен и биологичен план, оттам и желанието да се установи контрол над жените като негов символ и възплъщение. В този смислов код можем да тълкуваме симптоматичното заглавие на книгата на Светлана Алексиевич *Войната не е с лице на жена (1985)*³, събрала женски спомени за Втората световна война. Ако по време на война жената избере това символно „свое“ лице, тя рискува да се превърне в предателка на нацията – в „чужденка“, изгнаничка.

Неслучайно Пол Рикьор⁴ говори за „поместването и преместването“ като за „примордиални дейности, превръщащи мястото в нещо, което следва да бъде търсено“. Всяко човешко същество е изложено на опасността да се превърне в пътник, в изгнаник, когото „съвременната разломена култура едновременно привежда в движение и парализира“ – в Одисей, който е „точно толкова на мястото си и при посещенията чужди краища, и при завръщането си в Итака“. Така френският философ динамизира „местата на памет“ на Пиер Нора. В редуването на покой и движение е актът на обитаване, който според Рикьор се конструира в едно трето пространство, успоредно на времето на историята. С оглед на романите, които анализираме тук, ще го определим като музейно време-пространство на възможна и желана идентификация с „другия“ – мобилен дом-музей, напомнящ онова символно женско „смесване и размесване“, за което говори Рада Ивекевич. Питането за повествователна форма, която да възплъти динамиката на едно такова „смесване“ ни води към романа-музей. В романи, споени от спомени-фрагменти, вплетени в текстовата тъкан на автобиографичното и

² Вж. Ивекевич, Рада. Жените, национализмът и войната: „Прави любов, а не война“. – В: *Женски идентичности на Балканите*. Съст. Красимира Даскалова, Корнелия Славова. Превод от английски Корнелия Славова. София, Полис, 2004, 51-52. [Iveković, Rada. Zhenite, natsionalizmat i voynata: „Pravi lyubov, a ne voyna“. – V: *Zhenski identichnosti na Balkanite*. Sast. Krasimira Daskalova, Kornelia Slavova. Prevod ot angliyski Kornelia Slavova. Sofia, Polis, 2004, 51-52].

³ Алексиевич, Светлана. *У войны – не женское лицо...* Минск, Мастацкая літаратура, 1985. [Aleksievich, Svetlana. *U voynai – ne zhenskoe litso...* Minsk, Mastatskaya litaratura, 1985.]

⁴ Вж. Рикьор, Пол. *Паметта, историята, забравата*. Превод от френски Тодорка Минева. София, Сонм, 2006, с. 157. [Ricœur, Paul. *Pametta, istoriyata, zabravata*. Prevod ot frenski Todorka Mineva. Sofia, Sonm, 2006, s. 157].

определящи музейната повествователна структура, всеки може да бъде уредник – на първо място повествователката като свидетелка на войната, чийто глас „поглъща“ гласове на други свидетели. Първо тя става музеен уредник на тези свидетелства и дава възможност на „другия“ да пренареди дори неясни спомени-фрагменти във възможен наратив. Вместо линейна последователност от събития, в наративния строеж се наслагват парадигматично множество „отклонения“ – като списък/опис на музеен инвентар – спомени-гласове-цитати, които едновременно фрагментират и „съшиват“ линейността на повествованието.

Чрез заместването на изгубения вследствие на войната дом с мобилния (пътуващия) роман-музей балкански писателки като Габриела Адамещяну (Румъния) и Дубравка Угрешич (Хърватия) проблематизират образа на очакващата война-герой Пенелопа, превръщайки романите си в женска Одисея между частно и публично, автентично и въображаемо, минало и настояще, последователност и прекъснатост, мит и история. Женският глас⁵ динамизира музея като „място на памет“ в романа – той пресътворява литературно-исторически митологизиран образ на войната, огласявайки „други“ разкази в своя разказ, които взаимно се отразяват и доизясняват. Освен на философията на Рикъор, сравнителният анализ тук се опира и на концепцията за митологична история на канадската компаративистка и изследователка на европейското културно наследство Ребека Клеър Долгой⁶. В духа на тезата за културната памет на Ян Асман⁷ митологичната история се проявява в образи-фрагменти, следи от исторически събития с дълготрайни последици като войните („спомени“ в терминологията на Асман), формиращи се в настоящето, но в които универсалното е постоянно съществуващо. Музеят, въобще музейният тип дискурс, предлага възможност за пренареждане на фрагментите в нова експозиция, в нов разказ – Сюън Крейн я нарича „ре-колекциониране“⁸ (или припомняне), а Ребека Долгой⁹ допълва, че именно тогава се случва самото митологизиране.

Динамизирането на музея като място на памет определя своеобразната многогласна структура на спомена, съответно многогласната повествователна структура в романите на двете

⁵ В докторска дисертация в процес на защита проблематизираме женския глас в романа-музей като глас на Ехо-Музата.

⁶ Dolgoy, Rebecca C. From Ethos to Mythos: The Becoming Mythical of History. – *Austausch*, Vol. 1, No. 1, April 2011, 21-39.

⁷ Вж. Асман, Ян. *Културната памет. Писменост, памет и политическа идентичност в ранните високоразвити култури*. Превод от немски Ана Димова. София, Планета 3, 2001. [Assmann, Jan. *Kulturnata pamet. Pismenost, pamet i politicheska identichnost v rannite visokorazviti kulturi*. Prevod ot nemski Ana Dimova. Sofia, Planeta 3, 2001].

⁸ Вж. Crane, Susan A. Introduction. – In: *Museums and Memory*, ed. Susan A. Crane. Stanford: Stanford University Press, 2000, 2-12.

⁹ Вж. Dolgoy, Rebecca C. From Ethos to Mythos: The Becoming Mythical of History. – *Austausch*, Vol. 1, No. 1, April 2011, 30-31.

балкански писателки. От спомен в спомена се „чува“ ехо от различни войни, губи се ясната граница между мит и история, за да изкристализира литературен мит за войната. Войната не е просто разказ за поражения и победи, герои и злодеи, жертви и палачи, а може да бъде „спомен в спомен в спомена“, оттам „разказ в разказ в разказа“ – съгласно разбирането на Цветан Тодоров¹⁰ за неспирация разказ като символ на живота и хората-разкази, които го поддържат и утвърждават (и разказа, и живота). Конструираната от балканските интелектуалци идеална женска роля на „майката-педагог“¹¹ се оказва амбивалентна – в служба на националната идея тя е способна да постигне онова, което Юлия Кръстева нарича „специфично, нюансирано и изтънчено отношение към смисъла и към „другия““¹². Освен майки-възпитателки на воините на родината, героите в музея-пантеон на нацията, жените са и „другите воини“ – хранителки на живота, на творчеството. Затова войната няма женско лице. Когато воюват, те воюват и със самата война, както споделя една от героините на Светлана Алексиевич – в това е същността на тяхната драма и травматична памет.

Двете балкански писателки се срещат в опита си за преосмисляне на войните, оставили отпечатък върху разбирането и обговарянето на Европа, някъде по пътя към преразглеждането на проблематичната (балканска) идентичност в новия „жанр на изгнанието“, както го нарича Дубравка Угрешич и както тук наричаме романа-музей. Романи като *Министерство на болката* (2004) от Угрешич и *Пресрещане* (2003) от Габриела Адамещяну се вписват в този жанр, схващан в цикъла на заминаването и завръщането. Става дума за „друго оглавяване“¹³ на мита за Одисей. Защото „*Всеки изгнаник е като Одисей на път за Итака...*“¹⁴. Цитатът от Мирча Елиаде, който Габриела Адамещяну включва в началото на *Пресрещане*, отмества

¹⁰ Ц. Тодоров коментира героите, които непрекъснато разказват и така утвърждават върховната ценност на разказването като живееене и на разказа като символ на живота. Вж. Тодоров, Цветан. 3. Хората-разкази: „Хиляда и една нощ“ – В: Тодоров, Цветан. *Поетика на прозата*. Превод от френски Албена Стамболова. София, ИК „ЛИК“, 2004, с. 45. [Todorov, Tzvetan. 3. Horata-razkazi: „Hilyada i edna nosht“ – V: Todorov, Tzvetan. *Poetika na prozata*. Prevod ot frenski Albena Stambolova. Sofia, IK „LIK“, 2004, s. 45].

¹¹ По-подробно за ролята на жените в националния проект виж Даскалова, Красимира. *Жени, пол и модернизация в България, 1878-1944*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2012. [Daskalova, Krasimira. *Zheni, pol i modernizatsia v Bulgaria, 1878-1944*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2012].

¹² Вж. Кръстева, Юлия. Какво означава равенство. – В: *Женски идентичности на Балканите*. Съст. Красимира Даскалова, Корнелия Славова. Превод от английски Корнелия Славова. София, Цит. изд., с. 237. [Kristeva, Julia. *Kakvo oznachava ravenstvo*. – V: *Zhenski identichnosti na Balkanite*. Sast. Krasimira Daskalova, Kornelia Slavova. Prevod ot angliyski Kornelia Slavova. Sofia, Tsit. izd., s. 237].

¹³ В смисъла на обявената от Дерида възможност за „друго оглавяване“, мислено като промяна на посоката и най-вече пола на главнокомандващия или като припомняне на „другия“. Вж. Дерида, Жак. *Другото оглавяване*. Превод от френски Владимир Градев. София, ИК „ЛИК“, 2001. [Derrida, Jacques. *Drugoto oglavyavane*. Prevod ot frenski Vladimir Gradev. Sofia, IK „LIK“, 2001].

¹⁴ Адамещяну, Габриела. *Пресрещане*. Превод от румънски Румяна Л. Станчева. София, Панорама, 2005, с. 7. [Adameşteanu, Gabriela. *Presreshtane*. Prevod ot rumanski Roumiana L. Stantcheva. Sofia, Panorama, 2005, s. 7].

фокуса върху женските образи в Одисеевия мит. В духа на Рикъор този цитат утвърждава, че в ролята на Одисей може да бъде жена.

„Пресрещането“ на женски образи в двата романа съсредоточава в себе си мислената като „мъжка“ енергия на заминаването и завръщането. Женската Одисея обаче ще се опита да „чуе“ и „впише“ както мъжки, така и „женски“ заминавания и завръщания – спомени-разкази, накъсани истории, които се „размесват“, преминавайки отвъд ужасите на войната. „– Just a footnote, асистент Лулич... В литературата винаги пътуват мъжете. Заминават, връщат се и леят „блудните си сълзи“ из всички литературни епохи. А жените?“¹⁵ Въпросът е на един от студентите-изгнаници от *Министерство на болката*. В Омировата *Одисея* пътува мъжът („многоопитният Одисей“) – воинът-герой, който заминава и в дългото си завръщане лее блудни сълзи по родната Итака по всички места, през които преминава. Двете писателки предлагат свой (пост)модерен прочит на този мъжки (но считан за универсален) повествователен модел, при който героят е този, който пътува и овладява – географски, социално или ментално.

На пръв поглед женските образи в романите на Угрешич и Адамешяну се вписват безпроблемно в коментирания повествователен модел. Това са нимфата Калипсо, която подхвърляла съблазни на Одисей, за да го отклони от предназначения път, и Пенелопа – вярната и добродетелна съпруга на героя, която го чакала да се завърне в Итака. Сравнителният анализ откроява зони на „пресрещане“ между дъщерята на моретата Калипсо и безнадеждно чакащата Пенелопа в тяхното съотнасяне с фигурата на майката. Наблюденията ни отвеждат към „друг“, женски образ на Одисей – балканската (въобще европейската) интелектуалка с нейния пътуващ роман-музей със спомени, заместител на изгубения във войната дом.

Габриела Адамешяну радикално пренаписва разказа си „Пресрещане“ (1989 г.) върху канавата на Одисеевия мит. Публикуваният през 2003 г. самостоятелен роман със същото заглавие (определян като роман за „пропуснатото завръщане от изгнание“¹⁶) е документално подплатен със страници от досието „Ученият“, целящо информативно проследяване на професор Траян Ману. Одисеевият мит присъства на различни нива – като се започне от корицата на третото, окончателно издание на романа (от 2007 г.), през заглавията на отделните

¹⁵ Угрешич, Дубравка. *Министерство на болката*. Превод от хърватски Людмила Миндова. София, Факел експрес, 2005, с. 173. [Ugrešić, Dubravka. *Ministerstvo na bolkata*. Prevod ot harvatski Lyudmila Mindova. Sofia, Fakel ekspres, 2005, s. 173].

¹⁶ Cernat, Paul. *Rezistența la timp*. Gabriela Adameșteanu între proza scurtă și roman. – În: Adameșteanu, Gabriela. *Opere II. Gara de Est. Întâlnirea*. Prefață de Paul Cernat. Cronologie de Andreea Drăghicescu. București, Polirom, 2008, 29-30.

глави до реминисценции от *Одисея* под формата на объркани спомени, вмъкнати в рамката на текста, имена на Омирови герои, прилепени към имената на романовите герои, цитати от Чоран, Елиаде и т.н., свързани с темата за изгнанието. Пътуването на уважавания в Италия биолог и университетски преподавател Траян Ману към родината му, комунистическа Румъния, се оказва едно невъзможно завръщане. По думите на румънския литературен критик Паул Чернат¹⁷ общуването с близките се оказва невъзможно, тъй като „у дома“ е останало в едно друго време – преди изгнаничеството. Героите се разминават в пространството и времето, като обединяващ елемент остава тоталитаризмът в различните му исторически проявления – посредством Траян и съпругата му, германката Криста (Калипсо), се срещат паметта за комунизма и паметта за нацизма. Бихме казали, че възможното пресрещане е в женския образ – Криста (а не Траян) се оказва в автентичната роля на Одисей. Завръща се Криста. Ще се върнем на този ключов момент малко по-нататък.

Чернат стига до извода¹⁸, че в прозата на Адамешяну от една страна политическата история се разтваря в множество малки всекидневни истории, от друга – се наблюдава „отваряне“ към историята през субективната индивидуална памет, която разширява „профанното“ време на настоящето и му придава дълбочина. В тъканта на *Пресрещане* хармонично се вплитат множество „малки истории“: за Криста и семейството ѝ, загинало по време на нацисткия режим в Германия, за живота на Маминка-Пенелопа в комунистическа Румъния, преминал в мълчаливо очакване на някогашния ѝ любим Траян, задълго невъзвращенец, драмата на нейния внук Даниел, станал свидетел на самоубийството на свой състудент и превърнал се в подозрителен... Всяка „малка история“ маркира това, което Чернат нарича „потъване в паметта, в онирическия „сомнамбулизъм“ на спомените“, в персоналното и колективно несъзнавано, включително и на ниво „език“.

Нека проследим тези „потъвания“ или пропадания в спомена на ниво „език“ в сравнение с отношението на героите на Дубравка Угрешич към разделения от войната в Югославия роден „servo-kroatisch“. Именно филологът Таня Луцич в романа усеща, че не е в състояние да се изрази безпроблемно на родния си език, възприемайки го в чуждата среда (Амстердам) като чужд, осакатен, болен. Заобиколена от нидерландския език, тя общува на английски: „Защото едва когато попаднах в чужбина, забелязах, че моите земляци разговарят помежду си на някакъв

¹⁷ Ibidem, p. 34.

¹⁸ Ibidem, p. 27-32.

полуговор, сякаш гълтат думите наполовина, сякаш издават някакви полугласни.“¹⁹ (курсивът в цитатите е мой – В. Б.). Тази частична загуба на езика е метонимия на изгубената майка-родина. Родният език претърпява трансформация. Въпреки това чужденката Криста (Калипсо) от *Пресрещане* разпознава родния език на Траян: „След толкова години разпознавам кога говориш на сън румънски, макар че е само *бърборене*, от което не се разбират отделни думи...“²⁰. Това е история за език, който губи своята конвенционалност и идеологизираност, но прекосява граници, вълнува, тревожи. Макар сънародниците му в комунистическа Румъния да „предъвкват толкова просташки този *изкълчен език*“, Траян „тръгва като притеглен от магнит към мястото, откъдето го чува. Той се движи устремен към звуците, които идват някъде из собствените му дълбини и превръщат изведнъж този свят в привлекателен, прозирен...“²¹.

Определен като „полуговор“, „бърборене“, езикът във визиите на Угрешич и Адамещяну се характеризира с прекомерност на звука, с изкривяване („пелтечене, псувня, клетва“²²). Това е онзи мускулен и жестов „архаичен майчин език“, който коментира Миглена Николчина²³ и който препраща към „архаичната майка“²⁴ на Юлия Кръстева с нейната изключителна власт и мощ още от ранната фаза на развитие на индивида. Звуковият излишък, „изкълчването“ на езика препращат към античния хор, към еквивалентността на Ехо, т.е. към идеята за многогласието. Бягството, изгнанието вследствие ужасите на войната предопределят неспособността на героите да удържат родния език в неговата регламентирана (книжовна, но и идеологизирана) норма, което пък води до неспособността на писателките да удържат линейността на повествованието в романите си. Това определя възможността романът-музей да се разбира като структуриране на динамична цялост – пътуващ (домашен) музей, винаги отворен към пренареждане на експонатите-фрагменти (спомените-разкази). Предизвикателството пред героините в двата романа е да отговорят на болката от изгнанието като архивират „други“

¹⁹ Угрешич, Дубравка. *Министерство на болката*. Цит. изд., 7-8. [Ugrešić, Dubravka. *Ministerstvo na bolkata*. Tsit. izd., 2005, 7-8].

²⁰ Адамещяну, Габриела. *Пресрещане*. Цит. изд., с. 27. [Adameşteanu, Gabriela. *Presreshtane*. Tsit. izd., s. 27].

²¹ Ibidem, p. 31.

²² Угрешич, Дубравка. *Министерство на болката*. Цит. изд., с. 43. [Ugrešić, Dubravka. *Ministerstvo na bolkata*. Tsit. izd., s. 43].

²³ Вж. Николчина, Миглена. *Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история*. София, ИК „СЕМА РШ“, 2002, с. 35. [Nikolchina, Miglena. *Rodena ot glavata. Fabuli i syuzheti v zhenskata literaturna istoria*. Sofia, IK „SEMA RSh“, 2002, s. 35].

²⁴ Вж. Николчина, Миглена. Памет и майцеубийство. – В: *Памет, идентичност, съзнание. Текстове от интердисциплинарния семинар „Науката – разбирана и правена“*. Съст. Орлин Тодоров. София, Нов български университет, 2006, с. 108. [Nikolchina, Miglena. *Pamet i maytseubiystvo*. – V: *Pamet, identichnost, saznanie. Tekstove ot interdistsiplinarnia seminar „Naukata – razbirana i pravena“*. Sast. Orlin Todorov. Sofia, Nov balgarski universitet, 2006, s. 108].

индивидуални „езици“, съответно индивидуални истории – множество „цитати“ на объркани от войната животи. Тези спомени-фрагменти са отвъд регламентирания език. В характерната за тях звукова прекомерност, в „женската бърливост“, на мястото на майката-родина се завръща „архаичната майка“ като парадигматичен извор на живота, символ на непрекъснатото възраждане и пресътворяване (в/на езика).

В ролята на Калипсо²⁵, повествователката в *Министерството* Таня Лулич събира своите студенти – група Одисеевци, бегълци от бивша Югославия (хървати, сърби, босненци, словенци, черногорци) в една университетска аудитория в Амстердам – нейния остров Оигия – за да овладее болката от изгнанието. Калипсо ги изкушава да заместят родния дом с въображаем домашен музей на юго-носталгията – музей от песни, стихотворения, храни и т.н., в който да наругаят родния си език и „да си поговорят“. Оттук започва краят на езика и началото на говоренето, на многото говори, характеризиращи персонално всеки един от студентите на „другарката Лулич“. Говорът на Невена се отличава с един вид „езикова шизофрения“ – тя заеква, смесва диалектите, бърка ударенията. Важен в него е не синтаксисът, а отделната дума, също както експонатът за музея. Като жанр на изгнанието, романът-музей е игра на „каталогизиране“ на спомени. Всяка дума/експонат/фрагмент начева разказ, „съшива“ и фрагментира повествователната тъкан. Аутистичните думи на Невена начеват разказа на детето, търсецо отраженията на майката в домашно приготвените мармалад, лютеница, кисели краставички... Мелиха, като една женска балканска версия на Марсел Пруст („Марсела Прустич“, както я нарича Угрешич), се опитва да систематизира думите в рецепта за босненски гювеч, който обаче е балканският кулинарен аналог на неопределеността, смесването, разпиляването. Подправката на ястието обаче е говорът на Игор, който „обилно посипва нашенския с англицизми“. Тази комбинация прави вкуса по-поносим: „Всички тези наши езици се опитват да си създадат книжовна норма, но звучат естествено единствено в своя нечист, смесен вариант.“²⁶ (т.е. като гювеч). Музейният инвентар от думи/говори под формата на балкански гювеч се явява речник на „другия“ език – този на пътника, на изгнаника, който е едновременно свой и чужд както в родината си, така и на чуждото място, на което е намерил пристан. Някак неусетно и сякаш несъзнателно, но с творческата подкрепа на музейния уредник Таня Лулич, студентите от своя страна се превръщат в уредници и обитатели на въображаем

²⁵ Докато в *Пресрещане* Г. Адамещяну прилепа към името на Криста името Калипсо, в случая съотнасянето на персонажа на Угрешич с Омировата героиня е моя интерпретация.

²⁶ Угрешич, Дубравка. *Министерство на болката*. Цит. изд., с. 41. [Ugrešić, Dubravka. *Ministerstvo na bolkata*. Tsit. izd., 2005, s. 41].

роман-музей от думи-спомени (време-пространства). Той е уютен, точно защото е фикционален – експонатите в него са въпрос на селективен личен избор.

Но къде се ситира Тания Луцич, каква е нейната същинска роля, докато балканските интелектуалци „скролират“ между майката-родина и очакващата ги любима, която те самите очакват „да се гътне, че да ѝ драснат някое тъжно писмо“²⁷? „За разлика от мъжете, жените бяха невидими. Те някъде отзад, в периферията, побутваха живота напред. Те кърпеха дупките, за да не изтече животът, те се занимаваха с живота като с всекидневна задължение.“²⁸ Тания приема образа на Калипсо, която спасява, но и примамва корабокруширалите от войната. Готова да се идентифицира с всеки индивидуален глас, да закръпва дупките на въобразяемата торба с цветовете на югославския флаг, тя се опитва да управлява болката, като я експонира чрез отломките от юго-всекидневието във въобразяем мобилен роман-музей. Същинската ѝ роля е на музеен уредник, който урежда този музеен проект, в резултатът на който се натрупват спомен върху спомена – болка върху болката, силата на която всеки миг може да го взриви.

Подобно на Тания, германката Криста (Калипсо в *Пресрещане*) внимателно слуша разказа на Траян за „завръщането“ му в комунистическа Румъния и, за разлика от съпруга си, наистина се завръща, защото по-добре от него разпознава този свят и механизмите, по които той функционира. Криста е наистина способна да чуе румънските гласове. Именно тя се отклонява, „потъва“ в историите от една привидно чужда страна, за да ги разпознае като отражения на собствените ѝ спомени за хитлеристка Германия. Траян не съумява да бъде Одисей в автентичния смисъл на разпознаването (Одисей наистина се завръща, защото е разпознат в родната Итака). В този образ се възплъщава Криста. Мистичното нахлува заедно с Одисеята на Криста, защото „И Калипсо има своята история“²⁹ и тя също е Одисея. Криста осъзнава, че съпругът ѝ няма да се завърне в своята Итака, нито ще бъде „разпознат“ от своите близки: „...това, което мислиш, че ще намериш там, не съществува другаде освен в главата ти! Знам го много добре от собствения ми опит. Всеки път, когато се връщах, изживявах същите разочарования като тебе...“³⁰. Одисеята на Калипсо „изтича“ непосредствено след разказа на професора за пътуването му в Румъния:

²⁷ Угрешич, Дубравка. *Министерство на болката*. Цит. изд., с. 74. [Ugrešić, Dubravka. *Ministerstvo na bolkata*. Tsit. izd., s. 74].

²⁸ Ibidem, p. 23.

²⁹ Заглавието на Глава 7 в романа на Г. Адамешяну. Вж. Адамешяну, Габриела. *Пресрещане*. Цит. изд., с. 36. [Adameşteanu, Gabriela. *Presreshtane*. Tsit. izd., s. 36].

³⁰ Ibidem, p. 188.

– Всъщност бяхме много близки с Антон, макар че бяхме толкова различни. Но в юношеството, когато и ти самият не знаеш много добре кой си, разликата в характера между приятели не се брои. Дори те обогатява, помага ти да излезеш от собствената ти черупка, ако приятелството устои на неудобните сблъсъци. Мисля, че не ти казвам непознати неща, нали?

може ли да се нарече приятелство това дебнене, от един момент нататък взаимно, между мен и Клара? категорично не!

мога ли да му кажа на него че отношението ни през последните години като сестри в конкуренция за сърцето на Херман ме накара никога да не изпитам доверие в приятелството между жени защото можеш да очакваш от всяка от тях да ти направи това което аз направих на Клара?

ето защо Херман винаги ще ми липсва

ето неща за които само с Херман бих могла да говоря

Херман ме познаваше от малка такава каквато съм и по-късно мене избра от двете ни ³¹

(Запазваме графичното представяне в оригинала и в превода, тъй като подобни експерименти характеризират тук, а и другаде текстовете на Адамещяну.).

В женския образ се пресрещат хитлеристка Германия и комунистическа Румъния, Западна и Източна Европа на базата на споделена травматична памет (за войната). Пътуването на Траян до Румъния също се разгръща като отражение на собствената му памет. Всичко, което се случва, му е сякаш предварително известно от любимата в детството книга *Одисея* („Бях чел „Одисея“ безброй пъти, така че, при все още изумителната памет на онази възраст, я знаех наизуст... Виждате, че и сега я знам...“³²). Неговото завръщане се оказва фикционално – единствено като илюстрация на наизустените цитати от *Одисея*. Да припомним, че в *Пресрещане* Паул Чернат вижда антиносталгичен роман за загубата на връзка с миналото. Новият Одисей не намира своя път към Итака, а Маминка (Пенелопа) не е вече сред живите. Ще си позволя да предложа малко по-различен прочит на митологичната канава на романа.

От повествователна гледна точка Адамещяну структурира едно течащо, динамично текстово равновесие от множество гласове със собствена звучност и собствени истории (маркирани включително и графично). В този смисъл Дан Петреску³³ се възхищава от непрестанното модерно вариране на гледните точки около едни и същи събития. Наблюдават се вариации дори в спомените на един същи герой. Например Траян отчита разминавания в

³¹ Ibidem, p. 208.

³² Ibidem, p. 87.

³³ „Întâlnirea“ – o carte deziluzionată și antinostalgică. A consemnat Rodica Diaconu. Lansare de carte. 21.10.2003. – În: *Revista 22 editata de Grupul pentru Dialog Social*: <http://www.revista22.ro/intalnirea-o-carte-deziluzionata-si-antinostalgica-646.html> (21.08.2019).

разказите на Криста („забелязва как към депресията се присъединяват все по-често дупки в паметта: впрочем защо ще му представя различни версии на една и съща случка...“³⁴). Изглежда професорът е запомнил в детайли историите на съпругата си, неусетно се е „потопил“ в тях. Неговото завръщане е възможно единствено през идентифицирането му с „чуждите“ женски спомени, като смесване, синхронизиране на „мъжките“ и „женските“ гледни точки – знак за зарастване на травмите от войната, за потушаване на болката. Повторенията и разминаванията в собствените спомени неусетно са оказали лечебно въздействие върху Криста: „Или може би, въпреки (а може би точно заради – забележката е моя – В. Б.) честите ѝ депресивни разкази, раните от миналото ѝ чисто и просто са зараснали. Без тя да го е искала. Без тя да знае.“³⁵.

За разлика от Криста, Таня Луцич „потъва“ все по-дълбоко в спомените-разкази на своите студенти (до голяма степен и нейни собствени) и трябва да се освободи от болката, да размеси така добре уредения носталгичен музей. Вместо това във втората част на *Министерството* тя „изпада“ от образа на Калипсо – фаталната утешителка-изкусителка и прави опит да се върне към „вечния“ женски образ в балканските литератури – майката, предана съпруга на война-герой, пазителката на дома. На практика асистент Луцич прекратява споделянето на спомени за изгубеното юго-всекидневие и се връща към традиционните преподавателски методи – лекции и изпит в края на семестъра. В ролята на Пенелопа, като истинска стопанка, Таня се опитва да опази разпадащия се „дом“ (родина) на Мирослав Кърлежа, Иво Андрич, Ксавер Шандор Джалски, Марин Държич... Всички тези писатели по някакъв начин говорят за завръщането – темата, която асистент Луцич е „оставила за най-накрая“, а студентите трябва да напишат реферати. Един от тях обаче прави необичаен избор. По темата за завръщането Игор се спира на една писателка – Ивана Бърлич Мажуранич, която изглежда също не е знаела как да се справи с жанра на изгнанието. Нейният герой Потех връща паметта си, полита към дома, но пада в кладенеца и намира смъртта си. Изводът на Игор: „Изглежда, че единственият триумф на човешката свобода се съдържа в онази иронична секунда на заминаването в една, друга или трета посока.“³⁶. Свободата следователно е в отпътуването – в изтичането на спомени/говори/гласове/цитати/значения, а не просто в колекционирането и пакетирането на истории. Вероятно затова Игор много добре „разчита“ внезапно заетата от „другарката Луцич“ роля на Пенелопа. И може би затова получава двойка

³⁴ Адамешяну, Габриела. *Пресрещане*. Цит. изд., с. 194. [Adameşteanu, Gabriela. *Presreshthane*. Tsit. izd., s. 194].

³⁵ Ibidem, p. 195.

³⁶ Угрешич, Дубравка. *Министерство на болката*. Цит. изд., с. 172. [Ugrešić, Dubravka. *Ministerstvo na bolkata*. Tsit. izd., s. 172].

на изпита. Прозорливият студент намира ключа към трансформацията на Калипсо в книгата на един каноничен автор:

От Загреб е, господин графе, истинска загребчанка и наистина прекрасна девойка. Млада е още, но има желязна воля и юнашка издръжливост. Няма смисъл да казвам, че обичайните школки предмети са ѝ напълно ясни... Така е погълната от знанията си, че изпълнява задълженията си с огромна страст; има в нея някаква благородна жилка и тази млада жена се е заела със святата задача да възпита и облагороди поверените ѝ души...³⁷

Това е „младата, красива и родолюбива“, „вярна“ на хърватското Възраждане Бранка, която говори с езика на Аугуст Шеноа, но и на Андрич и Кърлежа. Подобно на Пенелопа, тя плете и разплита никому ненужната носталгична торба, присвоявайки говора на студентите си – вкарвайки англицизми, аутизми, подправки. Неслучайно Игор се опитва да изтръгне от Таня Луич поне един собствен звук. Самата тя „вече месеци наред не може да изтръгне и една своя дума от себе си“³⁸, не съумява да разкаже подобно на Криста своя история, да зазвучи със свой собствен глас. Необходимо е изгнаничеството да причини автентична физическа болка. Затова Игор заключва Таня с белезници, залепва устата ѝ с тиксо, удря ѝ шамар, оставя следи от нож по ръцете ѝ. Едва тогава тя престава да бъде майката-педагог – „другарката Луич“.

В *Министерство на болката* и любовта идва през болката: „Боже мой... това е човекът, който ми е по-близък от всички останали хора в живота ми, а не знам как да му го кажа.“³⁹ Игор звучи със свой собствен глас и своя гледна точка – за „нашенските“ писатели – „все селски будители“, за Балзак, за Гогол, Дикенс, за играта на спомени, за речите на Тито, за „fucking родината“ им: „Игор се разпадаше, изпадаше в противоречия, едва си поемаше дъх. Аз също се разпадах на парчета и имах чувството, че вече никога няма да успея да се събера.“⁴⁰ Разпадането на Игор в говоренето се случва паралелно с физическото разтичане на Таня – като струйка урина, „която се удряше в пода и се разпръскваше на хиляди златни капчици“⁴¹. И в това едновременно разпадане-разтичане се осъществява онова мъжко-женско „размесване“ (по Ивекович) като приобщаване – вик на завръщане към „архаичната майка“, излизащ от индивидуалния глас на Таня и умножаващ се в клетвите на народите от бивша Югославия.

В *Пресрещане* пространството на „смесване и размесване“ се реализира напълно в образа на Даниел (Телемах). Срещата между Одисей (Траян) и Пенелопа (Маминка) в различни

³⁷ Ibidem, p. 185.

³⁸ Ibidem, p. 189.

³⁹ Ibidem, p. 191.

⁴⁰ Ibidem, p. 193.

⁴¹ Ibidem, p. 197.

версии протича именно в неговото въображение. Единствено той разпознава Траян. За Телемах обаче завръщането има друг смисъл – не на героично (пре)откриване и овладяване на свое или чуждо време-пространство, а онова, в което Тончо Жечев⁴² вижда неутолима жажда по повторения, по припознавания. Именно тази жажда умножава историята на Траян (Одисей) и Маминка (Пенелопа) в различни, но еднакво възможни (дори музикални) вариации в паметта на Даниел. Образът на Маминка се разтича в спомените на внука ѝ като „сладко лепкаво тесто, което тръгва настрани и потича през ръба на тенджерата като се раздува сред ароматната топлина на загорятата кухня“⁴³:

единствената която беше запазила тайната на козунаците в семейството беше Маминка
а запази и други тайни
никога не разказа за първата си тайна женитба когато се е казвала госпожа Ману
аз знаех че са били само сгодени и тя развалила годежа защото той не искал да замине за фронта
първият ѝ съпруг бил авиатор умрял при Сталинград този се опитал само да я утеши но нали знаеш колко вярна беше Маминка
напротив направила всичко каквото било възможно за да се омъжи за него била бременна в четвъртия месец
в шестия но паднала по стълбите
други намерения имал той искал непременно да замине...⁴⁴

Вертикално колажирани, вариациите могат да варират до безкрай, а Пенелопа и Одисей безкрайно да се преливат и разминават. Наследникът Даниел (Телемах) се идентифицира с това „размесване“ – т.е. едновременно с „женската“ и с „мъжката“ гледна точка: „бях Маминка която го е чакала без нито едно писмо без нито една дума половин век“:⁴⁵ Didero

бях той от снимката в цвят сепия с петна от кафе или олио или мастило
от 30-те години т.е. от преди век
познах го веднага макар че беше така смешно облечен сресан
но имаше доверчивата ми усмивка и кривите ми зъби
бях той който не беше заминал
бях той който трябваше да се върне⁴⁶

⁴² Вж. Жечев, Тончо. *Митът за Одисей*. София, Агенция „Прима“, 2004, с. 65. [Zhechev, Toncho. *Mitat za Odisey*. Sofia, Agentsia „Prima“, 2004, s. 65].

⁴³ Адамещяну, Габриела. *Пресрещане*. Цит. изд., с. 110. [Adameşteanu, Gabriela. *Presreshthane*. Tsit. izd., s. 110].

⁴⁴ Ibidem, p. 114.

⁴⁵ Ibidem, p. 215.

⁴⁶ Ibidem, p. 230.

Както се разбира от вътрешния монолог на самия Даниел: „...и мъже и жени са напомним у мене своето хилядолетно очакване“⁴⁷. Ролан Барт казва, че „фаталната идентичност на влюбения“⁴⁸ не е нищо друго освен този, който чака. Не само жената може да бъде Одисей, но и мъжът, мотивиран от любовта, влиза в ролята на очакващата Пенелопа. Даниел се вписва точно в тази фатална идентичност на влюбения. В образа на младия студент се „смесват“ мъжкото и женското очакване (на Траян, на Криста, на Маминка...) – очакването на изгнаника Одисей да открие изгубената Итака, очакването на Калипсо Одисей да остане на нейния изгнанически остров, очакването на Пенелопа Одисей да се завърне... Одисей, Калипсо и Пенелопа очакват и в това очакване е тяхната среща, тяхната влюбеност.

Подобно на любовно проклинация глас на Таня Лулич в края на *Министерство на болката*, гласът на Даниел в *Пресрещане* възплъщава онова мъжко-женско „размесване“, като зов за културно съзидание – уважение към различията, хармонизиране на гледните точки, но и на мита, историята и литературата в романа-музей. Двата балкански романа се „срещат“ в една мъжко-женска Одисея като „място на памет“ – на множество говори, гласове, цитати, потъвания, болки. Във фикционалните светове на Дубравка Угрешич и Габриела Адамещяну изход от болката непременно съществува, защото човекът има възможността да сподели очакването на някой „друг“. Винаги съществува възможност да уредиш свой собствен мобилен музей (роман) на носталгията. Винаги съществува опасност да се превърнеш в Одисей – да тръгнеш на път, вземайки със себе си вместо дома един малък мобилен музей – роман или въображаема торба със спомени.

⁴⁷ Ibidem, p. 231.

⁴⁸ Вж. Барт, Ролан. *Фрагменти на любовния дискурс*. Трето допълнено издание. Съставителство и превод от френски Лидия Денкова. София, Издателство на Нов български университет, 2013, с. 56. [Barthes, Roland. *Fragmenti na lyubovnia diskurs*. Treto dopalнено izdanie. Sastavitelstvo i prevod ot frenski Lidia Denkova. Sofia, Izdatelstvo na Nov balgarski universitet, 2013, s. 56].

Alain VUILLEMIN¹**Bilinguisme et repli sur soi : les choix de Lubomir Guentchev****Résumé**

Lubomir Guentchev est un écrivain bulgare dont l'œuvre a été découverte en 1999. Dès 1930, il avait conçu des poèmes, puis, entre 1949 et 1955, des pièces de théâtre dont une, *Théurgie*, qu'il a transposée en français. Il a traduit en français des poètes symbolistes bulgares : Péyo Kr. Yavorov, Nicolai Liliev et Théodor Traïanov, notamment, et, en bulgare, de nombreux auteurs français et allemands. Il a aussi composé plusieurs recueils de poésie en français. Jusqu'à quel point ce bilinguisme a-t-il favorisé en lui un phénomène paradoxal de repli sur soi imposé par les circonstances de l'époque ? Quels en ont été les motifs, les buts et la portée ?

Mots-clés : bilinguisme ; écrivain ; repli sur soi ; dissidence ; Lubomir Guentchev

Abstract**Bilingualism and Self-restraint: the Choices of Lubomir Guentchev**

Lubomir Guentchev is a Bulgarian writer whose work was discovered in 1999. By 1930, he had conceived poems in Bulgarian, then, between 1949 and 1955, plays including one, which he transposed into French (*Théurgie*). He translated Bulgarian Symbolist poets into French (Peyo Kr. Yavorov, Nikolai Liliev and Teodor Trayanov, among others), and numerous French and German authors into Bulgarian. He also composed several collections of poetry in French. To what extent did this bilingualism foster in him a paradoxical phenomenon of self-restraint imposed by the circumstances of the time? What were its motives, goals and scope?

Keywords: bilingualism; writer; self-restraint; dissent; Lubomir Guentchev

Né en 1907, disparu en 1981, Lubomir Guentchev est un écrivain bulgare d'expression française qui est resté interdit de publication dans son pays sa vie durant. En 1973, ses manuscrits furent confisqués par les services de la sécurité de l'État bulgare. Il les a reconstitués de mémoire entre 1973 et 1980. À son décès, en 1981, sa famille les a préservés. Ces écrits ont été retrouvés en 1999. Les éditions Rafael de Surtis les ont publiés en partie en France, entre 2003 et 2007, sous le titre générique d'*Écrits inédits*. Une *Anthologie de poètes français et allemands / Антология на френски и немски поети*, traduits en bulgare par cet auteur a paru en 2018. Ses autres écrits en langue bulgare sont encore inédits. Il a conçu ses premiers poèmes dès 1929. Sa maîtrise du français était remarquable. Son œuvre recèle un mystère. Il paraît s'être replié très tôt sur son moi intérieur. La France, dont il se

¹ **Alain Vuillemin**, professeur émérite de littérature comparée, est un spécialiste de l'étude des idées et des mythes politiques à travers les littératures européennes des XX^e-XXI^e siècles. Membre associé du laboratoire « Lettres, Idées, Savoirs » (LIS, EA 4395) de l'Université « Paris-Est » (UPEC – F 94110 Créteil, France) il est l'auteur de : *Le Dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais de 1918 à 1984* ; *Les écrivains contre les dictatures* (2015) et, avec Papa Samba Diop, de : *Les littératures de langue française* (2015). Ses derniers ouvrages parus sont : *La légende de Catarina Paraguacú et de Diogo Álvares Caramurú, un mythe littéraire moderne* ; *Reflets des dictatures à travers la littérature européenne* ; *Cathares, Bogomiles, Pauliciens à travers les arts, l'histoire et la littérature*, tous trois en 2018, et en 2019 : *Lubomir Guentchev : Anthologie de poètes français et allemands - Антология на френски и немски поети* [traduits en bulgare].

faisait une image très idéalisée, serait devenue chez lui, dès 1944, un refuge. Le bilinguisme a tenu une grande place dans cette évolution. Qu'en a-t-il été de ce phénomène de repli sur soi ? Quelles en ont été les motivations, les intentions et les conséquences ?

I. LES MOTIVATIONS

Sur ses motivations, Lubomir Guentchev ne s'est guère épanché. Les déceptions ne lui ont pourtant pas manqué. Il n'en dit presque rien. Il fait allusion dans *Panthéon* à un « incident douloureux » (Guentchev : 2007, 309), la confiscation de ses manuscrits le 18 octobre 1973. C'est par cet euphémisme, très atténué, qu'il désigne ce qui aurait aggravé chez lui une prédisposition initiale à se recroqueviller sur lui-même. Cette réaction aurait été une conséquence des épreuves qu'il avait subies, des circonstances auxquelles il a été confronté et, enfin, des persécutions très réelles dont il a été victime.

Le principal motif semble tenir à une prédisposition secrète dont un essai dramatique de jeunesse, *Les jeunes âmes*, écrit d'un seul jet, en français, au matin du 12 septembre 1927, fait état. Tous les éléments de l'esthétique de Lubomir Guentchev s'y trouvent déjà : l'inspiration lyrique, la rencontre entre deux êtres, Vladimir et Nadège, l'amorce d'une très belle histoire d'amour, l'exaltation d'une exigence d'absolu. Le dénouement est heureux. Les deux jeunes gens sortent de scène en se donnant la main. Le ton change dans *Mémorial poétique*, un recueil qui relève de ce genre poétique qu'on appelle un « tombeau », un monument funéraire allégorique. Cet hommage est dédié à Valentina Dimitrova Guitchéva, une jeune fille disparue le 22 juin 1946. Ce coup du sort fut cruel. Lubomir Guentchev en souffrit pendant plusieurs années. Son *Dialogue de deux âmes*, toujours écrit en français en 1947, et la transcription de ses *Entretiens* avec Valentine (qu'il présente comme une personne réelle), entre le 3 septembre 1948 et le 6 mars 1949, révèlent la gravité de la crise intérieure qu'il aurait connue. Son drame lyrique, *Théurgie*, élaboré entre 1947 et 1954, en transpose les péripéties. Les autres pièces, *Inséparables*, *Voix du Destin* et *Don du Destin*, n'en sont que des variations. L'écriture de son dernier recueil, *Panthéon*, n'en aurait été qu'un autre prolongement.

Un second motif tient aux circonstances auxquelles Lubomir Guentchev a dû faire face tout au long de sa vie. Ces difficultés ont commencé avec la fermeture en 1948 du collège français « Saint-Augustin » de la Congrégation de l'Assomption, à Plovdiv, où il avait enseigné le français depuis 1933. Il devient alors documentaliste-interprète dans un service qui dépendait de la municipalité de Plovdiv. Mais il est impliqué entre 1950 et 1952 dans les procès qui sont intentés à Plovdiv contre les responsables du collège « Saint-Augustin ». En 1953, Lubomir Guentchev est déclaré « ennemi du peuple ». C'est l'équivalent d'une peine de bannissement intérieur. Il perd son emploi. Jusqu'à sa

retraite, en 1960, il vit de travaux de traduction, de leçons particulières et de cachets perçus comme musicien dans un orchestre de Plovdiv. Il se consacre aussi exclusivement à ses activités de traduction et d'écriture pendant cette période. Ces épreuves expliquent les motifs de son opposition intérieure, jusqu'à avoir « renié entièrement le régime socialiste » (Guentchev : 2005, 143-144), comme il l'a reconnu lors d'un interrogatoire de police, le 17 novembre 1973. L'aveu est net. Il explique les motifs de son évolution morale.

Une dernière motivation a été l'exaspération de sa révolte. Dès 1962, il avait tenté de faire parvenir quelques-uns de ses poèmes composés en français à un attaché auprès de la légation française à Sofia. La démarche n'eut pas de suite. Il n'y eut aucune conséquence fâcheuse. Lubomir Guentchev récidive le 19 juin 1972 en envoyant à Kurt Waldheim, alors secrétaire général de l'Organisation des Nations-Unies, un poème intitulé *Au Docteur Kurt Waldheim*, un sonnet écrit en français, en un hommage très appuyé. « Celui-ci » rapporte le poète dans une note dans *Panthéon*, « a bien voulu [...] accuser réception de mon envoi, en [me] remerciant (Guentchev : 2007, 256) en une lettre datée du 29 juin 1972. Il adresse d'autres correspondances à divers organismes étrangers. L'attention des autorités bulgares est attirée. Il est surveillé à partir du mois de janvier 1973. Le 18 octobre 1973, à la suite d'une délation, son domicile est fouillé. À l'issue de la perquisition, ses manuscrits sont confisqués, dont des « pièces [qui étaient] critiques ou mordantes à l'égard d'un ordre de choses déprimant et ceux qui l'imposaient » (Guentchev : 2007, 309). Il subit plusieurs interrogatoires. Il est humilié. Il est victime d'un premier accident cardiaque. Le 11 mai 1974, l'affaire est classée sans suite par les autorités.

Les motifs de désenchantement n'ont pas manqué au cours de la vie de Lubomir Guentchev. Des malheurs successifs, des circonstances très défavorables, la saisie de ses manuscrits enfin, en 1973, l'ont progressivement amené à se replier et à se recroqueviller sur lui-même. L'effort qu'il a accompli entre 1973 et 1980 pour reconstituer son « trésor » (Guentchev : 2006, 310) perdu, ses réflexions sur la poésie et le théâtre, n'en apparaît que plus pathétique. Comment ces épreuves ont-elles cristallisé sa résolution ?

II. LES INTENTIONS

Éparpillées entre tous ces écrits, de très rares confidences donnent des indications sur l'évolution des intentions de Lubomir Guentchev. Il avoue ainsi dans le préambule de *Panthéon*, en 1962, que, pour lui, « écrire, c'était un besoin » (Guentchev : 2007, 46). En 1972, dix ans plus tard, il précise dans une *Dédicace* qu'il ajoute à ce même recueil que c'était devenu « un devoir » (Guentchev :

2007, 47). La poésie l'aurait aidé à se consoler. Le théâtre lui aurait permis de se confesser. La révolte, à partir de 1973, serait devenue un ultime recours.

La création poétique a été pour lui une source de consolation. Il n'aurait jamais cessé de revenir sur son passé. Son *Mémorial poétique* accumule regrets et ressouvenances pour lever « le deuil des amères épreuves » (Guentchev : 2006, 52), ainsi qu'il l'explique-t-il au début de ce recueil. *Destinées* s'interroge sur la « destinée générale [d'une] errante Humanité, en proie à [ses] instincts » (Guentchev : 2006, 154). *Bagatelle* contient de sombres méditations à propos des « malheurs qui remplissent la vie à tous les coins du monde » (Guentchev : 2006, 232). L'inspiration est volontiers mélancolique. Un poème, *Voix des profondeurs*, en indique la source, à savoir ces « profondeurs muettes / Où dorment sans mourir les choses du passé » (Guentchev : 2006, 123). *Mémorial poétique* en illustrerait de multiples aspects. *Destinées* et *Bagatelles* en prolongeraient les manifestations. *Panthéon* les amplifierait sur un plan plus philosophique. La poésie n'aurait cessé d'explorer cette inquiétude. *Théurgie*, la seule de ses pièces de théâtre dont il a laissé une « transcription française de l'original bulgare » (Guentchev : 2006, 135), en expliciterait les motifs secrets. Ses autres drames, tous écrits en bulgare, *Неразделни / Inséparables*, *Гласът на съдбата / Voix du destin* et *Дарът на съдбата / Don du destin*, « et plus particulièrement celle-ci [*Théurgie*, auraient été] le fruit d'une nécessité intérieure » (Guentchev : 2006, 137). L'écriture dramatique aurait tenu lieu d'une confession indirecte. La « théurgie », les actes et les pratiques magiques qui permettraient d'entrer en relation avec des personnes disparues, en aurait été le détour. C'est ainsi qu'il aurait essayé de surmonter des troubles provoqués « par des émotions profondes » (Guentchev : 2006, 145). La déclaration est alambiquée. Cette intention, toutefois, aurait été un « principe moteur » (Guentchev : 2006, 138), central, de sa création.

Le 09 septembre 1944, c'est la « guerre d'un jour » en Bulgarie. Le Front de la patrie prend le pouvoir. Une violente épuration est menée. Une autre intention semble prendre le relais. Lubomir Guentchev change d'attitude. Il cherche désormais à s'isoler et à se réfugier dans la pratique de la langue française. Il avait écrit auparavant de nombreux poèmes en bulgare. À partir de l'automne 1944, il privilégie la langue française. Cette tendance semble s'accroître avec le décès, le 22 juin 1946, de Valentina Dimitrova Guitcheva, cette jeune fille dont le poète avait été très épris. C'est en français, en effet, que Lubomir Guentchev fait part de son chagrin dans les poèmes qu'il lui consacre en 1972 dans *Mémorial poétique*. C'est aussi en français, entre 1972 et 1973, qu'il exprime dans des sonnets satiriques ses « convictions et insatisfactions personnelles [contre] le régime socialiste » (Guentchev : 2005, 143), tel qu'il existait alors en Bulgarie. Il s'éloigne en effet de la langue bulgare dans ses *Sonnets interdits*. Cette tendance s'accroît à partir de 1973. Il semble ne plus guère s'attacher qu'à

la reconstitution en français des recueils dont il avait été dépouillé. L'image magnifique qu'il se faisait de la France, une « Contrée ensoleillée, où vit la liberté [...], un pays de rêve... » (Guentchev : 2007, 260), aurait prédéterminé une préférence secrète pour une nation dont il imaginait la destinée d'être toujours « À la pointe de la civilisation » (Guentchev : 2005, 149 et 2007, 260). En toute hypothèse, cette motivation paraît avoir exacerbé sa révolte.

Ces raidissements se cristallisent quand ses œuvres sont confisquées. Il se résout alors à braver toutes les interdictions qui lui avaient été signifiées. Il décide en effet, dès la fin du mois de novembre 1973, de reconstituer de mémoire « le trésor qu'on [lui] avait ravi » (Guentchev : 2007, 310). Les risques encourus étaient grands. Une loi sur les confessions, adoptée le 24 septembre 1949, avait interdit de pratiquer en Bulgarie toute forme d'enseignement et de prosélytisme religieux. Cette loi n'a été abrogée qu'en 2002. Or, Lubomir Guentchev avait multiplié les infractions et les délits au regard de cette loi. Il avait confié durant l'été 1972 des poèmes écrits en français, d'un caractère religieux, sur *Sainte Catherine*, sur *Saint Augustin* et sur *Cyrille et Méthode*, à l'un de ses amis, un prêtre français, le père Canisius, un ancien bibliothécaire du collège « Saint-Augustin », revenu en Bulgarie. C'était une infraction grave. La loi sur les confessions prévoyait que « quiconque qui, par la parole, la presse, l'action [...] se sert de la religion pour une propagande contre l'autorité centrale [bulgare] sera puni de prison ». Les rapports de police établis en 1973 et en 1974 contiennent une accusation encore plus dangereuse. Lubomir Guentchev, constatant ces documents, avait écrit de nombreux poèmes qui révélaient « une attitude négative vis-à-vis du pouvoir » (Guentchev : 2005, 140). C'était un délit d'opinion passible de sanctions pénales. La récidive les aggravait. La décision, prise le 16 mai 1974 de classer le dossier constitué sur dénonciation contre Lubomir Guentchev était d'une grande indulgence. Lubomir Guentchev avait d'ailleurs conscience de sa témérité. « Le risque d'une nouvelle perquisition existait toujours » (Guentchev : 2007, 310), rappelle-t-il à la fin de *Panthéon* dans une note datée du 14 juin 1974. Il a passé outre.

Lubomir Guentchev est peu disert sur ses intentions. D'après les rares aveux qu'il a laissés, il se serait réfugié dès 1929 dans la création poétique. La pratique de la langue française lui aurait ensuite permis, à partir de 1944, de se ménager une sorte d'asile inviolable, de réduit inexpugnable, en lui-même, pour y exprimer ses émotions les plus intimes. Il finit enfin par se révolter absolument, à la fin de l'année 1974, contre les mesures prises pour le réduire au silence. Sans cette détermination, son œuvre aurait été sans doute à jamais perdue.

III. LES CONSÉQUENCES

Les conséquences de cette attitude ont été contrastées. Le pari était risqué. Plusieurs périodes peuvent être distinguées dans la fortune de Lubomir Guentchev. Cet auteur a disparu en 1981. Son

œuvre, cachée, a été préservée par sa nièce, Christinka Goucheva, et par son neveu, Nicolay Abadjiev. Sans la fin de la Guerre froide en 1989, ses manuscrits n'auraient pas pu être publiés. Ils ont été retrouvés en 1999. Ses *Écrits inédits* en français ont paru en France entre 2003 et 2007, puis, en Bulgarie, en bulgare, depuis 2019. Sa fortune à venir demeure ouverte.

De son vivant, Lubomir Guentchev n'a connu aucune notoriété. On ne lui connaît qu'une seule traduction parue en bulgare, en 1939, celle du poème d'Alphonse de Lamartine, *L'Isolement*, dans le numéro 7 du *Messenger*, le bulletin intérieur très confidentiel du collège « Saint-Augustin » de Plovdiv. Il a entretenu ensuite de nombreux espoirs de publication, tous déçus. En 1948, le collège est fermé. Lubomir Guentchev perd son emploi. Il tente de tirer parti de son expérience. Il propose à plusieurs éditeurs de faire paraître un manuel d'enseignement de la langue française dont il est l'auteur. C'est en vain. Le brouillon de ce projet a été retrouvé parmi ses manuscrits. Il semble avoir longtemps espéré faire créer et publier son théâtre en bulgare, au moins jusqu'à la disparition de son ami Nicolaï Liliev en 1960. Il lui était très lié. Il avait fait sa connaissance à Varna, en 1932. Il en avait traduit de nombreux poèmes. Il cesse après 1960 de mentionner l'existence de ses propres pièces de théâtre parmi les ouvrages dont il a laissé des listes dans ses manuscrits. En essayant de faire connaître en France l'existence de ses poèmes en 1962, puis en 1972, il ne réussit qu'à attirer l'attention des services de sécurité. Ses manuscrits lui sont confisqués le 18 octobre 1973. Lubomir Guentchev meurt le 28 août 1981. À cette date, les originaux de ses manuscrits sont détruits sur l'ordre des autorités. Toute trace de son œuvre devait être effacée.

L'existence de Lubomir Guentchev est restée inconnue en France jusqu'à la publication de ses *Écrits inédits* en langue française entre 2003 et 2007. La parution de ses écrits en bulgare a été amorcée en 2019. C'est par l'intermédiaire de son *Anthologie de poètes bulgares* dont il avait traduit de nombreux extraits que le public français a découvert entre 2003 et 2005 des œuvres de grands écrivains bulgares qui étaient presque totalement inconnus auparavant en France, de Constantin Vélitchkov à Péïo Kr. Yavorov, Nicolaï Liliev ou Theodor Traïanov. En 2005, le poète contestataire a été mis en avant avec la parution de ses *Sonnets interdits*. Ce recueil, en partie bilingue, contient les poèmes qui avaient été confisqués en 1973 et qui ont été retrouvés en 2001 dans les archives du ministère de l'intérieur bulgare. D'autres s'y sont ajoutés, découverts en 2004 par sa nièce, Christinka Gouchéva, dissimulés à l'intérieur de différents manuscrits. En 2006, c'est son œuvre dramatique qui est révélée dans un volume intitulé *Théâtre lyrique*, le tome 5 de la collection. Les deux derniers tomes de ces *Écrits inédits*, *Poésies lyriques* en 2006 et *Panthéon* en 2007, ont révélé l'importance de son œuvre poétique en langue française.

La fortune de Lubomir Guentchev reste ouverte. Un premier ouvrage en langue bulgare a été publié en 2019, en France, à savoir une *Anthologie de poètes français et allemands / Антология на френски и немски поети*, ceux qu'il avait traduits dans le secret entre 1939 et 1979. Deux autres dimensions de son activité créatrice restaient encore à faire connaître en Bulgarie, des poèmes réunis dans un *Florilège du don poétique / Антология на поетичния дар*, écrits en français et en bulgare, et son théâtre lyrique, *Лирически театър*, surtout conçu en bulgare entre 1947 et 1957. La littérature bulgare a ainsi possédé entre 1950 et 1980 un grand poète néo-symboliste, bilingue et même trilingue si l'on tient compte de sa maîtrise de la langue allemande, qui s'est voulu tout autant l'héritier des grands auteurs symbolistes occidentaux que le successeur des poètes symbolistes bulgares. Cet auteur s'est vraiment situé entre les deux langues, et même entre les trois si on y ajoute l'allemand en restant ouvert aux influences occidentales tout en demeurant fidèle à son héritage slave et bulgare. De ce point de vue, son œuvre est très originale en Europe, parmi les littératures européennes d'expression française.

Lubomir Guentchev se savait surveillé. Les rapports de police établis sur lui en sont la preuve. La confiscation de ses manuscrits le 18 octobre 1973, à la suite d'une délation, a achevé de le raidir dans sa révolte intérieure. Il en a résulté des conséquences paradoxales. De son vivant, il a été réduit au silence. Cette obscurité s'est prolongée jusqu'en 1999, date où sa famille a commencé à faire état de l'existence de ses écrits. Son œuvre en français a été publiée entre 2003 et 2007, en France. Ses traductions en bulgare ont commencé à paraître en 2019, mais toujours en France. En 2019, la fortune de son œuvre bilingue restait encore à découvrir en Bulgarie.

CONCLUSION

Lubomir Guentchev était un être solitaire. Le témoignage de Marta Savova, une amie qui l'avait souvent rencontré avec son propre père, Nicolas Savov, au temps de son adolescence, le fait ressortir. Nicolas Savov et Lubomir Guentchev avaient été élèves ensemble au collège « Saint-Augustin ». Tous deux étaient « en communion d'idées (Savova, in : Vuillemin : 2006, 33). S'agissant de cet auteur, « rien des vicissitudes de l'existence [...] ne lui a été épargné », commente-t-elle, « il connut beaucoup. Il a vécu dans une très grande solitude. Il a subi des persécutions... » (Savova, in : Vuillemin : 2003, 39). Il aurait tenté de s'en prémunir et de « préserver son intégrité personnelle » (Savova, in : Vuillemin : 2006, 39) en se réfugiant, dans le secret, dans la création littéraire en français, sa « langue de la solitude [...], celle de la résistance, du rêve, et celle de sa survie intérieure, spirituelle » (Savova, in : Vuillemin : 2006, 37), précise-t-elle. Il a laissé, à l'état de manuscrits, un double patrimoine poétique et dramatique, aussi bien en bulgare qu'en français. Ce dernier choix, cet usage de la langue

française, aurait été délibéré. Pour un critique, Louis Forestier, « écrire en français, à ce moment de l'histoire bulgare [pendant la Guerre froide] peut marquer une volonté de ne pas employer la langue d'un pays [...] soumis à l'oppression » (Forestier, in : Guentchev, 2006, p. 16). Cette résolution s'assimilerait « à un acte de résistance, à une façon de proclamer cette [idée de] liberté » (Forestier, in : Guentchev, p. 17) que la France aurait incarnée à ses yeux. Pour un autre critique, Pierre Brunel, cet écrivain aurait recherché en permanence « à faire entendre la voix de l'homme intérieur » (Brunel, in : Vuillemin, 2014, 11). Telle aurait été son ambition ultime. Lubomir Guentchev en a fait d'ailleurs l'aveu en français, dans son *Prologue : À la Musique, dans Panthéon*. Ses motifs, ses intentions et ses créations en auraient été le produit. Une dernière énigme subsiste, celle du « mystère Guentchev » (Brunel, in : Vuillemin, 2014, 9). C'est, peut-être à jamais inaccessible, le secret du mystérieux acte de foi de cet écrivain en la liberté qui paraît avoir toujours inspiré ses choix successifs et ce phénomène singulier de repli sur soi.

Orientations bibliographiques

Œuvres primaires

Guentchev, Lubomir. *Anthologie de poètes bulgares. Écrits Inédits*. Cordes-sur-Ciel, Paris, Rafael de Surtis, Editinter, tome 1, 2003.

Guentchev, Lubomir. *Anthologie de poètes bulgares. Écrits Inédits*. Cordes-sur-Ciel, Paris, Rafael de Surtis, Editinter, tome 2, 2004.

Guentchev, Lubomir. *Anthologie de poètes bulgares. Écrits Inédits*. Cordes-sur-Ciel, Paris, Rafael de Surtis, Editinter, tome 3, 2005.

Guentchev, Lubomir. *Sonnets Interdits. Écrits Inédits*, Cordes-sur-Ciel, Paris, Rafael de Surtis, Editinter, tome 4, 2005.

Guentchev, Lubomir. *Théâtre lyrique, Écrits Inédits*. Cordes-sur-Ciel, Paris, Rafael de Surtis, Editinter, tome 5, 2006.

Guentchev, Lubomir. *Poésies lyriques, Écrits Inédits*. Cordes-sur-Ciel, Paris, Rafael de Surtis, Editinter, tome 6, 2006.

Guentchev, Lubomir. *Panthéon. Écrits Inédits*. Cordes-sur-Ciel, Paris, Rafael de Surtis, Editinter, tome 7, 2007.

Guentchev, Lubomir. *Anthologie de poètes français et allemand*. Cordes-sur-Ciel, Rafael de Surtis, tome 8, 2019.

Œuvres critiques

Vuillemin, Alain. *Lubomir Guentchev, le poète interdit*. Cordes-sur-Ciel, Paris, Rafael de Surtis, Editinter, 2006.

Vuillemin, Alain. *Lubomir Guentchev, le poète dissident*. Cordes-sur-Ciel, Paris, Rafael de Surtis, 2014.

Olena BEREZOVSKA PICCIOCCHI¹

Vivre ses langues

Résumé

Dans cette étude, la réflexion sur le bilinguisme et les écrivains bilingues débouche sur la didactique de l'apprentissage des langues. La question des imaginaires des langues est au cœur de cette recherche qui laisse d'abord la parole à la littérature, puis à l'expérience pédagogique pour aboutir à une conclusion générale sur la cohabitation entre les langues et les peuples.

Mots-clés : écrivains bilingues ; Rilke ; Tsvétaïeva ; Makine ; imaginaires des langues ; bilinguisme.

Abstract

Living One's Language

In this study, reflection on bilingualism and bilingual writers leads to the didactics of language learning. The question of the imaginations of languages is at the heart of this research, which first gives voice to literature and then to pedagogical experience in order to reach a general conclusion on the cohabitation between languages and peoples.

Key-words: bilingual writers; Rilke ; Tsvétaïeva ; Makine ; imaginary of languages ; bilingualism.

Il existe plusieurs définitions du bilinguisme. On peut en dresser un catalogue comme le fait Daniel Elmiger, chercheur suisse de l'université de Neuchâtel, dans son article intitulé *Définir le bilinguisme. Catalogue des critères retenus pour la définition discursive du bilinguisme*.² Dans cette étude linguistique, son auteur démontre qu'il existe d'un côté une « acception pragmatique minimale »³ et d'un autre, une « définition maximale »⁴ du bilinguisme. Pour la première, il cite le travail de François Grosjean, publié en 1983 sous le titre *Life with two languages: an introduction to bilingualism*. Selon ce linguiste suisse, le bilinguisme est « l'utilisation régulière de deux (ou de plusieurs) langues. Le bilingue est la personne qui se sert de deux langues dans la vie de tous les jours ».⁵ En ce qui concerne la définition maximale c'est à Léonard Bloomfield que Daniel Elmiger se

¹ **Olena Berezovska Picciocchi** est Docteur en littérature générale et comparée de l'Université de Corse Pascal Paoli, UMR LISA 6240, enseignante de Lettres Modernes et de français langue étrangère. Elle est l'auteur du livre « Mazzeru corse et Molfar des Carpates - Antiques personnages des légendes européennes », thèse remaniée (ouvrage soutenu par CNRS et UMR LISA 6240 de l'université de Corse), Paris, Riveneuve, 2019. Autre publication récente avec l'événement : « L'océan Atlantique de Vladimir Maïakovski » in *Revue de littérature Comparée* « Traversées atlantiques des avant-gardes », n°2, avril-juin 2018, p. 225-237 ; Émission radio sur France Culture Le cours de l'histoire, présenté par Xavier Mauduit, « Diabolique Amérique : de Christophe Colomb à Vladimir Maïakovski » avec Denis Crouzet et Olena Berezovska Picciocchi.

² Elmiger, Daniel. « Définir le bilinguisme. Catalogue des critères retenus pour la définition discursive du bilinguisme ». – *Travaux neuchâtelois de linguistique*. 2000, vol. 32, p. 55-76.

³ *Id.* p. 57.

⁴ *Id.*

⁵ Grosjean, François. *Life with two languages: an introduction to bilingualism*. Cambridge, London, Harvard University press, 1982, p. 1: "bilingualism - the regular use of two or more languages [...]".

réfère. En 1933, ce linguiste américain, dans son livre consacré au langage, définit le bilinguisme comme « la possession d'une compétence de locuteur natif dans deux langues ».⁶ Alors, selon Daniel Elmiger cette définition maximale est également « idéale »⁷. Donc d'emblée, il appert que le bilinguisme est une donnée variable dont la perception change selon les périodes et les personnes qui abordent cette question. C'est aussi d'imaginaire qu'il s'agit car c'est lui qui fabrique une représentation mentale d'un concept. Lorsqu'on s'arrête sur la représentation idéale du bilinguisme où celui-ci devient une maîtrise maximale des compétences linguistiques à atteindre dans les deux langues ou plusieurs, dès le départ on crée la situation de conflit entre réalité et but idéal. Si l'on sort du terrain théorique, d'une manière pragmatique, ce conflit interne peut devenir pour un locuteur donné soit une source de malaise soit un moteur des performances. Force est de constater que le même conflit peut concerner un individu qui ne possède qu'une seule langue. Pour s'en persuader il suffit de se rappeler les travaux en sociolinguistique⁸ de William Labov qui a mis en évidence les phénomènes de « l'hypercorrection » et de « la norme de prestige » lors de ses enquêtes de terrain effectuées auprès du personnel de trois grands magasins new-yorkais. Les personnes interrogées avaient d'autant plus tendance à faire entendre un [r] postvocalique que leur clientèle habituelle est plus bourgeoise.

En somme le thème annoncé par le titre de cet article : « Vivre ses langues », interroge essentiellement notre rapport à la langue dont nous sommes porteurs et héritiers, qui nous habite autant que nous l'habitons. Cette langue est rarement uniforme. Car, même si l'on ne vit qu'avec une seule, notre langue maternelle, celle-ci a souvent de multiples facettes à nous offrir. Et si à cette richesse culturelle, on ajoute une autre langue voire plusieurs langues, même avec une maîtrise variable, une cohabitation aura lieu. Cette cohabitation peut être heureuse ou pas. Elle peut être vécue comme une malédiction ou un don. C'est un sujet littéraire par excellence. Par conséquent on regardera, tout d'abord, comment la littérature s'en empare et puis de quelle façon cette réflexion peut être développée dans la pratique didactique appliquée à l'enseignement-apprentissage des langues.

La langue des poètes et des écrivains

Alors que disent les hommes et les femmes de lettres au sujet de leurs langues et de leurs vécus dans ce domaine ? Commençons par citer Rainer Maria Rilke qui, dans son œuvre majeure parue en 1910, dont le titre est *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, s'exprime sur la performance à atteindre dans une langue étrangère, de la façon suivante :

⁶ Bloomfield, Leonard. *Language*. New York, Holt, 1933, p. 56: "native-like control of two languages".

⁷ Elmiger, Daniel. « Définir le bilinguisme ». Op. cit., p. 61.

⁸ Voir : Labov, William. *Sociolinguistique*. Minuit, 1976.

Il était pareil à un homme qui entend une langue merveilleuse, et fiévreusement se propose d'écrire dans cette langue. La frayeur l'attendait encore d'apprendre combien difficile elle était. Il ne voulut d'abord pas croire qu'une vie entière pût se passer à former les phrases des premiers exercices qui n'ont pas de sens. Il se jeta dans l'apprentissage comme un coureur dans la course. Mais l'épaisseur de ce qu'il fallait surmonter le ralentissait. On ne pouvait rien imaginer de plus humiliant que ce début. Il avait trouvé la pierre philosophale et voici qu'on le contraignait à changer sans cesse l'or rapidement produit de son bonheur, en le plomb grossier de la patience⁹.

Dans cette prose en grande partie autobiographique, le poète autrichien consigne ses souvenirs et surtout ses souffrances. Dans cet extrait la souffrance est provoquée par le constat d'inaccessibilité d'un rêve incarné par « une langue merveilleuse » imaginée aussi en « pierre philosophale ». Pour l'auteur de ces lignes le français fut cette langue. Il aspire à écrire des poèmes en français. Il parvient à le faire d'une manière merveilleuse.¹⁰ Et pourtant, le poète est assailli par l'immense inquiétude de ne pas être à la hauteur de la tâche qu'il s'est imposée. Rilke partage ses craintes avec la poétesse russe Marina Tsvetaeva avec laquelle il entretient une sorte de correspondance amoureuse. À ses inquiétudes, Marina répond :

Cher Rainer,

Goethe dit quelque part qu'on ne peut rien réaliser de grand dans une langue étrangère – cela m'a toujours paru sonner faux. [...] Écrire des poèmes, c'est déjà traduire, de sa langue maternelle dans une autre, peu importe qu'il s'agisse de français ou d'allemand. Aucune langue n'est langue maternelle. Écrire des poèmes, c'est écrire d'après. C'est pourquoi je ne comprends pas qu'on parle de poètes français ou russes, etc. Un poète peut écrire en français, il ne peut pas être un poète français. C'est ridicule. Je ne suis pas un poète russe et c'est toujours un étonnement pour moi d'être tenue pour telle, considérée comme telle. On devient poète (si tant est qu'on puisse le devenir, qu'on ne le soit pas tous d'avance !) non pour être français, russe, etc., mais pour être tout. Ou encore : on est poète parce qu'on n'est pas français. La nationalité est forclusion et inclusion. Orphée fait éclater la nationalité, ou l'élargit à tel point que tous (présents et passés) y sont inclus¹¹.

La poétesse russe de la génération qu'on a qualifiée de « perdue », contrairement à son interlocuteur autrichien ne souffre pas face à une langue qu'elle transforme dans sa poésie, le chant d'Orphée étant pour elle universel, sans frontières et surtout libérateur.

Un autre auteur d'origine russe se penche sur la question des langues qui habitent son personnage dans son roman français. Il s'agit d'Andreï Makine et de son livre *Le testament français*, autobiographique en grande partie, paru en 1995 chez Gallimard. L'écrivain y raconte sa révélation linguistique :

⁹ Rilke, Rainer Maria. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. (1929). Trad. Maurice Betz. Paris, Éditions du Seuil, (1966), 1996, p. 220-221.

¹⁰ Rilke, Rainer Maria. *Vergers et autres poèmes français*. Paris, « Poésie/Gallimard », 1978.

¹¹ Marina Tsvetaïeva écrit une lettre à Rilke le 6 juillet 1926. Celle-ci fut traduite par Philippe Jaccottet, dans : Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marina Tsvétaïeva. *Correspondance à trois. Été 1926*. Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2003, p. 211.

« C'est le hasard d'un lapsus qui me révéla cette réalité déroutante : le français que je parlais n'étais plus le même.../ Ce jour-là, alors que je posais une question à Charlotte, ma langue fourcha. Je dus tomber sur l'un de ces couples de mots, un couple trompeur, comme il y en a beaucoup en français. Oui, c'étaient des jumeaux du genre « percepteur-précepteur », ou « décerner-discerner ». De tels duos perfides, aussi risqués que ce « luxe-luxure », provoquaient autrefois, par mes maladroites verbales, quelques moqueries de ma sœur et des corrections discrètes de Charlotte... / Cette fois, il ne s'agissait pas de me souffler le mot juste. Après une seconde d'hésitation, je me corrigeai moi-même. Mais bien plus fort que ce flottement momentané, fut cette révélation foudroyante : j'étais en train de parler une langue étrangère ! »¹²

Andreï Makine membre de l'Académie française depuis 2016 est certainement bilingue. Adulte, il quitte sa Russie natale et choisit la France et sa langue pour une nouvelle vie. Si l'on accepte la définition maximale du bilinguisme, celui-ci se manifeste chez ce romancier d'origine russe surtout par l'écrit car sa performance en français devient littérature. Alors l'homme de lettres parle de son style :

Non que j'eusse dorénavant moins de facilité pour m'exprimer en français. Mais la rupture était là. Enfant, je me confondais avec la matière sonore de la langue de Charlotte. J'y nageais sans me demander pourquoi ce reflet dans l'herbe, cet éclat coloré, parfumé, vivant existait tantôt au masculin et avait une identité crissante, fragile, cristalline imposée, semblait-il, par son nom de *tsvetok*, tantôt s'enveloppait d'une aura veloutée, feutrée et féminine – devenant « une fleur ». / Plus tard, je penserais à l'histoire du mille-pattes qui, interrogé sur la technique de sa danse, s'embrouilla tout de suite dans les mouvements, autrefois instinctifs, de ses innombrables membres. / Mon cas ne fut pas aussi désespéré. Mais depuis le jour du lapsus la question de la « technique » se fit incontournable. A présent le français devenait un outil dont, en parlant, je mesurai la portée. Oui un instrument indépendant de moi et que je maniais en me rendant de temps en temps compte de l'étrangeté de cet acte. / Ma découverte, pour déconcertante qu'elle fût, m'apporta une intuition pénétrante du style. Cette langue-outil maniée, affûtée, perfectionnée, me disais-je, n'était rien d'autre que l'écriture littéraire¹³.

Comme nous pouvons le constater dans ces exemples littéraires le rapport à la langue de l'écriture qui est différente de la langue maternelle, est vécu essentiellement comme une frustration, celle-ci devient progressivement moteur d'une création artistique. Mais comment peut-on obtenir cette énergie positive et productive lorsque l'objectif est beaucoup plus prosaïque, celui d'apprendre une langue étrangère sans forcément espérer devenir un artiste accompli dans cette langue ? C'est la question que je me suis posée en tant qu'enseignante des langues.

Vers une didactique des imaginaires

Apprendre une langue étrangère se présente d'emblée comme un challenge à réaliser. Le bilinguisme peut se voir alors comme un sommet inatteignable dans un monde après la tour de Babel.

¹² Makine, Andreï. *Le testament français*. Paris, Mercure de France, 1995, p. 270.

¹³ *Id.*, p. 270-271.

Dans ce monde, la rencontre avec l'autre est impossible. C'est une croyance contreproductive. Comment faire pour que cette rencontre ait lieu malgré tout ? Comment briser cette croyance qui empêche la rencontre ? Car apprendre une autre langue c'est aussi « expérimenter au maximum l'altérité et se mettre au défi de l' "apprivoiser"¹⁴ ». Nathalie Auger, chercheuse en didactique de langue en parle dans son article intitulé « Prise de conscience de la place et du rôle des imaginaires dans l'apprentissage d'une langue. Un passage nécessaire pour le futur enseignant de langue ». Dans cette étude comme son nom indique, l'apprentissage des langues est abordé à partir des imaginaires qui gravitent autour de cet apprentissage. Ces imaginaires sont multiples : il y a ceux qui concernent directement la langue à apprendre ou à apprivoiser et ceux qui touchent au contexte de l'apprentissage. Dans tous les cas, comprendre leur importance est capital pour progresser dans l'apprentissage d'une langue en tant qu'apprenant et dans son enseignement en tant qu'enseignant afin de pouvoir briser d'éventuelles barrières linguistiques. J'ai essayé de partager cette vision de l'enseignement-apprentissage des langues étrangères avec mes étudiants, futurs professeurs de français langue étrangère, dans le cadre du cours basé sur une initiation théorique à une langue nouvelle.

Au fait, le diplôme de français langue étrangère fut introduit à l'université française, en 1984 par Louis Porcher qui a également mis en avant « la nécessité de se décentrer pour pouvoir enseigner une langue¹⁵ ». Ainsi, depuis cette période, les étudiants en troisième année de Licence sont invités à « se mettre "dans la peau" de leurs futures apprenants en vivant leurs difficultés face à la nouvelle langue-culture¹⁶ ». Tout au long de cette expérience, on leur propose de mener un journal de bord où ils doivent noter leurs appréhensions ou leurs enthousiasmes, leurs progrès ou leurs échecs. Pour mon cours j'ai choisi le russe, ma langue maternelle. Je vous propose ici l'exemple d'un journal de bord de l'apprentissage d'une langue nouvelle menée par une de mes étudiantes.

Ce journal s'ouvre par une première impression sur la langue russe où celle-ci est vue comme pas « particulièrement belle » contrairement à sa littérature « de Tolstoï à Dostoïevski ». A la deuxième séance j'ai organisé la rencontre entre la classe de cette étudiante et la classe des étudiants étrangers qui apprenaient le français et dont j'étais également enseignante. Le but de cette rencontre était toujours le même : développer la réflexion sur et autour des apprentissages des langues. Pour lancer le sujet j'ai eu recours aux exemples littéraires en citant Rilke et Makine. Alors dans son journal de bord, l'étudiante note qu'elle partage l'idée exprimée dans l'extrait tiré de la prose autobiographique du

¹⁴ Auger, Nathalie. « Prise de conscience de la place et du rôle des imaginaires dans l'apprentissage d'une langue. Un passage nécessaire pour le futur enseignant de langue ». Dans : Nathalie Auger, Fred Dervin et Eija Suomela-Salmi (dir.) *Pour une didactique des imaginaires dans l'enseignement-apprentissage des langues étrangères*. Paris, l'Harmattan, 2009, p. 59-75, p. 69.

¹⁵ *Id.*, p. 59.

¹⁶ *Id.*

poète autrichien. Parce que « la langue étrangère, russe en l'occurrence, ne s'acquiert qu'en transformant le "plomb grossier de la patience" en or final qu'à force de travail, souvent ingrat. » En conclusion de cette expérience elle écrit :

Ce fut une expérience des plus enrichissantes. J'ai pu à cette occasion me mettre réellement dans la peau d'un apprenant qui découvre un tout nouveau système linguistique. Confrontée non seulement à cette première difficulté, véritablement cruciale, mais aussi au lot de tous les préjugés que l'on a inconsciemment en abordant une langue, et donc une culture, nouvelle (ma langue maternelle est déjà si compliquée que je ne peux en apprendre aisément une autre, la langue russe est trop difficile, son système complètement différent va me perdre, je ne prononcerai jamais bien les termes et on ne me comprendra pas...), je mesure beaucoup mieux désormais certains blocages dans le processus d'apprentissage d'une langue étrangère, à tous les sens du terme...

En somme comme le signale si bien Nathalie Auger, au cours de cette réflexion expérimentale il ne s'agit de tomber « ni en psychanalyse, ni dans le cognitivisme forcené¹⁷ » mais d'explorer sur un terrain interdisciplinaire les imaginaires des langues pour un enseignement-apprentissage des langues toujours plus efficace.

C'est aussi une réflexion personnelle nourrie au cours de mes recherches, de mes rédactions, de mes lectures et de mes cours. D'origine russo-ukrainienne, depuis mes quinze ans, tant bien que mal, je m'efforce de conquérir la langue française. Même si aujourd'hui, devenue française, j'enseigne cette langue et sa littérature aux étrangers et aux Français, les bastions à prendre restent légion. Ma conquête de la langue française se poursuit en Corse qui m'a généreusement accueillie dans son sein. Son espace clos d'île, lieu de tous les possibles, se prête particulièrement bien à toute expérience culturelle. Dans son université, j'aime à pratiquer les classes mixtes où se retrouvent les étudiants d'ici et d'ailleurs, venus de tous horizons, pour parler de leurs langues maternelles, de leurs langues étrangères et de leurs vécus dans ces langues. Donc c'est avant tout un thème des regards croisés où on s'interroge sur l'autre et sur la façon dont l'autre nous voit, où une autre langue rime forcément avec une culture différente, avec une pensée autre. C'est ainsi que la langue française se voudrait cartésienne et rationnelle : afin de comprendre les choses, elle les sépare et les démêle, pour les ranger par classe, par catégorie, par thème. Alors que les langues russe et ukrainienne, se penseraient plutôt à l'intérieur d'une ancienne tradition slave, dans laquelle le verbe surtout celui d'un chanteur, d'un poète parcourt le monde pour le saisir dans sa quintessence qui est seule et indivisible. La plus ancienne œuvre littéraire des Slaves orientaux qui date de la fin du XII^e siècle et dont le titre est *Le Dit de la campagne d'Igor*¹⁸ s'ouvre sur une illustration très imagée de cette manière de concevoir le monde

¹⁷ *Id.*, p. 61.

¹⁸ Titre original : Слово о полку Игореве. [Slóvo o polkú Ígoreve].

dans son ensemble : « *Боянь бо въщій, // аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашется мыслію по древу, стѣрымъ вѣлкомъ по земли, шизымъ орломъ подѣ облакы.* »¹⁹ En 1879 M. de Barghon Fort-Rion traduit ce célèbre début de la façon suivante : « Boïan le barde, quand il composait un chant guerrier, laissait d'abord s'élancer ses pensées à travers les bois, comme le loup fauve au milieu de la plaine, comme l'aigle gris dans l'éther²⁰ »²¹.

D'une manière ou d'une autre, l'imaginaire collectif d'un peuple est tributaire de sa langue et, vice-versa, la langue d'un peuple est tributaire de son imaginaire collectif. Poser la question d'apprentissage des langues dans cette perspective anthropologique et ethnographique c'est s'engager sur le chemin d'une nouvelle approche pédagogique où « la didactique des imaginaires » devient une passerelle entre les langues pour une communication et une compréhension optimale entre les peuples différents.

Finalement la figure emblématique de l'étranger n'est jamais loin lorsqu'on parle de l'apprentissage des langues. Cette figure de l'étranger est dans nous et dans les autres. D'un côté, elle attise notre curiosité, brise la glace et précipite la rencontre, d'un autre côté, elle effraye par son étrangeté et instaure des frontières. Par conséquent s'interroger sur la langue voire sur les langues, c'est s'interroger sur notre rapport à nous-même et aux autres. Voici un thème qui n'est pas nouveau mais dont la pertinence est évidente pour notre époque qui se rêvait sans murs et frontières mais qui ne fait que les reconstruire.

Bibliographie

Auger, Nathalie. « Prise de conscience de la place et du rôle des imaginaires dans l'apprentissage d'une langue. Un passage nécessaire pour le futur enseignant de langue ». Dans : Auger, Nathalie, Dervin, Fred et Suomela-Salmi, Eija (dir.). *Pour une didactique des imaginaires dans l'enseignement-apprentissage des langues étrangères*. Paris, l'Harmattan, 2009, p. 59-75.

Bloomfield, Leonard. *Language*. New York, Holt, 1933.

Elmiger, Daniel. « Définir le bilinguisme. Catalogue des critères retenus pour la définition discursive du bilinguisme ». In : *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 2000, vol. 32, p. 55-76.

Grosjean, François. *Life with two languages: an introduction to bilingualism*. Cambridge, London, Harvard University press, 1982.

Labov, William. *Sociolinguistique*. Minuit, 1976.

¹⁹ Le texte original est disponible sur <http://feb-web.ru/feb/slovenec/refers/es1/es1-0091.htm>, page consultée le 17/12/2019.

²⁰ Le texte de traduction française est accessible sur <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/anonyme/igor.htm>, page consultée le 17/12/2019.

²¹ Il existe plusieurs controverses au sujet de la traduction de cette phrase en russe moderne. Voir Barulin A. N *Linguistic and semiotic analysis of the first « section » of « The song of Igor's Campaign »*. disponible sur <http://www.dialog-21.ru/media/1917/barulina.pdf>, page consultée le 17/12/2019.

Makine, Andreï. *Le testament français*. Paris, Mercure de France, 1995.

Rilke, Rainer Maria, Boris Pasternak, Marina Tsvétaïeva. *Correspondance à trois. Été 1926*. Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », trad. Jaccottet, Philippe, 2003.

Rilke, Rainer Maria. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. (1929). Trad. Maurice Betz. Paris, Éditions du Seuil, (1966), 1996.

Rilke, Rainer Maria. *Vergers et autres poèmes français*. Paris, « Poésie/Gallimard », 1978.

Николай АРЕТОВ¹

На какви езици говорят и пишат просветителите? Периодични издания в многоезична среда: Случаят „Шутош“ (1873-1874)

Резюме

Българите в многоезичната и мултикултурна Османска империя говорят и пишат на различни езици, в зависимост от аудиторията и типа комуникация. Статията представя няколко български просветители от XIX в., които използват езици, различни от родния.

„Шутош“ е хумористичен вестник, публикуван в Цариград през 70-те години на XIX в., българска версия на издание, собственост на гръка Теодор Касапис. Почти всички текстове в българското издание са анонимни или подписани с псевдоними. Голяма част от тях са преводи, като имената на авторите и преводачите също не са посочени. Сред преводите е една адаптация на *Задиг* от Волтер. Статията проследява историята на вестника и няколко негови публикации, свързани с литературата.

Наблюденията водят до извода, че в средата на XIX в. присъствието на билингвизма е значително, съществуват редица периодични издания, които публикуват текстове на езици, различни от български и гръцки. След учредяването на Княжество България (в по-малка степен в Източна Румелия) тенденцията се изменя, билингвизмът намалява и българският език получава висок статут и почти монополно положение и статут на *lieu de mémoire*.

Ключови думи: билингвизъм; диглосия; многоезична среда; Теодор Касапис; „Шутош“; Петко Славейков

Abstract

What Languages Did Enlighteners Speak and Write in?

Periodicals in Multilingual Environments: The Case of *Shutosh* (1873-1874)

Residing within the confines of the multi-cultural and multi-lingual Ottoman Empire Bulgarians spoke and wrote in different languages, depending on the type of communication and the audience. This paper presents several examples of Bulgarian enlighteners from the 19th century who used a language other than their own native Bulgarian.

Shutosh was a comic newspaper, published in Istanbul in the 1870s. It was the Bulgarian version of a periodical owned by the Greek Teodor Kasap. Almost all publications in the newspaper were either anonymous, or signed with pen names. Large parts of them were translations, but neither the names of the authors, nor the translators were mentioned. One such translation was in fact an adaptation of Voltaire's *Zadig ou la Destinée*. This article traces the history of that newspaper and presents some of its publications that have to do with literature.

The observations lead to the conclusion that there was considerable multilingualism among Bulgarians in the mid-19th century. There were some multilingual periodicals, and there were texts published in languages other than Bulgarian and Greek. After the establishing of the new Bulgarian state (not so much in Eastern Rumelia), the trend changed and the Bulgarian language gained its high status and almost monopoly position, as well as the status of a *lieu de mémoire*.

Keywords: bilingualism; diglossia; multilingual environments; Teodor Kasap; *Shutosh*; Petko Slaveykov

¹ Д-р. Николай Аретов [Nikolay Aretov] е професор в Института за литература – БАН и автор на изследвания, посветени на българската литература и култура, на рецепцията на чуждите literatury, и др., издател на български писатели от миналото. Последни трудове – *Българската литература от епохата на националното възрождение* (2009); *Асен Христофоров: От Лондон до Мацакурци през Белене* (2011); *Софроний Врачански. Живот и дело* (2017); *Иван Найденов: За право и напредък. Мемоари. Писма* (2019).

В условията на многоетническата и мултикултурна Османска империя българите говорят и пишат на различни езици в зависимост от характера на общуването, събеседника или аудиторията, към която се обръщат. Проблемът е познат отдавна и върху него е натрупана значителна литература. В последно време Р. Детрез се насочи към езиковата ситуация на Балканите от края на XVIII и началото на XIX в., като приложи разграничението между ‘диглосия’ („употребата на два различни варианта на един и същ език или два различни езика, единия като писмен и другия като говорим език“) и ‘билингвизъм’ (използване на два езика без функционална диференциация).² При диглосията един от езиците – книжовният гръцки – функционира като „висок код“, „чиито разни варианти, отговарящи на определени функции, се владеят от (икономическите, социални, културни) елити на всички православни народности в Османската империя“. Народните езици функционират като „нисък код“ и са предназначени за битовото общуване, а и за народната литература. Процесът е динамичен, постепенно народните езици започват да се използват в книжнината, изместват книжовния гръцки и през втората половина на XIX в. българският език придобиват статута на „висок код“.

Процесът е комплексен, другите „високи“ езици (не само гръцкият) се използват в писменото и устно общуване на някои от изявените фигури от епохата. Съществена част от интелигенцията получава образованието си в чужбина, живее в чужбина или в Османската империя, но извън териториите, населени предимно с българи. Петър Берон, който в знаменития си *Буквар с различни поучения* (1824) е най-радикалният от ранните книжовници, които използват говорим език, в по-късните си научни съчинения прибягва до други езици – докторската му дисертация е публикувана на латински, монографията *Славянска философия* (1855) – на немски, шесттомната *Панепистимия*, (1861-70) – на френски и пр. На други езици пишат и много други от образованите българи (от Иван Селимински до Марин Дринов), като за някои от тях чуждият език става основен. В. Априлов например до края на живота си пише на руски и практически не говори на правилен български. Никола Пиколо пък се изявява като книжовник почти изцяло на гръцки и за гръцка публика. Още по-сложна е ситуацията с децата от смесените бракове, някои от които, като наследниците на рода Богориди, ще рече – на Софроний Врачански, пишат изцяло на други езици и практически не знаят български.

Съществен елемент от цялостната картина представлява използването на турския език. На него се осъществява общуването на българите с властите, в някои случаи и с гръкоезичните църковни власти (Вселенската патриаршия). По своя характер и проблематика то трудно може

² Вж.: Детрез, Р. *Не търсят гърци, а ромеи да бъдат. Православната културна общност в Османската империя. XV – XIX в.* София, Кралица Маб, 2015. [Detrez, R. *Ne tarsyat gartsi, a romei da badat. Pravoslavnata kulturna obshtnost v Osmanskata imperia. XV – XIX v.* Sofia, Kralitsa Mab, 2015]. Там и подробна библиография.

да бъде отнесено към ниския код, особено когато е писмено. Откриват се и някои примери, които може би не са и толкова редки. Никола Сапунов, активна фигура в църковната борба, твърди в мемоарите си, че не знае и не иска да научи гръцки и общува с вселенския патриарх на турски език.³ Други образовани хора от епохата също отказват да използват гръцки като висок код, на първо място като проява на национална самоидентификация, която предполага превръщането на българския език във високо ценено място на паметта. Но това сякаш не става веднага и в някои случаи се налага турският да бъде използван като висок код.

От своя страна, представителите на местната османска власт невинаги владеят достатъчно добре официалния османски език, на който централната власт комуникира с тях. В такива случаи им се налага да прибегват до преводачи сред християните, включително и сред българите. Като такъв преводач се изявява Тодор Пеев, който превежда за конака писмата, които Портата изпраща в Етрополе във връзка с обира в Арабаконак. Самият Т. Пеев е председател на местния революционен комитет, той не само превежда писмата, но му е възложена и мисията да разследва деянието във Влашко, така той получава възможност да емигрира с подкрепата на правителството и да продължи противодържавната си дейност.

Ако се приеме, че отдаването на почит на нещо и изграждането на повествования за него са достатъчно основания то да бъде определено като „място на паметта“, то българският език е или се превръща в място на паметта и е важен елемент от развиващия се през XIX в. национализъм. Процесът вероятно започва с Паисий – „Ти, българино, знай своя род и език и се учи на своя език!“ – но едва ли свършва с него. Донякъде както и сред гърците, донякъде и по техен модел, макар и в по-малка степен, българският език като особена ценност е разпознаван в два варианта. Единият е древният език, познат от старите ръкописи, които по това време започват да се възприемат като ценност, наричан старобългарски или по други начини (славянски, църковнославянски). Другият е говоримият народен език, който все още не е кодифициран като книжовен. Двата варианта лягат в основата на няколкото „езикови школи“, които спорят по това време, а и по-късно. Част от идеолозите от епохата настояват на използването не на авторитетния древен език, а на говоримия народен език в литературата. Но в това отношение до диглосия не се стига.

„Високият код“ само частично се покрива с проблема за „литературността“. Може да се приеме, че значителна част от литературата, но не и цялата, е „кодирана“ „високо“. Част от

³ Вж. Сапунов, Никола Евт. *Дневник по съграждането на първата българска църква в Цариград*. Предговор, въстъпителна студия, съставителство, бележки и речник ст.н.с. д-р Христо Темелски. В. Търново, ПИК, 1999. [Sapunov, Nikola Evt. *Dnevnik po sagrazhdaneto na parvata balgarska tsarkva v Tsarigrad*. Predgovor, vstapitelna studia, sastavitelstvo, belezhki i rechnik st.n.s. d-r Hristo Temelski. V. Tarnovo, PIK, 1999].

проблема е в това, че в средата на XIX в. българската литература е в процес на формиране, на еманципиране от другите форми на словесността. Практически едновременно с формирането на български „висок код“, който се свързва не само с литературата, даже не и на първо място с нея, а с текстове, предназначени за „официална, религиозна, научна, главно писмена употреба“. От друга страна, писането на литературни творби (особено на първите, но и по-късно) следва (или се опитва да следва) модели, познати от други литератури. Понякога литературата дори е писана или достига до читателите и на други езици. Добре известно е, че някои от първите белетристични творби се появяват на руски език, може би след намесата на руски редактори. Такъв е случаят с разказа на Васил Попович *Отрывок из рассказов моей матери. Поездка в виноградник* (Русская беседа, № 1, 1859), с първите разкази и повести на Л. Каравелов, започнали да излизат през 1860 г. и събрани в сборника *Страницы из книги страданий болгарского племени* (Москва, 1868). По-късно Каравелов публикува и няколко творби на сръбски, за които изследователите на архива и издателите на съчиненията му смятат, че са писани на руски и след това преведени от някой друг. Към това може да се добави силното руско влияние върху езика на руските възпитаници.

Когато става дума за билингвизъм, литературните историци най-често посочват не белетристи като Каравелов (за когото може да се допусне, че руските му текстове са редактирани от друг), а Димитър Великсин, който пише различни текстове, включително и поезия, на български, румънски, френски език, и няколко публицистични творби - на гръцки.⁴ Светослав Миларов също пише на няколко езика, а основната му книга – *Спомени от цариградските тъмници* – е публикувана на хърватски, първо като подлистник на вестник „Обзор“ през 1875-1876, а след това и като отделна книга, десетилетия по-късно е преведена на български. Примерите могат да бъдат продължени.

* * *

Многоезичието на първите български периодични издания е значително, но то сякаш не привлича вниманието на изследователите. В по-малка степен същото важи и за печатните книги. Раждането и развитието на българския периодичен печат през XIX в. определено се случва в многоезична среда, при това в градове, които по-късно не влизат в границите на княжеството и на Източна Румелия, а и не са в населени предимно с етнически българи, територии. Много от изданията публикуват текстове и на други езици – френски, гръцки и

⁴ Вж. Великсин, Д. *Съчинения*. Съст. Ст. Таринска и Р. Флоря. София, БАН, 1999 [Veliksin, D. *Sachinenia*. Sast. St. Tarinska i R. Florya. Sofia, BAN, 1999]; вж. и: Тодоров, Ил. *Билингвистичната поезия на Димитър Великсин*. – В: Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX в. София, БАН, 1980, 264-284. [Todorov, Il. *Bilingvistichnata poezia na Dimitar Veliksin*. – V: Balgaro-rumanski literaturni vzaimootnoshenia prez 19 v. Sofia, BAN, 1980, 264-284].

турски. А всички те, дори и онези, които излизат само на български, следват някакви чужди образци, като някои от тях черпят материали от тях, какъвто е случаят с първото българско списание „Любословие“ (1842, 1844-46), което Константин Фотинов издава в Смирна (Измир) и което редовно превежда и адаптира материали от гръцкото „Апотики“ („Съкровищница на полезни знания“, Αποθήκη των ωφελίμων γνώσεων) и следва неговия модел.⁵ Георги Раковски публикува статии на френски (понякога и на гръцки) в „Дунавски лебед“ (1860-1861), а под българското име на вестника е изписано и френското – Le sygne du Danibe). По-късно редовно в. „Възраждане“ (1876), редактиран от Тодор Пеев, Светослав Миларов и Иван Драсов, публикува материали на френски език.⁶ Петко Р. Славейков помества статии на гръцки в „Македония“ (1866-1872), някои издания публикуват официални документи и статии на османски турски език. Списваните в Румъния издания включват текстове на румънски, или дори се самоопределят като двуезични. Такъв е случаят с изданията от Раковски двуезичен българо-румънски вестник „Будущност. Viitorul“ (1864, продължен с един брой на „Бранител. Apărătorul“) и с „Народност. Naționalitate“ (1867-1868) и „Отечество. Patria“ (1869-1871) на Пандели Кисимов; „Libertatea“ (1871) на Л. Каравелов се определя като „Supliment“ към „Свобода“. Отделни издания на българи в Румъния излизат изцяло на румънски, например „Балкан“ (Balcanul, 1875) на Киряк Цанков (без последните два броя); той издава и « L'Étoile d'Orient » (1876 ?) и т.н.⁷ От друга страна, значението на подобни текстове и издания и въздействието им върху целевата им публика вероятно е доста скромно и не трябва да се надценява.

Изследователите, които следват настроенията на мемоаристи, някои от тях свързани с революционното движение (З. Стоянов, Н. Обретенов, П. Кисимов), по правило не обръщат особено внимание или се отнасят критично към изданията на турски език, насочени и към българите. А те са няколко: в Русе на български и турски излиза вилаетският вестник „Дунав“ („Туна“) (1865-1877), основан от Митхат паша. Редактор е Исмаил Кемал (Исмаил Кемали Бей Вльора, 1844-1919), след него Ахмед Мидхад, а преводачи от турски на български – Стоил Димитров Попов и Иван Петров Чорапчиев⁸. Исмаил Кемал(и) (1844-1919) е османски

⁵ Данова, Н. *Константин Георгиев Фотинов в културното и идейно-политическото развитие на Балканите през XIX век*. София, БАН, 1994. [Danova, N. *Konstantin Georgiev Fotinov v kulturnoto i ideyno-politicheskoto razvitie na Balkanite prez XIX vek*. Sofia, BAN, 1994.]

⁶ Вж. Гетова, Ел. *Журналистически езици на Възраждането. Българо-френски контексти*. В. Търново, Фабер, 2005. [Getova, El. *Zhurnalisticheski ezitsi na Vazrazhdaneto. Balgaro-frenski konteksti*. V. Tarnovo, Faber, 2005.]

⁷ Вж. Таринска, Ст. *Българската двуезична периодика през Възраждането и пътищата на литературата*. – В: *Периодика и литература*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1994. [Tarinska, St. *Balgarskata dvuezichna periodika prez Vazrazhdaneto i patishtata na literaturata*. – V: *Periodika i literatura*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1994.]

⁸ И двамата са свързани с правителството, но не могат да се разглеждат като крайни туркофили. Стоил Попов (1839-1890) е от Калофер. Като търговски служител в Цариград участва в набирането на четници за легията на

общественик и писател, по-късно лидер на албанското национално движение и първи президент на република Албания. През 1866-1867 отново в Русе и отново под редакцията на Исмаил Кемал излизат два броя на списание „Източник мнения“. Други вилаетски вестници са „Едирне“ (1867-1877), който излиза на турски, гръцки и български (български редактори Х. Г. Паламидов и С. Джансъзов⁹), и „Солун“ (1869-1871), излизал на турски, гръцки, български и еврейски език.¹⁰

Някои невилаетски издания имат различни варианти на различни езици, като при тях основният вариант не е турски, гръцки или български. Такъв е случаят с „Източно време. The Levant Times“ – българско издание на англо-френския вестник „Левант таймс“ (по-късно « Progrès d'Orient »). Българската версия започва да излиза на 12 януари 1874 и продължава до 16 юли 1877. Първоначално негов редактор става Петко Сандов и изданието е благосклонно настроено към българите и техните стремежи. Към това издание са насочвани материали, които трудно биха минали другаде. В писмо от 4 април 1874 Найденов твърди: „...„Левант таймс“ държи днес първото място между българските вестници, на който понеже почнали да са насищат.“¹¹

„Курие д'Ориан“ (Le Courrier d'Orient) е френскоезичен вестник, издаван в Цариград от Жан Пиетри. Вестникът заема пробългарска позиция в спора с Цариградската патриаршия, в него публикуват и българи, а според някои той се превръща в орган на Екзархията.¹²

* * *

Един друг казус привлича вниманието в контекста на билингвизма и местата на паметта – периодичните издания, които излизат на няколко езика и са притежавани от чужденци. Такъв е случаят с поне два хумористични вестника. Краткотрайният сатиричен вестник на Петко

Раковски (1862), сътрудници на вестниците „Турция“ и „Право“, оглавява униатското писалище за тескерета в Цариград, учител и автор и преводач на книги, свързани с османските търговски закони, на турско-български писмовник, цензор на българските книги. Иван Чорапчиев от Копривщица е учител по френски в Русе и председател на тамошното читалище „Зора“. Той също е автор и преводач на няколко книги – помагала за изучаването на френски и турски език и др. Вж.: *Българска възрожденска интелигенция*. Енциклопедия. Съст. Н. Генчев и Кр. Даскалова. София, ДИ Д-р Петър Берон, 1988, с. 546, с. 708). [*Balgarska vazrozhdenska intelligentsia*. Entsiklopedia. Sast. N. Genchev i Kr. Daskalova. Sofia, DI D-r Petar Beron, 1988, s. 546, s. 708].

⁹ Стоян Джансъзов (1842-1914) е учител и сътрудник на различни вестници. Преводач в руската армия по време на Руско-турската война. Вж.: *Българска възрожденска интелигенция*. Съст. Н. Генчев и Кр. Даскалова. София, ДИ Д-р Петър Берон, 1988, с. 188. [*Balgarska vazrozhdenska intelligentsia*. Sast. N. Genchev i Kr. Daskalova. Sofia, DI D-r Petar Beron, 1988, s. 188].

¹⁰ Стоянов, М. *Българска възрожденска литература*. Аналитичен репертоар. Т. 1. София, Наука и изкуство, 1957, с. 443, 446, 448; Боршуков, Г. *История на българската журналистика*. София, Наука и изкуство, 1976, с. 203-205. [Stoyanov, M. *Balgarska vazrozhdenska literatura*. Analitichen repertoar. T. 1. Sofia, Nauka i izkustvo, 1957, s. 443, 446, 448; Borshukov, G. *Istoria na balgarskata zhurnalistika*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1976, s. 203-205].

¹¹ Аретов, Н. *Иван Найденов: За право и напредък*. Мемоари. Писма. София, Кралица МаБ, 2019, с. 285. [Aretov, N. *Ivan Naydenov: Za pravo i napredak*. Memoari. Pisma. Sofia, Kralitsa Mab, 2019, s. 285].

¹² Вж.: Кирил патриарх Български. *Българската екзархия в Одринско и Македония след Освободителната война (1877-1878)*. Т. I. София, Синодално изд., 1969, с. 11. [Kiril patriarh Balgarski. *Balgarskata ekzarhia v Odrinsko i Makedonia sled Osvoboditelnata vojna (1877-1878)*. T. I. Sofia, Sinodalno izd., 1969, s. 11.]

Славейков „Звънчатий Глумчо“ (1873) е български вариант на издание, излизало още на гръцки – „Κουδυνάτος“ и турски – „Çingiraklı Tatar“, а според някои източници и на арменски и френски език. Негови издатели са печатарите Х. Г. Бъчваров и З. П. Градинаров. От втория брой той се нарича „Звънчатий“.¹³ Вестникът е притежание на гърка от Кападокия Теодорос Касапис (Theodoros Kasapis, 1835-1897), френски възпитаник.¹⁴ Част от материалите в българския вариант са оригинални, а друга (неустановена) – преводи от другите варианти на изданието. В шеговитото си представяне вестникът заявява: „Издавам ся или излазям във всичките си издания (а честит съм да имам таман пет, когато мнозина злочестници нямат ни половин!). И най-напред на български!“ („Звънчатий глумчо“, бр. 1, 4 април 1873)

След четвъртия му брой „Звънчатий Глумчо“ е спрян на 7 юли 1873, а три-четири месеца по-късно, на 24 октомври 1873 се появява „Шутош“, който представлява българско издание на хумористичен вестник на Касапис „Ναυαλ“ / „Μόμος“. Редакторът не е посочен, но има данни, че това е П. Р. Славейков, който неведнъж заявява своята ангажираност с изданието. Редакторството на „Шутош“ е доста оплетен въпрос¹⁵, по който са изказвани неточни и прибързани твърдения.¹⁶

От бр. 6 вестникът се редактира от Г. Сарафов и Стамат Даскалов.¹⁷ През януари 1874 Иван Найденов и Петко Славейков се споразумяват с издателя Касапис да поемат списването на „Шутош“ и, след известен „пазарлък“, Найденов плаща на предишния редактор борчовете (НБКМ, БИА, ф. 112, а.е. 97, л. 55) и на 2/14 януари 1874 Найденов и Славейков поемат изданието.

Литературните текстове в „Шутош“ са практически неизследвани, авторството на огромната част от тях е неясно, не е ясно и кои от тях са преводи, от какви източници и на какви

¹³ Стоянов, М. *Българска възрожденска литература*. Аналитичен репертоар. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1957, с. 456; Боршуков, Г. *История на българската журналистика*. София: Наука и изкуство, 1976, с. 242. [Stoyanov, M. *Balgarska vazrozhdenska literatura*. Analitichen repertoar. T. 1. Sofia: Nauka i izkustvo, 1957, s. 456; Borshukov, G. *Istoria na balgarskata zhurnalistika*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976, s. 242].

¹⁴ Повече за Касапис вж. Strauss, J. The Millets and the Ottoman Language: The Contribution of Ottoman Greeks to Ottoman Letters (19th – 20th Centuries). – *Die Welt des Islams*, New Ser., Vol. 35, Issue 2 (Nov., 1995), 189–249; Мирчева, К. Един епизод от историята на възрожденския ни печат. Любен Каравелов на страниците на в. „Шутош“ – между съмишленичеството и крайното отрицание. – *Исторически преглед*, 2007, кн. 3-4, с. 130-141. [Mircheva, K. Edin epizod ot istoriyata na vazrozhdenskia ni pachat. Lyuben Karavelov na stranitsite na v. „Shutosh“ – mezhdu samishlenichestvoto i krajnoto otritsanie. – *Istorieski pregled*, 2007, kn. 3-4, s. 130-141.]

¹⁵ Вж. Стоянов, М. *Цит. съч.* Т. 1, с. 457; Мирчева, К. *Цит. съч.*; Аретов, Н. *Иван Найденов*, цит. съч. [Vzh. Stoyanov, M. *Tsit. sach.* Т. 1, s. 457; Mircheva, K. *Tsit. sach.*; Aretov, N. *Ivan Naydenov*, tsit. sach.]

¹⁶ Славейков, П. Р. *Съчинения. Пълно събрание*. Т. 1-4. София, БАН, 1963-1973. (Т. 4. 1973, с. 674). [Slaveykov, P. R. *Sachinenia. Palno sabranie*. T. 1-4. Sofia, BAN, 1963-1973. (T. 4. 1973, s. 674).]

¹⁷ Практически нищо не се знае за Г. Сарафов, малко е известното и за старозагореца Стамат Даскалов (1825-1900) – той работи в печатницата на „Цариградски вестник“, след това заедно с Т. Бурмов и Н. Михайловски издава „Съветник“, като превежда материали от гръцки. Сътрудничи на Славейков при издаването на „Гайда“, но влиза в конфликт с него. След участието му в „Шутош“ става словослагател във в. „Зорница“, издаван от американското библиейско общество, а в края на живота си урежда евангелистка печатница в Самоков.

произведения. Не е ясно и кои са преводачите. Българското издание е едноезично, но поне на едно място неочаквано се появява пространен цитат на френски, и то на стихове от Алфред дьо Мюсе, последван от български превод.

За това нека свършим думата си с следующите стихове на безсмъртния Alfred de Musset:

Oh ! la fleur de l'Éden, pourquoi l'as-tu fanée, Insouciant enfant, belle Ève aux blonds cheveux ?
Tout trahir et tout perdre était ta destinée ; Tu fis ton Dieu mortel, et tu l'en aimas mieux. Qu'on te rende le ciel, tu le perdras encore, Tu sais trop bien qu'ailleurs c'est toi que l'homme adore ; Avec lui de nouveau tu voudrais t'exiler, Pour mourir sur son cœur, et pour l'en consoler.

Кое то значи на български:

Ах! цветът Едемски защо ти изсуши, безгрижния дъщи, Ево русокоса? Все да предадеш – погубиш са ти назначи; От безсмъртен смъртен направи свойт бог и такъв го предпочете ти. Ако ти са би дал още веднъш райт, пак ще го погубиш, знаеш от друга страна, че само тебе обожава мъжът. С него би желала пак да та заточат, за да умреш в обятията му и тъй да го утешиш. (Равенството на жената с мъжът, Шутош, г. 1, бр. 17, 23 февр. 1874)

Прозаичните литературни текстове предлагат интересни казуси за друг тип преплитания на литературите, а и на литературните езици. Тук ще бъдат маркирани три примера – по-обемни прозаични текстове с неясни или смесени жанрови белези, един от тях е драма. Това са несъмнено преводи, единият – вероятно адаптация, която достига до побългаряване. Езикът е народен, някъде дори съзнателно огрубен и не може да бъде разглеждан като обект на преклонение, както по-късно е при Вазов – „Език свещен на моите деди...“ (1883). Кое то обаче не е пречка пред това да пренася „високи“ европейски или балкански образци, без открито да го заявява.

Първият е подлистникът *Орисницата* („Шутош“, № 3-12, 10 ноември 1873 – 12 януари 1874). Преди време имах щастието да установя, че това е преработка на една от философските новели на Волтер – *Задиг или съдбата*, който приех за първи български превод.¹⁸ След това бе открит и един по-ранен превод от Волтер – *Повест доброго брамина* (*Български книжици*, 2, № 10, 1859)¹⁹.

Парадоксално е, че именно „Шутош“, без значителни промени, представя на българската публика почти цяла новела от Волтер. Този факт като че ли иска да подсказва, че проблемът с йерархията на литературните ценности и разграничаването между „висок“ и „нисък“ код може да бъде разглеждан и от друг ъгъл, който не съвпада с традиционния. Че наред с приеманата днес почти без уговорки представа за литературата, съдържаща се във възрожденските

¹⁸ Вж. Аретов, Н. Първият български превод на философска новела от Волтер. – *Сравнително литературознание*, 1986, № 7, с. 79-84. [Aretov, N. Parviyat balgarski prevod na filosofska novela ot Volter. – *Sravnitelno literaturoznanie*, 1986, № 7, s. 79-84.]

¹⁹ Л. Минкова и Хр. Маноларев разкриха авторството на Волтер на научната конференция „Волтер, славянските и балканските общества“ (София, 14 – 15 декември 1994), но наблюденията им останаха непубликувани.

критически статии, съществува и друга, може би по-масова и по-жизнена. Може би не докрай осъзнато, вестникът настоява, че класиците могат да бъдат възприемани и без ореола им на класици. Просто като текстове, дори безименни, и то от една публика, за която не без основания се твърди, че не е особено ерудирана, а и не очаква „висока“ литература от един „лист за шега и сатира“.

С превода на *Орисницата* явно са обвързани мнозина – и българи, и гърци. Все някой от тях е трябвало да знае автора и творбата. От друга страна, по това време, началото на 70-те години на XIX век, *Задиг* все още не е хрестоматийно произведение, вероятно дори и за възпитаниците на френските училища извън Франция, по правило тясно обвързани с църквата. Така че не е изключено неизвестният български преводач да не си е давал сметка какво превежда, да не е знаел автора. Той едва ли е имал причини да премълчи името на Волтер, поне пред българската публика, в гръцки контекст отношението към Волтер е по-комплицирано.

По не съвсем ясни причини новите редактори Найденов и Славейков не довършват публикуването на *Орисницата* и публикуват остра бележка за качеството на превода. На мястото на Волтеровата новела те започват друг подлистник, вероятно също преводен – *Историята на един враб божий* („Шутош“, г. 1, бр. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 4 февр. - 23 март 1874). По замисъл той вероятно трябва да представя някаква алтернативна. Това е интересна алегорична творба, чийто автор за момента остава неясен. При Волтер и *Орисницата* също има алегоричност, но в новия подлистник, с пренасянето в света на птиците, тя е по-подчертана. *Историята на един враб божий* остава недовършена, с надпис „ще се продължи“, като успоредно с него започва да излиза следващият *Зимата на 1874*, а и други по-малки текстове.

Последният по-обемен подлистник, който привлича вниманието, е комедия *Зимата на 1874* („Шутош“, г. 1, бр. 20, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34); 16 март, 6, 13, 20, 27 апр., 11, 27 май, 3, 8, 17, 22 юни 1874). Сюжетът се развива в Цариград, а персонажите са гръцки, като би било пресилено тук да се търси някаква проява на характерните за времето антигръцки настроения. Най-вероятно творбата има гръцки източник, който е неизвестен, и може би също представлява адаптация на друга творба, не е ясно и кой е авторът на българската версия.

Дългият подлистник започва с неподписан предговор, който противопоставя текста на съвременната му драматургия, била тя българска или гръцка:

Вместо онуй множество комедии и драми, които са са превели, превеждат са или ще са преведат от странни езици, или пък може би да са съчинът на нашият, но които всякога са въртят или ще са въртят в злодеяния и в смешни работи и пълни с разврат, много са е мислило дали не е възможно да са описват на сцената естествени привилегировани характери съвременни, лица нравствени и добродетелни, които впрочем да имат и забавителната си част.(...)

Последната люта зима даде повод „Шутошу“ да са опита за един съвсем нова комедия, в която е приета една съвсем нова метода, като са представят на сцената лица добродетелни, човеколюбиви и добре възпитани, всяко според който ред на обществото принадлежи, и които имат за главна основа нравствеността – любовта към ближният.(...)

Действителността на представлението е заето от гръцки цариградски живот, от това, разбира се, са и лицата са гърци, нашите бо български лица и за комедия не годят ся.

Авторът на този предговор като че ли е по-скоро Найденов, отколкото Славейков, на когото не са чужди сюжети със „злодеяния и в смешни работи и пълни с разврат“. Подобни сюжети не са чужди и на „Шутош“, така че тук може да се потърси някаква скрита реплика, ако не непременно от Найденов към Славейков, то между два различни менталитета в редакцията. Творбата е изградена около ексцентричен лекар, който, повикан в дома на заможен търговец, решава да помогне на обедняло семейство и дори да се ожени за хубавата му и благопристойна дъщеря. В духа на класическите комедии (Шекспир, Молиер), една второстепенна сюжетна линия дублира тази история – лекарят успява да ожени и двама от прислужниците в заможното семейство.

Непретенциозният „лист за шега и сатира“, поне на места, дискретно проявява добрата литературна осведоменост на редакторите си. В цитираната хаплива и тенденциозна оценка на превода на *Орисницата* се откриват жанрови определения – „тънко-сатирична приказка“, противопоставена на „любопитен и занимателен разказ“, които намекват за това, че литературата не е непозната територия за „Шутош“.

„Шутош“, а в някаква степен и другите многоезични издания, могат да насочат към няколко въпроса.

- Доколко своят език е поставен на пиедестал, доколко той се възприема като *lieu de mémoire*?

- Висок или нисък е кодът на литературата в него, в хумористичните текстове, а и в литературата като цяло?

- Къде минават границите, очертани от националната идеология и до каква степен те са реално приети?

- Познатият въпрос за границата между превод и адаптация (побългаряване), преосмислен като питане за това кое е „свое“ и кое – „чуждо“.

Опит за тезисно обобщение:

1. Многоезичието сред българите от средата на XIX в. е значително, в печатните издания излизат текстове на няколко езика, не само български и гръцки, но и руски, турски, румънски, френски. В този смисъл то е отлична илюстрация за преплитането на културните истории. След

установяването на новата българска държава българският език утвърждава високия си престиж и заема почти монополна позиция.

2. Наред с ромейската общност (Детрез) и след нея някои българи са част от други, по-малки подобни общности, в които единият език е български. Те трудно могат да бъдат назовани без много уговорки – „османска с втори език турски“ (т.е. българо-турска), „славянска“ (с втори език руски, но също и другите южнославянски езици), „франкофонска“, „българо-румънска“. Тези двуезични общности са свързани с мястото, където са се образували и където живеят техните представители, свързани са и с техните политически пристрастия, което не означава, че използващите турски език са непременно туркофили, а използващите румънски – румънофили.

3. В средата на XIX в. литературата е в процес на формиране. Представите за оригинално и преводно, за авторство, за жанрове и особено за жанрова йерархия по това време се изграждат. Поради това отнасянето на цялата литература към „високия“ код е проблематично. То, впрочем, е проблематично и за следващите периоди, дори и днес.

4. Йерархиите, които изследователите гледат, и ценностите, които те откриват в литературата, са динамична категория. В голяма степен те са функция от пристрастията (и предразсъдъците) на изследователите и читателите.

5. С основаването на новите държавни структури (Княжество България и Източна Румелия) многоезичието рязко се свива, особено в Княжеството; в Източна Румелия то се запазва в администрацията и в печата. (Едно)националната държава по условие ограничава многоезичието, като процесът се развива на приливи и отливи през целия XX в. и след това. В най-ново време може да се открие началото на нов билингвизъм – българо-английски – в администрацията, а в някаква степен и в литературата, като процесът е глобален.

Библиография

Аретов, Николай. *Васил Попович. Живот и творчество*. София, Кралица Маб, 2000. [Aretov, Nikolay. *Vasil Popovich. Zhivot i tvorchestvo*. Sofia, Kralitsa Mab, 2000].

Аретов, Николай. Между конфликтите и сътрудничеството. Иван Найденов и Петко Р. Славейков. – *Исторически преглед*, г. LXXIV, 2018, кн. 2, с. 35-64. [Aretov, Nikolay. *Mezhdu konfliktite i satrudnichestvoto*. Ivan Naydenov i Petko R. Slaveykov. – *Istoricheski pregled*, g. LXXIV, 2018, kn. 2, s. 35-64].

Аретов, Николай. Привлекателният образ на великия скептик. Българската рецепция на Волтер. – *Литературна мисъл*, № 2-3, 1994, с. 89-113. [Aretov, Nikolay. *Privlekatelniyat obraz na velikia skeptik*. Balgarskata retseptsia na Volter. – *Literaturna misal*, № 2-3, 1994, s. 89-113].

Аретов, Николай. Първият български превод на философска новела от Волтер. – *Сравнително литературознание*, 1986, № 7 с. 79-84. [Aretov, Nikolay. Parviyat balgarski prevod na filosofska novela ot Volter. – *Sravnitelno literaturoznanie*, 1986, № 7 s. 79-84].

Аретов, Николай. *Иван Найденов: За право и напредък. Мемоари. Писма*. София, Кралица Маб, 2019. [Aretov, Nikolay. *Ivan Naydenov: Za pravo i napredak. Memoari. Pisma*. Sofia, Kralitsa Mab, 2019].

Баз-Фотияде, Лаура. Литературни проблеми в двуезичните българо-румънски вестници, излизали в Букурещ и Браила през XIX в. – В: *Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX в.* София, БАН, 1980, с. 253-258. [Baz-Fotiyade, Laura. Literaturni problemi v dvuezichnite balgaro-rumanski vestnitsi, izlizali v Bukuresht i Braila prez XIX v. – V: *Balgaro-rumanski literaturni vzaimootnoshenia prez XIX v.* Sofia, BAN, 1980, s. 253-258].

Боршуков, Георги. История на българската журналистика. София, Наука и изкуство, 1976. [Borshukov, Georgi. *Istoria na balgarskata zhurnalistika*. Sofia, Nauka i izkustvo, 1976]

Българска възрожденска интелигенция. Енциклопедия. Съст. Н. Генчев и Кр. Даскалова. София, ДИ Д-р Петър Берон, 1988. [Balgarska vazrozhdenska inteligentsia. Entsiklopedia. Sast. N. Genchev i Kr. Daskalova. Sofia, DI D-r Petar Beron, 1988].

Великсин, Димитър. *Съчинения*. Съст. Ст. Таринска и Р. Флоря. София, БАН, 1999. [Veliksin, Dimitar. *Sachinenia*. Sast. St. Tarinska i R. Florya. Sofia, BAN, 1999].

Гетова, Елена. *Журналистически езици на Възраждането. Българо-френски контексти*. В. Търново, Фабер, 2005. [Getova, Elena. *Zhurnalisticheski ezitsi na Vazrazhdaneto. Balgaro-frenski konteksti*. V. Tarnovo, Faber, 2005].

Данова, Надя. *Константин Георгиев Фотинов в културното и идейно-политическото развитие на Балканите през XIX век*. София, БАН, 1994. [Danova, Nadya. *Konstantin Georgiev Fotinov v kulturnoto i ideyno-politicheskoto razvitie na Balkanite prez XIX vek*. Sofia, BAN, 1994].

Детрез, Раймонд. *Не търсят гърци, а ромеи да бъдат. Православната културна общност в Османската империя. XV – XIX в.* София, Кралица Маб, 2015. [Detrez, Raymond. *Ne tarsyat gartsii, a romei da badat. Pravoslavnata kulturna obshtnost v Osmanskata imperia. XV – XIX v.* Sofia, Kralitsa Mab, 2015].

Кирил патриарх Български. *Българската екзархия в Одринско и Македония след Освободителната война (1877 - 1878)*. Т. I. София, Синодално изд., 1969. [Kiril patriarh Balgarski. *Balgarskata ekzarhia v Odrinsko i Makedonia sled Osvoboditelnata vojna (1877 - 1878)*. T. I. Sofia, Sinodalno izd., 1969].

Мирчева, Кети. Един епизод от историята на възрожденския ни печат. Любен Каравелов на страниците на в. „Шутош“ – между съмишленичеството и крайното отрицание. – *Исторически преглед*, 2007, кн. 3-4, с. 130-141. [Mircheva, Ketii. Edin epizod ot istoriyata na vazrozhdenskia ni pechat. Lyuben Karavelov na stranitsite na v. „Shutosh“ – mezhdu samishlenichestvoto i kraynoto otritsanie. – *Istoricheski pregled*, 2007, kn. 3-4, s. 130-141].

Нора, Пиер. (Под ръководството на). *Места на паметта*. Т. 1-2. Прев. Ст. Атанасов. София, Дом на науките за човека и обществото, 2004-2005. [Nora, Pier. (Pod rakovodstvoto na). *Mesta na pametta*. T. 1-2. Prev. St. Atanasov. Sofia, Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2004-2005].

Обявления за български възрожденски издания. Съст. Н. Данова, Л. Драголова, М. Лачев и Р. Радкова. София, УИ „СВ. Кл. Охридски“ и Акад. изд. „Проф. М. Дринов“, 1999. [Obyavlenia za balgarski vazrozhdenski izdania. Sast. N. Danova, L. Dragolova, M. Lachev i R. Radkova. Sofia, UI „SV. Kl. Ohridski“ i Akad. izd. „Prof. M. Drinov“, 1999].

Преплетените истории на Балканите. Т. 1-4. София, НБУ, 2013-2019. [*Prepletenite istorii na Balkanite*. Т. 1-4. Sofia, NBU, 2013-2019].

Сапунов, Никола Евт. *Дневник по съграждането на първата българска църква в Цариград*. Предговор, въстъпителна студия, съставителство, бележки и речник ст.н.с. д-р Христо Темелски. В. Търново, ПИК, 1999. [Sapunov, Nikola Evt. *Dnevnik po sagrazhdaneto na parvata balgarska tsarkva v Tsarigrad*. Predgovor, vstapitelna studia, sastavitelstvo, belezhki i rechnik st.n.s. d-r Hristo Temelski. V. Tarnovo, PIK, 1999].

Славейков, Петко Р. *Съчинения. Пълно събрание*. Т. 1-4. София, БАН, 1963-1973. [Slaveykov, Petko. R. *Sachinenia*. Palno sabranie. Т. 1-4. Sofia, BAN, 1963-1973].

Стоянов, Маньо. *Българска възрожденска литература*. Аналитичен репертоар. Т. 1. София, Наука и изкуство, 1957. [Stoyanov, Manyo. *Balgarska vazrozhdenska literatura*. Analitichen repertoar. Т. 1. Sofia, Nauka i izkustvo, 1957].

Таринска, Стефана. *Българската двуезична периодика през Възраждането и пътищата на литературата*. – В: *Периодика и литература*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1994. [Tarinska, Stefana. *Balgarskata dvuezichna periodika prez Vazrazhdaneto i patishtata na literaturata*. – V: *Periodika i literatura*. Sofia, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1994].

Тодоров, Илия. *Билингвистичната поезия на Димитър Великсин*. – В: *Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX в.* София, БАН, 1980, с. 264-284. [Todorov, Ilya. *Bilingvistichnata poezia na Dimitar Veliksin*. – V: *Balgaro-rumanski literaturni vzaimootnoshenia prez XIX v.* Sofia, BAN, 1980, s. 264-284].

Strauss, Johann. *The Millets and the Ottoman Language: The Contribution of Ottoman Greeks to Ottoman Letters (19th – 20th Centuries)*. – *Die Welt des Islams*, New Ser., Vol. 35, Issue 2 (Nov., 1995), p. 189– 249.

Николета ПЪТОВА¹

Езиците на театъра – за няколко двуезични български представления от началото на XX век

Резюме

Вербалният език е един от множеството езици, чрез които „говори“ театралният спектакъл. Съобщаването и възприемането на театралното послание чрез различни изразни средства прави гастролите на чужди артисти в софийски представления успешна практика в първите години на XX в. Хърватските актьори Андреа Фиян, Мария Щроци, София Звонарева и чехът Йозеф Шмаха изпълняват ролите си на своите езици, а българските актьори играят на български език в няколко спектакъла на театър Сълза и смях, а след това и в две постановки на Народния театър. Този тип билингвистични представления се харесват и на българската публика, и на актьорите от трупата. Те са приветствани от критиката. Но когато чужденците, от гости на българската сцена, стават постоянни членове на трупата, отношението към тяхното присъствие се променя. В статията е проследено критическото мнение за театралите чужденци през първото десетилетие на XX в., когато българският професионален театър целенасочено се развива като национална културна институция.

Ключови думи: двуезични театрални спектакли, театър *Сълза и смях*, Народен театър, театралната критика от първото десетилетие на XX в., Йозеф Шмаха, Андреа Фиян, Мария Щроци, София Звонарева

Abstract

The Languages of Theatre: On Several Bilingual Bulgarian Performances from the Beginning of the 20th Century

Verbal language is one of many theatrical languages, and it accounts for the spectators' unhindered reception when one of the roles is performed in a foreign language. Andrea Fian and Maria Strozzi were two Croatian actors who acted upon on the stage of Slavyanska Beseda Theatre (1904, 1905). Sofia Zvonareva was another guest actress from Croatia, and she was invited to stay for a couple of seasons as part of a Bulgarian troupe. Joseph Shmaha, a Czech actor and producer who was offered a position as artistic director at the Bulgarian National Theatre, also had two acting appearances on the Bulgarian stage. All guest actors, with the exception of Zvonareva, performed their roles in their native language even though the plays were staged in Bulgarian. This text shows the theatre critics' attitude to the bilingual performances on the Bulgarian stage during the first decade of the 20th century, when Bulgarian professional theatre was making its first steps to develop purposefully as a national cultural institution.

Keywords: two languages in one production; stage of Slavyanska Beseda Theatre; Bulgarian National Theatre; theatre critics; Joseph Shmaha; Andrea Fian; Maria Strozzi; Sofia Zvonareva

Езикът в неговия буквален, лингвистичен смисъл стои в основата на театралното представление като носител на драматургичното съдържание, а също и като средство, с което

¹ **Николета Пътова [Nikoleta Patova]** е литературовед, специалист по българска литература и драматургия от периода на Българското възраждане. Главен асистент, д-р в Института за литература към БАН. Професионалното ѝ внимание е насочено към проблемите в социокултурните взаимоотношения и идентичността в национален и личностен план; към българската драматургия и театър от XIX в. и началото на XX в.; към театралната критика. Автор е на книгата *Драматургия на българското: националната идентичност във възрожденската драма* (2012) и на множество публикации в научния печат. Води семинарни занятия по Възрожденска литература в СУ Св. Климент Охридски (1999-2015) и лекции в ПУ Паисий Хилендарски (2012-2015). Член е на Академичен кръг по сравнително литературознание и на Българско общество за проучване на XVIII в. E-mail: nikoleta.patova@yahoo.com

чрез речта на актьорите, авторовият текст достига до зрителите. Но театърът е сред изкуствата, които комуникират със своята аудиторията чрез най-голямо разнообразие от художествени езици. На сцената влизат в употреба езикът на изобразителните изкуства чрез ‘сценографията’, която в съвременните определения се тълкува далеч по-широко от работа по декора – като „писане в пространството“². Сред основните изразни средства е ‘костюмографията’, възприемана като ‘визитна картичка’ на актьора и на персонажа. Костюмът социализира тялото чрез това, с което го разкроява, дегизира или прикрива; сочи възрастта, пола, занаята или социалната принадлежност³. Театралните изразни средства включват ‘грима’, който дооформя лицето на актьора и носи голямо количество информация. Във функцията му да разкроява се съдържа само част от театралния смисъл на посланието, което гримираното лице отправя към публиката⁴. На сцената актьорът ‘говори’ с езика на тялото чрез ‘жеста’, ‘мимиката’ и ‘танца’. Връзката между речта и жеста е непосредствена и той може да бъде придружаващ, допълващ или заместващ думите на говорещия. Мимиката нюансира езиковото съобщение и също го допълва чрез поглед или гримаса⁵. Своето място във внушенията на театралния спектакъл имат инструменталните и вокалните изпълнения – изразно средство на ‘езика на музиката’. ‘Сценичните ефекти’ донасят друг вид експресия за спектакъла, постигана чрез възможностите на техниката.

Всички елементи, изграждащи театралното представление оформят ‘сценичната система’, която П. Павис определя като:

съвкупност от знаци, които принадлежат към една и съща област (осветление, жестикулация, сценография и пр.) [...] Това понятие включва както вътрешната организация на всяка система, така и отношенията между системите, и ни приканва да си представим спектакъла като обект, пронизан във всички посоки от носители на смисъл.⁶

Разбира се, всеки от изброените ‘езици’ само допълва театралната комуникация, в основата на която е вербалното съобщение.

Напомнянето за многоезичието на театралния спектакъл цели да се подчертае, че изречените от сцената думи са главният, но не единствен начин чрез който се ‘говори’ с публиката. В театъра драматургичната творба се превръща от четиво в сценичен текст. Разнообразието от художествени компоненти, съпровождащи всяка постановка, улеснява и

² Павис, П. *Речник на театъра*. София: ИК Колибри, 2002, с.353. [Pavis, P. *Rechnik na teataro*. Sofia: IK Kolibri, 2002, s.353].

³ Пак там, с. 177-179. [Pak tam, s. 177-179].

⁴ Пак там, с. 49-50. [Pak tam, s. 49-50].

⁵ Пак там, с. 108-111, 193. [Pak tam, s. 108-111, 193].

⁶ Павис, П. Цит. съч., с. 352. [Pavis, P. Tsit. sach., s. 352].

оживява възприемането на драматургията като визуализира и допълва смисъла на думите. Затова гастролите на чуждоезични актьори в театрите не са необичайна практика. Те не затрудняват, а напротив, оживяват и освежават възприятията на зрителя.

Наблюденията тук, върху билингвизма на сцената, са насочени към гостувания в София на артисти от чужбина в първите години на XX в., когато е открита новопостроената сграда на Народния театър и той започва съществуването си като национална културна институция.

До това време историята на българския театър е съвсем кратка – обхваща период от две сравнително интензивни театрални десетилетия от средата на 80-те години на XIX в. до 1904 г., когато подкрепяната от държавата Народна драматическа трупа *Сълза и смях* е преименувана на Български народен театър, а от 1906 г. се премества в модерното здание на настоящия Народен театър. Театралният живот на 80-те години на XIX в. се предхожда от първите български възрожденски представления.

Българският театър възниква през периода на Възраждането. Във времето на неговите първи прояви – десетилетията на 60-те и 70-те години на XIX в., той изцяло е любителска инициатива, подета от ентузиазирани учители, книжовници и млади хора, възприели от Европа театралната идея. След Освобождението интересът на българите към театралната игра продължава, а развитието на театъра през 80-те години на XIX в. се превръща в държавна политика. С променлива динамика, с редуване на спадове и възходи в усилията за създаване на национален театър, основаването и подкрепата му остават постоянен елемент от културната програма на често сменящите се български правителства.

Амбициите, особено след учредяването на Народния театър, са той да се развие на европейско ниво и естествено довеждат до поредица от управленски решения, насочени към търсеното съдействие на театрали с богата практика, с изграден художествен вкус, със задълбочени познания, както върху актьорската игра, така и върху световната драматургия. Тъй като все още няма българи с необходимия опит, естественото решение е да се разчита на творци от чужбина, които да поемат отговорността за развитието на българския театър. С малки изключения в първите години от учредяването на театъра като подкрепяна от държавата културна институция, театър *Сълза и смях*, а след това и Народния театър се ръководят от режисьори чужденци. Мястото на главен режисьор последователно се заема от хърватите Адам Мандрович (1899-1900) и Сергиян Тулич (1903-1905), чеха Йозеф Шмаха (1906-1909),

поканения от Русия Павел П. Ивановски (1910-1915).⁷ Търсеният европейски културен модел се пренася на българска територия с помощта на чужди практики и на чужди езици.

Самите режисьори прибегват до помощта на най-добрите актьори от други славянски театри, като ги канят за гастрол в София. Близостта на културите, относителната понятност на езиците, географското съседство предопределят изборите на административно-ангажираните от българска страна ръководители на театъра. Аналогични са и причините за отклика на отправените им покани на театрални от славянските страни и те отзивчиво споделят опит и усилия за развитието на българския театър. Така в София се появяват поредица от двуезични спектакли.

С. Тулич, например, който остава в българската театрална история като слаб режисьор, компенсира своята режисьорска неумелост като кани за гастрол на българска сцена първите актьори на Загребския театър – Андрея Фиан (1904) и Мария Щроци (1905).

Ролите, в които те гастролират, са точно от тези пиеси, които Тулич в началото на театралния сезон поставя на софийска сцена. Гастролите вероятно са били уговорени предварително. Фиан се изявява в седем главни роли и остава в София две седмици. Естествено, никой не би му поставил изискването за толкова кратък престой да ги научи на чужд за него език и спектаклите се играят на български във всички останали роли, и на хърватски в ролите, изпълнявани от госта. Това двуезичие на сцената едва ли е представлявало сериозна бариера за достатъчно пълноценно възприемане на спектакъла – славянските езици не звучат енигматично за голяма част от тогавашните театрални зрители, а и персонажите, в които влиза актьорът, са познати на софийската публика от вече играните пред нея спектакли. Гостуването на Фиан се оказва добра идея с безсъмнен професионален ефект за българските му колеги. Двуседмичната изява на сцената на *Сълза и смях* на хърватския актьор се превръща в значително театрално събитие, което провокира професионалния ентузиазъм в трупата и смекчава недоволството от работата на Тулич. Отзивите в пресата за играта на Фиан са от ласкави до възторжени.

Аналогично е посрещането от българската публика и от театралните дописници и критици, през следващата пролет (1905), на „известната на целия славянски свят“ г-жа Мария Щроци. В спомените си актьорът Ив. Попов пресъздава нейните артистични достойнства:

⁷ Вж. Пътова, Н. Чужденците и българският театър. – *Литературна мисъл*, кн. 2, 2018, с.78-90. [Vzh. Patova, N. Chuzhdentsite i balgarskiyat teatar. *Literaturna misal*, kn. 2, 2018, s.78-90.]

Големите ѝ хубави очи, в които се съзира чудна енергия, пластичната ѝ красота и дълбокия ѝ и металичен глас подпомогнати от една благородна и правилна осанка, са я поставили на първо място между всички славянски актриси. Заслужено чехите я наричат „славянска Сара Бернар”.⁸

В описанието, което ѝ прави нейният български колега, се подчертават погледа, грацията, тембъра, пълнотата на физическото присъствие на Щроци на сцената. Това е присъствие, което ‘говори’ отвъд думите на нейните героини.

Пред софийската публика актрисата влиза в ролята на главната героиня от пиесата на Илия Миларов *Апостолът*. Ролята си играе на хърватски, „а само в известни места, където трябваше да се подчертае някоя патриотична фраза, беше заучила на български.”⁹ *Апостолът* се играе и в загребския театър и Щроци, както предходната година Фиян, изнася пред българската публика своите силни роли от дома. Артистичната ѝ дарба заслужава похвалите на критиката:

Играта на г-жа Щроци е великолепна във всички линии и нюанси на изпълняваната роля. Тя притежава всички условия и дарби, за да принадлежи на сцената. Тя е доста едра, има лице с твърде правилни черти, което някога е било извънредно красиво, хубав и мек поглед, притежава мелодичен вокален орган и една грациозна подвижност. Нейното появяване на сцената е спокойно, говорът ѝ е тих, плавен, звукът – мек и ясен, а дикцията – чиста, гладка и ясна. В последното повишаване на гласа и по-бързото говорене нищо не се изменява: всички качества на глас и дикция си остават все тъй хубави, все тъй музикални. Всичките ѝ движения, дори и най-малкото пошаване на пръста, стават естествено и изящно. В моменти на най-голяма подвижност движенията, гласът, изразите на лицето биват все тъй естествени и изящни. Мимиката на лицето съобразно душевните емоции получава съответствующето изражение. И всичко това става естествено, свободно и просто. Г-жа Щроци с помощта на своя крупен талант умее да съединява всички свои отлични за една артистка качества в една великолепна игра. Тя беше отлична във всички изпълнени от нея роли. Публиката я награждаваше с бурни ръкопляскания, поднесоха ѝ се няколко венеца и ѝ се даде един банкет в хотел „България“...¹⁰

Този по-дълъг цитат е любопитен, защото пресъздава впечатленията от богатството на внушения на актьорската игра, без да взема предвид смисъла на изричаните от актьора думи. Той илюстрира как смисълът или неговите внушения могат да бъдат възприети и чрез играта с гласа, с движенията на тялото и мимиките на лицето; как талантливият артист борави с богат арсенал от изразни средства, всяко от които може да допълва, да компенсира друго. Чуждият език, звучал от сцената на *Славянска беседа* при играта на Мария Щроци, дори не е отбелязан

⁸ Попов, Ив. *Миналото на българския театър. Спомени и документи*. Т. II, София, 1942, с. 593. [Popov, Iv. *Minaloto na balgarskia teatar*. Spomeni i dokumenti. T. II, Sofia, 1942, s.593.]

⁹ Пак там., с. 592. [Pak tam., s. 592].

¹⁰ *Български театър*. Т. II, Документални материали 1900 – 1917. Свитък първи, 1900-1907. Съст. Св. Байчинска. София: АИ Проф. Марин Дринов, 2007, с. 442-443. [*Balgarski teatar*. T. II, Dokumentalni materiali 1900 – 1917. Svitak parvi, 1900-1907. Sast. Sv. Baychinska. Sofia: AI Prof. Marin Drinov, 2007, s. 442-443.]

като елемент, нарушаващ, за българския зрител, хармонията на нейното изпълнение. Гастролите се оказват изключително успешни.

Поради преждевременното отпътуване по семейни причини на М. Щроци от София, се налага гастролът ѝ да бъде довършен. Като нейна заместничка е посрещната друга хърватска артистка – София Звонарева. Играта на Звонарева е харесана и когато в края на театралния сезон 1904-1905 г. от трупата се отцепват най-талантливите нейни актьори, недоволни от режисьора, ръководството и атмосферата, която е създадена в театъра, тя е поканена, от есента на 1905 г., да постъпи като ‘първостепенна артистка’ в състава. Условието на театралното ръководство е актрисата да научи български и така да изпълнява ролите си, с което се захваща с усърдие. Разбира се, за няколко месеца не постига чистота на българския език, но изнася всички свои роли като щатна актриса на Народния театър, на езика на своите български колеги и „своя лош български говор тя до голяма степен компенсираше със своята силно художествена игра“¹¹, пише в спомените си нейният колега от театъра Ив. Попов. Звонарева оставя „отлични впечатления“ като актриса. Това обаче не е достатъчно, защото критиката изразява все по-настоятелно мнение, че българският ѝ не се усъвършенства и че е недопустимо да звучи подобен език от националната сцена. Един сезон след официалното откриване на новопостроената сграда на Народния театър, Звонарева се завръща в Загреб.

Проследявайки възприемането на билингвистичните спектакли на българска сцена, в годините след създаването и в периода на укрепване и художествено развитие на националния театър, могат да бъдат видени наглед разнопосочни реакции на театралните наблюдатели, на зрителите и на самите театрали към присъствието на чужденците в българската труппа. Гастролните изяви на С. Звонарева, които са на хърватски език, не дразнят нито критиката, нито публиката. Смесването на два езика в един спектакъл не се коментира като слабост на представлението. Когато обаче актрисата започва да играе на български език, без да го е усвоила добре, отрицателните реакции към нея не се забавят. Нетърпимостта се проявява не към билингвизма на сцената, не и към играта на чужд език. Проявява се към ‘окарикурияването’ на родната реч:

...ние не искаме да виждаме в трупата г-жа Звонарева, тя не знае езика ни и трябва да си иде. [...]г-жа Звонарева била първостепенна актриса. Но как ние можем да се уверим в това при тоя ѝ език? [...]тя не може да твори на сцена, защото на всяка минута настроението ѝ се разбива от чуждия език, който не ѝ се отдава, който я мъчи[...]тя с карикатурния български език не може да буди естетически емоции в аудиторията си.¹²

¹¹ Попов, Ив. *Миналото на българския театър*. Т. IV, София: ДИ Наука и изкуство, 1956, с. 199. [Popov, Iv. *Minaloto na balgarskia teatar*. Т. IV, Sofia: DI Nauka i izkustvo, 1956, s. 199.]

¹² *Български театър*. Цит. съч., с. 635, 637. [*Balgarski teatar*. Tsit. sach., s. 635, 637.]

Съветът към нея е да използва времето до края на театралния сезон, когато изтича ангажиментът ѝ към българския театър, за да играе ролите си на хърватски: „Нека г-жа Звонарева се счете като временна гостенка и нека излезе в няколко свои любими роли като хърватска актриса.“¹³ Така, не само ще се забрави лошото, но и ще останат добри спомени и чувства от работата ѝ в София. Отзивите за ролята на Порция също подчертават, че акцентът ѝ напраща слушателите да разберат думите ѝ и играейки на български, сама проваля ролите си. А в играта ѝ се вижда, че е добра актриса: „Като Порция тя беше изпълнена грация.“¹⁴

В сезона, в който Звонарева постъпва в Народния театър, мястото на негов артистичен директор поема чешкият артист и режисьор от Народния театър в Прага Йозеф Шмаха. Той е назначен на 1 януари 1906 г. след освобождаването на С. Туцич.

Пристигането на Шмаха в София е посрещнато с приветствия. Но не след дълго, зает основно с организацията на театъра и на спектаклите, които поставя, след първоначалното изчакване и толерантност на театралните критици към усилията му, той започва все по-често да е упрекван за режисьорска повърхностност в работата с актьорите; за спектакли, които впечатляват с великолепието си, но разочароват със схематично изградени сценични образи; за липса на задълбочен режисьорски анализ на драматургичните персонажи, както и липса на насочващи режисьорски решения за пресъздаването им. Вероятна причина за това, може да се предположи, е комуникацията на два езика по време на репетициите. Българският език на чешкия режисьор е разговорен – той не го овладява така, че да постигне дълбочина в разбирането и употребата му. Резултатът е, че голяма част от режисьорския анализ е спестена на актьорите и сценичното интерпретиране на образите в поставяните от Шмаха драми е оставено на преценката на самите актьори.

Й. Шмаха на два пъти излиза на сцената на Народния театър като актьор – в началото на неговата софийска кариера и преди отпътуването му от София. Двамата спектакъла, в които играе (*Крал Лир* и *Венецианският търговец* от У. Шекспир), се вписват в установената вече практика на двуезични спектакли, изнасяни от българската трупа с гастролираща в тях звезда от чужд театър. Крал Лир и Шейлок са две от най-силните му роли в Прага, които Шмаха избира да изпълни и с колегите си от българската трупа. Впечатлява с актьорската си игра и за превъплъщението му в крал Лир критиката я нарича ‘образцова’.

И в случая с крал Лир на Шмаха, както при оценката за играта на гастролиращите по-рано Фиян и Щроци, изпълнението на ролите на чужд език не провокира коментарът на

¹³ Пак там, с. 638. [Pak tam, s. 638].

¹⁴ Пак там, с. 653. [Pak tam, s. 653].

критиката. Тя се вглежда в актьорската игра и в успешно постигнатия или не цялостен ансамбъл на спектакъла и в повечето случаи отбелязва високопрофесионалното изпълнение на гостите-актьори. Езикът, на който то е постигнато, сякаш не е важен. Отличното актьорско изпълнение завладява сетивата на зрителя така, че изреченият смисъл на думите в ролята остава незначителен по важност спрямо интонацията, вибрациите и тембъра на неговия глас. Жестовите на тялото и на лицето, които допълват речта, също могат да бъдат по-завладяващи и пленяващи възприятията на публиката от значението на изричаните думи. Във финалните редове на критиката си за *Крал Лир* в Народния театър А. Протич риторично пита:

Какъв успех би имал „Крал Лир“, ако публиката не се любуваше на хубавите декорации, костюми и реквизити, ако не се пленяваше от образцовото осветление, особено бурята, ако не следеше всеки момент от играта на Шмаха, който, макар и да говореше на чешки, предаде на всички, които не разбират този език, своите чувства и вълнения чрез тон и израз на лице и фигура?¹⁵

Вероятно ако Шмаха се беше появил на сцената като гастролиращ актьор, би получил още по-гръмки овации за играта си. Натрупаните недоволства от неговия режисьорски подход, влагащ усилия във външните ефекти, вместо в работа върху ансамбловата игра и върху органичността на спектакъла, разполагат коментарите за *Крал Лир* между критикуването на режисьора и аплодирането на актьора Й. Шмаха.

Последните месеци на театралната 1909г. са творчески безуспешни за почти всичко, с което се заема Шмаха. В една от рецензиите за постановката на *Ромео и Жулиета*, чийто режисьор е той, пише, че изброяването на всички режисьорски недоглеждания по този спектакъл би представлявало „цял поменик“.¹⁶

Писателят и литературен критик Константин Мутафов също се гневи на Й. Шмаха за състоянието, в което след „четиригодишното негово стоене тук“ той оставя Народния театър. Критикът смята, че за театъра завръщането на Шмаха в Прага е щастливо ‘събитие’. Според Мутафов престоят на чешкия режисьор е „голяма и непростителна грешка“¹⁷. Не променя своето мнение и след години. Като член на Артистическия съвет на Народния театър, подписва доклада за театралната 1917г. В този доклад, писан десет години след официалното откриване на Народния театър, изложеното мнение по повод режисьорския въпрос е, че чужденците

¹⁵ Протич, А. Народен театър. *Крал Лир*, трагедия от Шекспира, превел от руски Б. Райнов. в. *Пряпорец*, бр. 6 от 18 януари 1907. [Protich, A. Narodni teatar. *Kral Lir*, tragedia ot Shekspira, prevel ot ruski B. Raynov. v. *Prjaporets*, br. 6 ot 18 januari 1907].

¹⁶ *Български театър*. Цит. съч., с. 394. [Balgarski teatar. Tsit. sach., s. 394].

¹⁷ Мутафов, К. Народен театър. сп. *Свобода*, кн.1, 1910, с.72-75. [Mutafov, K. Narodni teatar. sp. *Svoboda*, kn.1, 1910, s.72-75].

режисьори не могат да бъдат полезни за българския театър.¹⁸ Причините са различни: несполучливо направени избори на канените в България творци; неовладеният от тяхна страна български език и огромните липси в комуникацията, които произтичат от този факт; както и по-лежерното им отношение към поетите професионални ангажменти, заради това че усещат себе си повече като гости в българската среда, отколкото като пълноценни нейни членове.

Сходно с мнението на Константин Мутафов е и мнението на Пенчо Славейков, който в статията си *Национален театър* безапелационно заявява, че сред българските актьори „няма човек за режисьор“¹⁹ Но и опитите да се намери чужденец за режисьор – особено опитът с „младия“ Туцич и „стария“ Шамаха, показват, че и двамата „не са за работата, за която са били ангажирани“, отсъжда Славейков.

Краткият преглед на моменти от периода около създаването на Народния театър в София сочи, че актьорските изяви на чужденци, изнасящи ролите на родните си славянски езици, се посрещат радушно от българските зрители. Гастролите на чуждестранни артисти преминават в празничната атмосфера на краткотрайното гостуване, създавана от позитивното любопитство на публиката, на критиката и на българските актьори. Двуетичните спектакли внасят така желаното разнообразие в театралния живот на столицата. Споделеният театрален опит, ситуиран извън рутината на ежедневната творческа и организационна работа по текущите постановки в театъра, се посреща повече с нагласа за възторг, отколкото за критика.

Ефектът от високопрофесионалните гостувания на сцената на Народния театър, проф. Ал. Балабанов, който е и първият назначен драматург в него, обобщава в статията *Мисли върху нашия театър*. Балабанов пише този текст скоро след като по собствен избор е напуснал мястото на драматург и все още е с пресни впечатления от механизмите на работа в театъра. За

¹⁸ Черновата на Доклад от Артистическия комитет на Народния театър е публикувана в цитирания сб. *Български театър*. Том II. Документални материали 1900 – 1917. Свитък втори 1907 – 1917. Съст. Св. Байчинска. София: АИ Проф. Марин Дринов, 2012, с. 133-141. [sb. Balgarski teatar. Tom II. Dokumentalni materiali 1900 – 1917. Svitak втори 1907 – 1917. Sast. Sv. Baychinska. Sofia: AI Prof. Marin Drinov, 2012, s. 133-141]. Докладът е съставен и подписан от членовете на Артистическия комитет, които през 1917 г. са Вел. Йорданов, К. Мутафов и Кр. Сарафов и отразява становището им по различни въпроси за развитието на театъра, включително и по „режисьорския въпрос“. Според доклада ползата от работата на постоянно канените в последните 15 години чужденци режисьори не е особено голяма. Те насочват вниманието си върху постановъчната част от режисьорската работа и не влагат усилия в развитието на актьорите. Основна причина за това, се изтъква в доклада, е повърхностното усвояване на българския език, което затруднява задълбочената комуникация с актьорите и тя просто се избягва. Тълкуването и сценичното интерпретиране на драматургичните персонажи е оставено на преценката на самите актьори. По този начин чужденците режисьори не допринасят за художественото развитие на актьорите от българската труппа. Също така понижават нивото на целия репертоар, защото вместо сложни за поставяне драми и комедии с високи художествени качества, за да улеснят работата си, те избират по-елементарни пиеси. Заключение в доклада е, че за развитието на Народния театър трябва да се подготвят българи режисьори.

¹⁹ Славейков, П. П. *Национален театър*. В: *Пенчо Славейков. Съчинения в два тома*. Т. 2, София: Български писател, 1966, с.405-434. [Slaveykov, P. P. *Natsionalen teatar*. V: *Pencho Slaveykov. Sachinenia v dva toma*. Т. 2, Sofia: Balgarski pisatel, 1966, s. 405-434].

първи път статията е публикувана във в. *Пряпорец* през 1910 г. По повод спектаклите на две ‘първостепенни’ френски трупи, изнесени пред софийската публика, той споделя:

*Техните игри възхитиха всички. Публиката се почувствува освежена. Публиката изостри зъбите си за вкуса за драмата и за драматически игри. А самите наши артисти почувстваха у себе си едно благородно стремление да постигнат това, което видяха. Те се зарадваха. Поне сериозните. Европейските школи са далече и скъпи за тях. Ето тук в тяхната къща им дойде школата...*²⁰

Когато обаче чужденците станат част от българския театрален живот (случаите със С. Звонарева и Й. Шмаха), очакванията към тях се променят, дори преминават в свръхопекции.

Търпимостта към техните слабости и грешки скоро се изчерпва. Точката на конфликт само наглед е езикът. Проблемите се простират отвъд затруднената езикова комуникация. По-сериозните разминавания произтичат от несъответствията в менталитета. И още по-сериозните – от появилите се различия в културните задачи, които стоят пред театрите в Загреб, в Прага и в София. За разлика от чешкия и хърватския театър, които продължават да се развиват като народни, на българския театър е отреден статут на национален театър. Към този важен детайл насочва вниманието Пенчо Славейков²¹ и отбелязва, че съществена разлика в задачите, които стоят пред народните и пред националните културни институции е разликата между масовизирането и елитаризирането на културата. Новият статут на държавната трупа предполага по-високи от досегашните културни стремежи и усилия. Въпреки ентузиазмът и амбицията за работа, с които чужденците театри поемат своите ангажменти в София, професионалният им опит вече силно изостава от задачите, които предстои да решава българският театър.

Постигането на по-висока театрална естетика включва и различно отношение към родния език – речта, която звучи от сцената трябва да е на образец български. А той е непостижим за канените в България и задържащи се за кратък период, чужденци театри.

Практиката да се канят режисьори или гостуващи актьори от близки славянски страни в българската трупа, в периода на създаване на културните институции, показва, че присъствието на чужденца в тях, като учител и модел за по-висок професионализъм, е краткотрайно

²⁰ Балабанов, Ал. Мисли върху нашия театър. В: *Александър Балабанов. Студии. Статии. Рецензии. Спомени*. София: Български писател, 1973, с. 563-567. [Balabanov, Al. Misli varhu nashia teatar. V: *Aleksandar Balabanov. Studii. Statii. Retsenzii. Spomeni*. Sofia: Balgarski pisatel, 1973, s. 563-567].

²¹ В цитираната статия *Национален театър* П. П. Славейков подробно излага своите позиции за развитието на българския театър и сравнява подходите на други национални театри в Европа и разликите с културната политика на театрите със статут на народни като Белградския, Загребския и Пражкия.

решение. Националната културна стратегия може да бъде провеждана успешно само от специалист, плътно принадлежащ на националната култура.

Margarita SERAFIMOVA¹

L'espace littéraire mondial : Entre les stratégies d'écriture et les discussions théoriques

Abstract

The World Literary Space: between Writing Strategies and Theoretical Discussions

The article looks at the effects of the concept of “globality” on the literary theory and practice. *The World Republic of Letters* is dominated by relations of power, cultures and languages are divided into dominating and dominated, and the battles fought for literary recognition are far from the myth of the “magic” world of creativity. At the same time, it is precisely this perspective on literature, thought of as world literature, and the creation of supranational spaces that could lend visibility to *the figure in the carpet* as is each creative piece of work that would otherwise remain hidden, lost, particularly if it belongs to some “marginal” culture. The balance between the local and the global puts to the test both writers and theoreticians, who also find themselves involved in the case they explore...

Keywords: World Literature; National Literature; Theory of Literature; Writing Strategies; Literary Space.

Резюме

Световното литературно пространство:

между стратегиите на писане и теоретичните дискусии

Статията разглежда ефектите на понятието „глобалност“ върху литературната теория и практика. В *Световната република на литературата* властват отношения на силата, културите и езиците са разделени на доминиращи и доминирани, а за литературно признание се водят битки, далеч от мита за „вълшебния“ свят на творчеството. В същото време, именно тази гледна точка върху литературата, мислена като световна, и създаването на наднационални пространства, биха направили видима *шарката в килима*, каквато е всяка една творба, и която иначе би останала скрита, изгубена, особено ако принадлежи на някоя „маргинална“ култура. Равновесието между локалното и глобалното поставя пред изпитание и писателите, и теоретичите, които също се оказват въввлечени в случая, който разследват...

Ключови думи: Световна литература; национална литература; литературна теория; стратегии на писане; литературно пространство.

On ne peut parler de la littérature
que si on a un point de vue mondial.

Pascale Casanova

« Ce qui est sûr, c'est que notre patrie philologique est la terre ; ce ne peut plus être la nation », écrivait Eric Auerbach en 1952². Cette nouvelle patrie – tant discutée aujourd'hui – attire

¹ **Margarita SERAFIMOVA** (Institut d'Études balkaniques), docteur ès lettres, a écrit des livres sur l'art épistolaire (*La lettre et le roman*. Sofia, Édition universitaire St. Kl. Ohridski, 2001), sur le rôle des lieux et la construction du sens (*L'Espace dans la littérature*. Veliko Tarnovo, Faber, 2018), sur le roman d'Orhan Pamuk *Mon nom est Rouge* (*De la miniature ottomane au roman postmoderne*. Veliko Tarnovo, Faber, 2020), ainsi que de nombreux articles dédiés à l'histoire littéraire et à l'histoire culturelle. Membre du Cercle académique de littérature comparée (Sofia), de la Société bulgare d'étude du XVIII^e siècle et du CELIS (Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique), Clermont-Ferrand, France.

² Auerbach, E. Philologie de la littérature mondiale. In : Pradeau, Ch., Samoyault, T. (dirs.) *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presse universitaire de Vincennes, 2005, p. 37.

moins l'attention en tant que réceptacle contenant les artéfacts littéraires de l'humanité considéré comme référent, mais plutôt comme une approche, comme une perspective de recherche : (a) permettant d'étudier les phénomènes littéraires, sans oublier le rôle de ce cadre vaste de facteur suscitant des stratégies d'écriture ; (b) fondé sur une dynamique d'échanges et visant l'intégration réussie de chaque créateur. C'est notamment ces deux aspects de la notion de la littérature mondiale qui nous intéressent ici.

Le tournant mondial des sciences humaines et sociales, caractérisé par l'attention accrue portée au caractère dynamique et transnational des phénomènes culturels invite les chercheurs à s'interroger sur les concepts, sur les périodisations, sur les découpages spatiaux, sur toutes les catégories qui touchent au littéraire. Caractériser notre époque littéraire demande à repenser le monde dans sa complexité. Pour cette raison, le système de coordonnées traditionnellement appliqué par les chercheurs afin de définir la littérature mondiale comprenant trois vecteurs – le temps, l'espace et la langue, – se montre assez efficace.

Le côté temporel se définit par l'élan de trouver « le commencement » de l'ère de la littérature mondiale et par l'attachement aux différents moments-clés de l'histoire culturelle : c'est à partir de Goethe qui est le premier à introduire l'idée de Weltliteratur dans les débats philosophiques et littéraires il y a deux cents ans. D'innombrables intellectuels et chercheurs depuis se sont mis à penser la mondialisation des échanges littéraires et à interpréter son histoire. Mais c'est autour du *global turn* de ces dernières décennies que la littérature « mondiale » s'impose sur le devant de la scène en provoquant une cascade de publications. En général, on définit le phénomène temporellement comme un produit de la modernité, sans oublier les voix qui clament que son existence remonte à la nuit des temps. (Notons qu'il est difficile de trancher. Formule multiforme, complexe, hétérogène, la littérature mondiale est marquée par une ambiguïté essentielle. Elle dépend aussi bien de l'élaboration d'un canon d'œuvres « intemporelles », « classiques » que des « rapports culturels inégaux entre les nations ». On peut dire que l'idée d'une littérature mondiale se construit progressivement au fil des siècles en passant par l'humanisme, le cosmopolitisme, et le réveil des identités nationales, entre autre, avant de trouver son application la plus appropriée dans la naissance de la littérature comparée qui la transforme en méthode pour étudier le local à partir du global. C'est notamment la conceptualisation qui contribue à l'affirmation du phénomène : l'un des cas des plus éloquents de l'appariement des discours – théorique et artistique – et de leur stimulation mutuelle.)

L'espace est un autre moyen de penser la littérature mondiale. La notion spatiale doit beaucoup de son efficacité conceptuelle à la métaphore représentant la *littérature mondiale* comme un *monde littéraire* avec ses centres et ses périphéries « perdues », avec les villes-vedettes et leurs banlieues et

même avec son *Greenwich littéraire*. En 1999 Pascale Casanova publie son livre *La République mondiale des lettres* révélant les mécanismes brutaux qui régissent cet espace, mais qui restent dissimulés derrière « la fable d'un univers enchanté, royaume de la création pure, meilleur des mondes où s'accomplit dans la liberté et l'égalité le règne de l'universel littéraire »³. Cette voix est loin d'être la seule à analyser le fonctionnement de la littérature mondiale, mais elle retentit très fort grâce entre autre à l'image spatiale qu'elle crée. Cela valide l'hypothèse de la force herméneutique et même euristique de l'espace comme un outil épistémologique⁴, et dans le cas concret cela aide même son auteur à comprendre l'enjeu des luttes qui s'y déroulent :

La sorte de géographie littéraire que j'avais en tête en écrivant le livre m'était indispensable pour comprendre l'enjeu des discussions qui se déroulaient autour de moi. En d'autres termes, je recevais confirmation, par la seule exportation du livre, que le principe des prises de position des uns et des autres résidait pour une grande part dans leur position sur la carte de la littérature mondiale que j'avais tenté de dessiner⁵.

Le troisième élément du système de la littérature à l'échelle mondiale, c'est la langue. Étant fondamentale en ce qui concerne l'écriture et l'analyse de la littérature, la question linguistique nous fait penser la littérature, paradoxalement, au-delà de la langue. Elle provoque de positions radicalement opposées comme par exemple la croyance dans la légitimité de la traduction d'un côté et « le fondamentalisme linguistique » (selon la définition de Galin Tihanov⁶) attaché à la langue de l'original, d'une autre, ou bien des discussions émouvantes autour de la mémoire de la langue, la préservation de la « couleur locale » des œuvres, les craintes de la décontextualisation et de la création d'une « fiction délocalisée, produite en vue d'être un best-seller international vendable partout ». Le côté linguistique englobe donc des éléments divers, mais entrelacés, lié à la préservation de la richesse des langues, à la traduction et à l'existence d'une langue dominante, aujourd'hui l'anglais.

« Une des grandes lois linguistiques que nous a permis de découvrir notre *République mondiale des lettres* – écrit P. Casanova, – c'est que le bilinguisme (ou le plurilinguisme) collectif est un signe de domination »⁷ et encore : « Une langue est dominante mondialement si elle est une langue seconde utilisée par les locuteurs bilingues du monde entier. Ce n'est donc le nombre de locuteurs qui détermine si elle est dominante ou non (dans ce cas le chinois serait la langue dominante) : c'est le nombre de

³ Casanova, P. *La République mondiale des lettres*. Paris, Seuil, 1999, 2008.

⁴ Серафимова, М. *Пространството в литературата*. В. Търново, Фабер, 2018. [Serafimova, M. *Prostranstvoto v literaturata*. V. Tarnovo, Faber, 2018].

⁵ Voir la préface de l'édition de 2008 : <https://www.amazon.fr/R%C3%A9publique-mondiale-Lettres-Pascale-Casanova/dp/2757809989> - 12.02.2020.

⁶ Voir les conférences de G. Tihanov publiées dans *Литературен вестник*, бр. 1/ 2014 [*Literaturen vestnik*, br. 1/ 2014] : http://www.bsph.org/members/files/pub_pdf_1367.pdf ; бр. 31/2015: [br. 31/2015:] <https://litvestnik.wordpress.com/2015/10/20/3241/> - 12.02.2020.

⁷ Casanova, P. *La langue mondiale*. Paris, Seuil, 2015, p. 13.

locuteurs plurilingues qui la « choisissent ». « Mais si tous les bilingues – collectifs – sont dominés, tous les dominés ne sont pas bilingues, précise l’auteur. C’est aussi pourquoi la langue mondialement dominante est celle qui est privilégiée pour toutes les traductions ». Selon Salman Rushdi nous tous qui venons des petites langues et des cultures marginales ou « dominées » si l’on reprend les termes de P. Casanova, sommes des « auteurs traduits », peu importe la forme concrète : être traduit, devenir bilingue ou « bilingue » – dans l’une des langues centrales ou, mieux, dans la langue mondiale, qui représente le seul moyen de « devenir légitime »⁸.

Cela nous met tous – écrivains et *écrivants* – face à la traduction qui est l’unique *modus vivendi* pour les langues de la périphérie. Cela nous concerne nous aussi en tant que chercheurs. Toute manifestation scientifique aujourd’hui pratique le bilinguisme et le prouve en acte⁹. L’article présent même – écrit par son auteur en une langue qui n’est pas la sienne, mais qui lui sert de plus en plus souvent en langue d’écriture – en devient une illustration : on peut parler d’un isomorphisme entre le thème et le procédé.

Le motif dans le tapis

La célèbre nouvelle d’Henry James met en scène le dialogue entre un critique, persuadé d’avoir brillamment interprété un roman, et l’auteur de ce roman, qui lui rétorque en insistant que le message de l’œuvre lui a totalement échappé¹⁰. C’est à cette métaphore bien connue que Pascale Casanova fait référence pour montrer que :

Changer le point de vue sur l’œuvre (sur le tapis) suppose de modifier le point à partir duquel on l’observe. [...] Chaque œuvre, comme « motif », ne pourrait donc être déchiffrée qu’à partir de l’ensemble de la composition, elle ne jaillirait dans sa cohérence retrouvée qu’en lien avec tout l’univers littéraire¹¹.

Recomposer le motif signifiera donc libérer l’espace littéraire mondial des préjugés et des préconstruits d’un monde déjà révolu et voir les rapports de force et les luttes d’influence dans l’ensemble de la littérature mondiale d’aujourd’hui. Changer l’angle d’observation, reconfigurer les pratiques littéraires en adoptant une perspective globale, souvent interdisciplinaire¹² se dessine ainsi

⁸ *Ibid.* p. 19.

⁹ La version initiale de cet article a été présentée lors d’une Table ronde organisée par l’Institut de littérature (Académie bulgare des sciences), l’Université de Sofia « St. Kliment Ohridski » et l’Institut français de Bulgarie le 2 novembre 2019, intitulée *Le bilinguisme. La langue comme lieu de mémoire*. Dédicée aux questions du bilinguisme d’un point de vue théorique et avec une forte participation internationale, cette manifestation scientifique a transformé également son objet de recherche en expérience pratique.

¹⁰ James, H. *Le Motif dans le tapis* [*The Figure in the Carpet*, 1896]. Arles, Actes Sud, 1997.

¹¹ Casanova. *La République*, Op. cit., p. 18-19.

¹² Voir : Caillé, A., Dufoix, S. (dirs.), *Le tournant global des sciences sociales*. Paris, La Découverte, 2013 ; Luis, R. Conclusion. Le motif dans le tapis, ou l’éternel retour du préconstruit, In : Bréchet, F., Gai-Duganera, S., Luis, R., Mezzadri, A., Thomas, S. (dirs.), *Le Préconstruit. Approche pluridisciplinaire*. Classiques Garnier, 2017, p. 231-239.

comme une méthode d'étude de la littérature remplie de promesses. La métaphore d'Henry James lue par Pascale Casanova invite à repenser la perspective critique, ne plus considérer l'œuvre de manière isolée et suivant l'insularité constitutive du texte, mais au contraire, prendre quelque distance¹³ pour observer la totalité de la composition du tapis qu'est l'espace littéraire mondial.

Cet espace n'est pas une construction abstraite et théorique, mais un univers concret bien qu'invisible et qui seul pourra donner sens et cohérence à la forme même des textes. Ce regard neuf sur la littérature, libéré des préjugés nationaux, politiques et culturels, permettrait de surmonter non seulement les effets néfastes d'un *imaginaire national*¹⁴, mais aussi les opinions préconstruites par rapport aux régions défavorisées – l'imaginaire des Balkans¹⁵, l'imaginaire de l'Orient¹⁶, etc. – qui déforment l'apparence réelle du « tapis ». Que cette hypothèse se révèle pleine d'avenir, cela se confirme par l'existence aujourd'hui de nombreuses études consacrées aux différentes « provinces » de la littérature mondiale. Certains chercheurs se sont occupés notamment de réclamer un gîte plus honorable pour ces littératures mineures dans la République mondiale des lettres et voici quelques titres exemplaires dans cette veine :

- « La nation littéraire et l'épreuve du comparatisme, à partir du cas russe »¹⁷ ;
- « Littératures francophones et mondialisation »¹⁸ ;
- « Comment la littérature maghrébine se mondialise-t-elle ? »¹⁹ ;
- « Littérature africaine et mondialisation »²⁰ ;
- « La littérature française dans la mondialisation »²¹ ;
- « Quelle place pour la littérature bulgare dans "La République mondiale des Lettres" ? »²².

Cette ambiance théorique donne envie de repenser les phénomènes littéraires nationaux et revaloriser l'héritage littéraire et, plus encore, d'inscrire les pratiques actuelles dans l'échelle mondiale

¹³ Voir aussi : Moretti, F. *Distant Reading*. Londres – New York, Verso, 2013.

¹⁴ Anderson, B. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* [*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres / New York, Verso, 1991], La Découverte, 2002.

¹⁵ Todorova, M. *Imaginaire des Balkans* [*Imagining the Balkans*, Oxford University Press, 1997, 2009], Les éditions de l'EHESS, 2011.

¹⁶ Saïd, E. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* [*Orientalism*, 1978]. Seuil, 1980.

¹⁷ Amandio, M., Aude, N. La nation littéraire et l'épreuve du comparatisme, à partir du cas russe https://www.academia.edu/38266922/Introduction_au_colloque_La_nation_litt%C3%A9raire_et_l%C3%A9preuve_du_comparatisme - 12.02.2020.

¹⁸ Clavaron, Y., Daniel, Y. *Littératures francophones et mondialisation*. Éditions Les Perséides, 2019.

¹⁹ Bonn, Ch., Rothe, A. (éd.) *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Königshausen & Neumann, 1995 ; Varga, R. Comment la littérature maghrébine se mondialise-t-elle ? Thèmes et tabous dans Le village de l'Allemand de Boualem Sansal : <http://real.mtak.hu/17258/1/novisad-sansal.pdf> - 12.02.2020.

²⁰ Tatjo, V. Littérature africaine et mondialisation : <https://www.jstor.org/stable/43635178?seq=1> ; B. Malela, Mondialisation et littérature, *COnTEXTES* : <http://journals.openedition.org/contextes/4755> - 29.01.2020.

²¹ Wilfert-Portal, B. La littérature française dans la mondialisation, *La Vie des idées*, 1er juillet 2008 : <http://www.laviedesidees.fr/La-litterature-francaise-dans-la.html> - 12.02.2020.

²² Vrinat-Nikolov, M. Quelle place pour la littérature bulgare dans "La République mondiale des Lettres"?, *Studi Slavistici*, 11(1), 2015, pp. 247-256. https://doi.org/10.13128/Studi_Slavici-15359 - 12.02.2020.

de circulation des idées et des œuvres. Ce processus se vit moins institutionnellement qu'individuellement (M. Vrinat, par exemple, dans l'article cité, parle de la nécessité de stratégies nationales afin de promouvoir la littérature bulgare et l'aider à conquérir une place plus prestigieuse dans la République mondiale des lettres. Mais peut-être un grand nom aurait servi mieux cette cause. Les stratégies ne semblent fiables que si elles sont incarnées).

L'auteur face à la mondialisation

Revenons à la *République mondiale* de Pascale Casanova. Que la géographie littéraire existe et qu'elle régisse le monde des livres, cela se confirme une fois de plus par la variété d'effets que son essai produit. Dans la préface de la seconde édition et après qu'il ait été traduit en une douzaine de langues, l'auteur raconte ses propres observations. Elle s'aperçoit que les réactions provoquées par son livre, varient d'une aire linguistique à l'autre et, tandis que dans certaines régions du monde sa *République des lettres* n'engendre qu'une théorisation accrue, ailleurs elle a un impact pratique et fonctionne comme un appel à mobilisation :

Les questions qui me sont posées ou les objections qui me sont faites dans le monde anglophone (sur la globalisation littéraire et éditoriale, sur les enjeux théoriques et disciplinaires d'un corpus littéraire d'un point de vue mondial, etc.), sont totalement distinctes des problèmes qui sont formulés à Sao Paulo, au Caire ou à Bucarest. Dans ces régions, le livre est plutôt utilisé spontanément de façon « pratique ». Il est en effet perçu entre autre comme une sorte de répertoire de stratégies littéraires potentielles...²³

La notion de la littérature mondiale donne naissance donc à une méthode pour étudier la littérature, sert de point d'observation pour trouver la place pour tout phénomène littéraire et joue le rôle de réservoir de comparaisons possibles. Or, la connaissance des lois qui régissent cet espace virtuel (invisible, mais bien réel), contribue à la lucidité du regard de tous les acteurs sur la scène littéraire. Un outil entre les mains des théoriciens, cette approche ne perd pas de sa force pour les écrivains non plus, devenant partie prenante de leur stratagème scriptural. Prenons en exemple le cas du romancier turc Orhan Pamuk. La question qui s'impose est de savoir comment un auteur dont l'origine géographique et culturelle est située loin du centre littéraire et qui écrit en une langue de valeur insignifiante pour le marché littéraire international, arrive à conquérir le cœur du système littéraire et atteindre la consécration occidentale de manière incontestable ? La réponse se cache peut-être aussi bien dans l'affinité de l'écrivain pour l'ouverture transnationale de la littérature que dans la bonne connaissance du débat théorique lié à la littérature mondiale²⁴. Il applique donc sciemment les

²³ Casanova, P. *Préface*. 2008, Op.cit.

²⁴ Voir : Серафимова, М. Национално, транснационално, универсално: стратегии на писане, *Кръстовица на литературата*, Годишник на АКСЛИТ, т. 8, 2019 [Serafimova, M. Natsionalno, transnatsionalno, universalno: strategii

principes propres à la République mondiale des lettres à son écriture, et cela le met sur la bonne voie. Dans son essai *Pour qui écrivez-vous ?* Orhan Pamuk commente la situation culturelle actuelle et répond aux accusations d'agir en fonction de la conjoncture :

Les écrivains actuels écrivent moins pour une majorité nationale – qui ne les lit pas – que pour une petite minorité d'amateurs d'œuvres littéraires à travers le monde. Nous y voilà : ce qui génère les questions acerbes et la suspicion au sujet des intentions réelles des romanciers est donc le nouveau contexte culturel qui a clairement émergé au cours des trois dernières décennies²⁵.

Selon Pamuk, ceux qui cette situation dérange le plus, sont les représentants des nations non occidentales qui manquent « d'assurance sur la définition de l'identité nationale ou sur leur position dans le monde » et dans ce cas-là :

L'écrivain est soupçonné de ne pas écrire pour les lecteurs nationaux, mais de rendre son sujet exotique pour « les étrangers », et d'inventer des problèmes n'ayant aucune base réelle. Parallèlement, il est une vision, issue d'une conception tout occidentale, qui souhaite que les littératures locales restent purement locales et fidèles à leurs racines nationales. Il pèse aussi sur le succès international d'un écrivain une présomption d'imitation de modèles extérieurs, d'articulation et de perte d'authenticité²⁶.

Des soupçons internes et externes accablent donc l'écrivain de remords d'avoir « trahit » les siens et d'avoir accommodé son écriture à l'industrie des lettres. Car c'est une question tenace qui rôde autour de la notion de la littérature mondiale : comme les accusations contre *Les Versets sataniques* ou *Harry Potter* d'être écrits directement pour le *marché* international (l'accent mis sur le marché). Mais est-ce que cela signifierait automatiquement que l'orientation pour un public national se révèle nécessairement un critère de meilleure qualité ? Et doit-on inculper Umberto Eco, par exemple, d'avoir sciemment produit de best-sellers mondiaux ? Comme le précise Pamuk lui-même :

Mes deux derniers livres comptent plus d'un demi-million de lecteurs à travers le monde. J'ai conscience de leur existence, je ne peux le nier. Cependant, je n'ai jamais l'impression de faire en sorte de les satisfaire. [...] Depuis le tout début, je me suis toujours débrouillé pour prendre la tangente quand je perçois les attentes du lecteur²⁷.

Selon Pamuk, une vision ouverte « en pensant également aux lecteurs d'autres cultures et d'autres langues » préserve le romaniste de rester totalement coupé du monde et ne peut être que salubre. La distance apparaît par conséquent une solution aussi bien existentielle que créative. Cet état sain, critique, créatif d'*éloignement* lui permet de jouir dans le cas concret de la culture orientale sans

na pisane, *Krastovishta na literaturata*, Godishnik na AKSLIT, t. 8, 2019]: <https://calic.balkansbg.eu/godishnik-na-akslit.html> - 12.02.2020.

²⁵ Pamuk, O. *D'autres couleurs*. Paris, Gallimard, 2009, p. 318.

²⁶ *Ibid.* p. 319.

²⁷ *Ibid.* p. 483.

obéir à une sacralisation excessive, demande aussi de savoir problématiser au lieu d'idéaliser l'héritage culturel. Distance, dans son cas, au prix aussi d'une rupture avec la famille, l'unique manière de préserver sa plume de différentes attentes, suggestions, attachements, de se libérer de l'étreinte serrée de son entourage :

Très tôt dans ma vie, j'ai réalisé que la communauté tue mon imagination. J'ai besoin de la douleur de la solitude pour faire travailler mon imagination²⁸.

Ces stratégies se révèlent justifiées et lui ouvrent la voie pour le Nobel de littérature. Ainsi, il reçoit le si convoité par tout le monde « certificat d'universalité », la clé pour un succès planétaire.

Le théoricien pris au jeu

Laissons-nous de nouveau être guidés par le livre de Pascale Casanova, rappelons-nous son expérience la plus curieuse qui marque les années entre les deux éditions de sa *République mondiale des lettres*.

Il m'est arrivé, avec les traductions de ce livre dans diverses langues, la même histoire que celle que je raconte. Mise en abyme étrange et troublante pour moi²⁹.

Un livre dédié aux mécanismes qui régissent l'entrée dans l'espace international se trouve soumis – « quoique d'une façon décalée puisqu'il ne s'agit pas d'un texte littéraire » – au ces mêmes mécanismes. Décrits avec tant de lucidité, ils laissent malgré tout un point aveugle et produisent un effet réfléchi qui surprend son auteur même. Dans sa préface P. Casanova exprime ses émotions, assez mitigées, car d'un côté elle reçoit confirmation pratique de la pertinence de sa construction théorique, mais de l'autre, cela lui montre qu'elle-même en tant qu'enquêteur fait partie du tableau qu'elle observe. « Je suis en quelque sorte – ajoute-t-elle – passée du concept au percept » :

Je n'ai compris véritablement les effets de la sortie d'un texte hors des frontières nationales et linguistiques qui étaient l'objet de mon livre qu'en les éprouvant à propos de ce même texte.

Elle qui aspire à l'universalité (tout comme les auteurs qu'elle observe), tombe dans la même situation avec eux, et se retrouve classée selon son origine. Rappelons l'honnêteté avec laquelle elle écrit : « Je me rends compte aujourd'hui que j'étais – comment aurais-je pu prétendre y échapper ? – un pur produit de la structure que j'avais décrite »³⁰.

La circulation transnationale du livre m'a aussi renvoyée à une identité que je n'avais eu de cesse d'occulter ou de dénier en ce que je la considérais comme dénuée d'importance : mon identité nationale. Mes interlocuteurs étrangers ne cessaient pourtant de souligner ce fait qu'ils considéraient

²⁸ *Ibid.* p. 484.

²⁹ Casanova, P. *Préface* 2008, Op. cit.

³⁰ Casanova, P. *La République*, Op. cit., p. 17.

comme partie intégrante de mon projet. [...]. Il apparaissait ainsi que, vu de l'étranger, ma *République* ne pouvait qu'être française³¹.

Soumise à la loi qu'elle avait énoncée, elle se voit obligée de tirer toutes les conséquences du fait d'être issue d'un espace littéraire « longtemps dominant et aujourd'hui déclinant » qu'est Paris.

Ainsi l'étiquette nationale semble être pour l'instant ineffaçable. Le détachement de l'origine nationale – impossible, le cosmopolitisme même pour un théoricien de la littérature irréalisable. Il n'y a pas d'études cosmopolites, elles sont par définition nationales. Mais nous connaissons déjà ce constat dont le livre de Casanova nous fait part.

Dans un article intitulé « Le mariage de la littérature avec le monde », le théoricien littéraire bulgare Nikola Gueorguiev analyse les mêmes phénomènes. Son article qui date de 1995 est publié en allemand dans le recueil *La littérature mondiale aujourd'hui. Concepts et perspectives*³² sous la direction de Prof. Manfred Schmeling. En 1999 l'article a été publié en bulgare avec une brève introduction de la part de l'auteur³³.

P. Casanova possède la conscience qu'en tant que chercheur elle est soumise aux mêmes lois qui régissent le monde littéraire – mais elle ne s'en rendra compte qu'en 2008 après la traduction de son livre en plusieurs langues et surtout, en anglais. On peut dire à propos de l'article de N. Gueorguiev qu'il s'agit d'une analyse d'actualité, même en avance sur son temps.

La question qui demeure est : quand on est issu d'une nation littéraire peu prisée comment se faire entendre ? Nikola Gueorguiev réfléchit sur ce « mauvais sort » qui pèse sur les chercheurs bulgares. Il sait bien que pour qu'un chercheur apparaisse sur la scène mondiale, il faut bien que sa littérature nationale soit déjà là. La situation est décourageante, d'après lui, surtout s'il choisit d'être chercheur bulgare et non pas chercheur « d'origine bulgare » (il y a bien une composante polémique ici). Cela est même érigé en logo de l'article, dédié *À ceux qui veulent devenir des théoriciens bulgares et non pas des théoriciens d'origine bulgare*.

L'image – ajoute Nikola Gueorguiev – est décevante, mais elle risque de dégénérer en catastrophique si les chercheurs bulgares décident de s'enfermer dans leur coquille et de se limiter aux problèmes nationaux. Il faut sans relâche chercher des voies possibles et s'associer aux débats théoriques à l'échelle mondiale pour éviter le piège de s'enfermer dans le local et le régional. De même profiter de cette marginalité qui est aussi un synonyme de distance critique et de clairvoyance afin de maintenir les liens et de participer au dialogue. Il faut persévérer pour trouver des passages et des

³¹ Casanova, P. Préface, Op. cit.

³² Gueorguiev, N. In: *Weltliteratur heute : Konzepte und Perspektiven*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.

³³ Георгиев, Н. Женитбата на литературата със света. *Мнения и съмнения*. – Литературен вестник, 1999, с. 81-98 [Georgiev, N. Zhenitbata na literaturata sas sveta. *Mnenia i samnenia*. – Literaturen vestnik, 1999, с. 81-98].

passerelles possibles, frayer des chemins vers le monde et les grands débats de notre époque même s'ils ne sont que de petits sentiers. Dans tous les cas, plaisante-il, les littératures nationales et leurs études théoriques ne communiquent entre elles qu'en empruntant de petites sentiers et pas d'autoroutes, en faisant allusion à l'essai de Wilhelm Muehlmann, *Les sentiers dans la littérature mondiale*.

C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de nous tourner vers les études littéraires bulgares – si nous les prenons pour exemple – et les considérer dans le miroir de ce débat dont on parle aujourd'hui. Voir quel est le score de l'équipe bulgare à ce « Mondial de littérature » si l'on fait référence au titre métaphorique d'un essai sur ce thème³⁴ ? Ce que l'on constate est plutôt encourageant si l'on s'appuie sur les essais de Ts. Stoyanov, N. Gueorgiev, R. Stantchéva, G. Tihanov, A. Litcheva³⁵. En ajoutant ici la voix aussi de M. Vrinat, engagée elle aussi avec la cause bulgare³⁶.

Pour réussir, nous rappelle N. Gueorguiev, il faut connaître la connaissance des autres, leur langage théorique et savoir dire et voir leur problèmes d'une œil marginale certes, mais perspicace. Savoir préserver et exprimer le point de vue de la littérature bulgare et des études littéraires bulgares. Une chose est sûre : l'équilibre toujours problématique entre le local et le global met à l'épreuve aussi bien les écrivains que les chercheurs.

³⁴ D. Coste, Le Mondial de littérature, *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, 2005, <http://recherche.fabula.org/acta/document1096.php> - 12.02.2020.

³⁵ Voir : Стоянов, Ц. *Културата като общение*, т. 1. София, Български писател, 1988; Георгиев, Н. Op. cit., Станчева, Р. *Среца в прочита. Сравнително литературознание и балканистика*. София, Балкани, 2011; Тиханов, Г. Op. cit., Личева, А. *Световен ли е Нобел?* София, Колибри, 2019. [Stoyanov, Ts. *Kulturata kato obshtenie*, t. 1. Sofia, Balgarski pisatel, 1988; Georgiev, N. Op. cit., Stantcheva, R. *Sreshta v prochita. Sravnitelno literaturoznanie i balkanistika*. Sofia, Balkani, 2011; Tihanov, G. Op. cit., Licheva, A. *Svetoven li e Nobel?* Sofia, Kolibri, 2019.]

³⁶ Vrinat-Nikolov, M. Op. cit.

Rennie YOTOVA¹

**Le bilinguisme dans les littératures d'expression française
en Europe centrale et orientale : l'expérience de l'exil**

Résumé

L'article étudie l'expérience de l'exil chez des écrivains émigrés de l'Europe centrale et orientale (Agota Kristof, Emile Cioran, Milan Kundera, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov) en distinguant les notions d'exil, déracinement et dépaysement. L'entre-deux-langues permet de montrer la mémoire de la langue maternelle et la situation d'inconfort permanent dans la langue d'adoption – le français.

Mots-clés : exil ; bilinguisme ; Europe centrale et orientale ; entre-deux-langues ; francophonie

Abstract

**Bilingualism in Francophone literatures in Central and Eastern Europe:
the Experience of Exile**

The article examines the experience of exile among writers who have emigrated from Central and Eastern Europe (Agota Kristof, Emile Cioran, Milan Kundera, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov) by establishing the concepts of exile, uprooting and disorientation. The in-between-languages shows the memory of the mother tongue and the situation of permanent discomfort in the adopted language – French.

Keywords: exile; bilingualism; Central and Eastern Europe; in-between-languages; Francophone

- Je n'ai pas, vraiment, de terre.
- J'ai, du livre, fait mon lieu.

Edmond Jabès, *Le Livre de l'Hospitalité*

Le XX^e siècle a vu apparaître une nouvelle « famille d'esprit »² d'écrivains déracinés. Sous ce terme on peut comprendre à la fois des écrivains émigrés, fuyant leur pays pour des raisons politiques ou bien des « déracinés existentiels », ceux qui ne se sentent pas chez eux nulle part. André Karátson souligne à juste titre que cette espèce d'écrivains, apparus dans la première décennie du XX^e siècle,

¹ **Rennie Yotova** est Directrice du Bureau régional de l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) pour les pays de l'Europe centrale et orientale (BRECO) depuis 2017. Professeure de littératures francophones à l'Université de Sofia « St.Kliment Ohridski », elle est l'auteure des essais littéraires *Jeux de constructions. Poétique de la géométrie dans le Nouveau Roman* (l'Harmattan, 2006), *Écrire le viol* (Non Lieu, 2007), *La Trilogie des jumeaux* (Les Éditions Infolio, 2011), *Trois pièces d'Agota Kristof*, (Infolio éditions, collection Le cippe) co-auteure Sara de Balsi, 2016. Auteure d'une centaine d'articles en français et en bulgare (cités une cinquantaine de fois dans des revues scientifiques en bulgare, russe, allemand, anglais, français et italien). Traductrice d'une quinzaine de livres du français en bulgare. Chevalier dans l'ordre des Palmes académiques.

² Le terme appartient à André Karátson : « Essai sur le déracinement dans la prose narrative européenne ». In: *Déracinement et littérature* par André Karátson&Jean Bessière, Université de Lille 3, 1982, p. 19.

qui « ne sont pas chez eux dans leur patrie ni ailleurs dans le monde »³, forme une « famille d'esprit » et pas un groupe ni un mouvement cohérent.

Ces écrivains qui ont décidé de s'exprimer dans une autre langue que leur langue maternelle sont-ils des « voleurs de langue », selon la formule du poète malgache Jacques Rabemananjara, lancée en 1959 ? Qu'est-ce qui justifie leur choix – les circonstances, le hasard, le contexte politique, un traumatisme, un phantasme ? Les hypothèses et les cas de figure sont nombreux. Le désir de s'approprier le français peut relever du défi, comme pour Agota Kristof, qui se sentait analphabète dans cette langue « ennemie », comme pour Cioran, qui trouvant la langue française trop noble, contraire à sa nature, se donnait une raison de plus de la choisir dans sa tentative effrénée de tuer la langue maternelle et de lui substituer « cette langue inabordable » ! Pour Julia Kristeva le renoncement à la langue maternelle relève également du matricide qui permet de se recréer un nouveau corps, de devenir sa propre origine, de renaître dans une autre langue.

Un premier phénomène intéressant nous est relevé par Tzvetan Todorov dans son article « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie »⁴ où il définit le bilinguisme comme l'emploi de deux langues par un même sujet, mais il présente une forme particulière de « bilinguisme quotidien » qui relève du double langage que les sujets vivant dans un régime communiste sont souvent obligés à employer. L'exemple que George Orwell explicite dans *1984* illustre bien ce phénomène : il s'agit de la technique de la double pensée qui consiste à retenir simultanément deux opinions qui s'annulent l'une l'autre, les savoir contradictoires et les croire toutes deux. Cette prédisposition naturelle au double langage explique le désir d'une autre langue qui sera en mesure de dominer et de parer le « bilinguisme » faux et artificiel imposé par un régime totalitaire. Pour réagir au régime il a été obligé, comme la plupart de ses compatriotes de se doter de deux personnalités : la personnalité publique qui faisait attention à chaque mot prononcé et était soumise au régime et la personnalité privée qui pensait pouvoir choisir librement.

Quelques grandes vagues d'écrivains migrants marquent l'histoire du XX^e s. – les Espagnols fuyant la répression franquiste en 1939 (Rafael Alberti, Jorge Guillen, Juan Goytisolo), - des Allemands fuyant le nazisme (Thomas Mann, Bertold Brecht, Joseph Roth), des Russes, en vagues successives de dissidents (Nabokov, Bounine, pour l'après 1917, puis Victor Serge, Soljenitsyne...). Parfois le suicide met terme à l'exil, comme pour Walter Benjamin ou Stefan Zweig.

³ Ibid., p. 19.

⁴ Todorov, Tzvetan. « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie ». In : *Du bilinguisme*, Denoël, 1985.

Or, l'exil peut être également un choix, et même une stratégie littéraire (« l'exil, la ruse et le silence » sont selon Joyce les armes de l'écrivain) « consistant à quitter des pays vus comme des déserts culturels pour d'autres qui offrent davantage de possibilités ».⁵ James Joyce rejette l'ordre social dans son ensemble et partira en exil volontaire durant lequel il sera en guerre ouverte contre la société entière et ses individus. « Il va faire de l'exil une citoyenneté imaginaire » - affirme Hélène Cixous⁶. Tout en se souvenant de ses origines il en reste détaché pour plonger dans un exil absolu, étranger à un monde qui lui est intolérable. Son personnage Stephen, dans *Portrait de l'Artiste* se met à fabriquer volontairement une âme d'exilé, en se retirant au plus profond de lui-même.

Avec l'installation des régimes communistes en Europe centrale et orientale il y aura une vague d'intellectuels émigrés de l'« autre Europe ». Ionesco quitte la Roumanie encore en 1938. Paul Goma demande l'asile politique en 1981 et s'exclame : « Écrire ici en roumain ? Mais *pour qui* ? Et surtout *pour quand* ? » Virgil Tanase s'installe à Paris en 1977 et va considérer l'exil comme un zoo, dans lequel l'écrivain est détaché de son milieu naturel et perd sa liberté. Par contre Andréï Makine, arrivé à Paris en 1987, considère l'exil comme une mort, mais qui permet une renaissance. Pour lui l'exil est plus une expérience qu'un sentiment. C'est une grande richesse qui vous donne la possibilité de devenir quelqu'un d'autre, d'endosser une autre identité. Du coup Makine est contre la victimisation qui représente une posture de se dire souffrant dans l'exil. En 1956 Agota Kristof et Adam Biro quittent la Hongrie. Dans « L'Événement du jeudi » du 5 au 11 septembre 1991 Agota Kristof s'exclamera « Je hais les Russes, ils ont saccagé mon pays ! ». Adam Biro raconte : « Il y a 250 000 personnes qui sont parties. C'était comme une épidémie. L'avenir de la Hongrie était tout à fait incertain. On disait que l'Union Soviétique allait nous rattacher comme une république autonome, qu'on allait déporter les enfants en Sibérie.⁷ »

Pour la tchèque Věra Linhartová l'exil est « une notion inadéquate et périmée.⁸ » que l'on interprète souvent de manière émotionnelle sans l'analyser vraiment. Elle établit une distinction entre *l'exil forcé* et *l'exil volontaire*. Pour elle l'exil volontaire est toujours un cri de révolte, surtout dans le cas des régimes totalitaires où l'individu est considéré comme une propriété de l'Etat et ne peut pas choisir du lieu où il veut vivre. Elle va introduire aussi deux autres notions, celle de *l'exil subi* et de *l'exil transfiguré*. Dans l'exil subi on espère retrouver le *statu quo* antérieur. « L'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue. Car avant d'être écrivain, il est d'abord un homme libre, et l'obligation

⁵ Ranvier, Alain. « Exil. » In: *Dictionnaire du littéraire*. Ed. P. Aron et alii. Paris : P.U.F., 2002, p. 205.

⁶ Cixous, Hélène. *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Grasset, 1968, p. 505.

⁷ Entretien personnel avec Adam Biro à Paris, le 10 mai 2007.

⁸ Linhartová, Věra. « Pour une ontologie de l'exil ». In : *L'Atelier du roman*. Paris, Mai 94, Arléa, p. 127.

de préserver son indépendance contre toute contrainte passe avant n'importe quelle autre considération.⁹ » « [...] pour qui parti sur les chemins sinueux d'un pèlerinage sans fin, la question de l'exil est dépourvue de sens. Car quoi qu'il en soit, il vit dans un « sans lieu » qui est un perpétuel point de départ, ouvert dans toutes les directions. »¹⁰

Cioran formule un principe de survie¹¹ : *se créer un centre extérieur : un pays, un paysage, attacher les pensées à l'espace*. Selon Constantin Zaharia¹² cette stratégie permet à Cioran de surmonter la mélancolie en devenant « à soi sa limite »¹³. « Plus tard, les figures du renégat, du raté et du métèque, telles que Cioran les évoque dans le *Précis de décomposition*, seront la personnification de cette marginalité qu'il souhaitait au fond, et qui peut se réduire à la formule « loin de moi et près du lointain »¹⁴, qu'il adoptait comme emblème de la quête identitaire, la seule qui comptât pour lui »¹⁵ - précise à juste titre Zaharia.

Le poète Kolja Mićević, originaire de Bosnie-Herzégovine, décide de s'installer à Paris en 1992 au moment de la guerre et vit difficilement son exil.

Luba Jurgenson, juive russe, vit depuis 1975 à Paris. Elle se souvient de la marginalité dans laquelle elle vivait dans son pays¹⁶. Milan Kundera s'installe également en 1975 en France. Dans son roman *L'Ignorance*, à travers les personnages d'Irena et Josef, il révèle l'enracinement dans l'exil et l'impossible retour au pays. En effet, avec la chute des totalitarismes le retour est devenu possible, mais souvent décevant.

Selon Alain Ranvier¹⁷ l'exil littéraire soulève trois sortes de questions :

- La première concerne la liberté de pensée, de création, de publication : l'exil est un symétrique de la censure, de la répression.
- La deuxième est liée à une réflexion sur la littérature, sa place et sa réception : à qui écrire, et dans quelle langue, pour quels enjeux et quels profits ? S'exiler, n'est-ce pas parfois s'éloigner d'une périphérie et gagner le centre du champ culturel (imaginaire ou réel) où se font la légitimité et la reconnaissance ?

⁹ Ibid., p. 131.

¹⁰ Ibid., p.132.

¹¹ *Le Livre des leurres*. Paris, Gallimard [Arcades], 1992, p. 171.

¹² « L'oiseau Cioran et l'entomologiste angoissé. Autour d'une amitié ». – *Annales de l'Université de Bucarest*, Anul L – 2001, « Signé H.M. ».

¹³ Ibidem, p. 172.

¹⁴ Ibidem, p. 164.

¹⁵ Op. cit., p. 91.

¹⁶ Entretien personnel avec Luba Jurgenson à Paris, 8 mai 2007, dans sa maison.

¹⁷ Ranvier, Alain. « Exil. » Dictionnaire du littéraire. Ed. P. Aron et alii. Paris : P.U.F., 2002, p. 205-207.

– L'expérience effective de l'exil devient symbole de la création elle-même. La question de la langue est ici cruciale.

L'exil est donc au cœur de la création littéraire.

A la notion de l'exil se sont ajoutées des notions plus récentes telles que le déracinement et le dépaysement. Ont-elles le même sens ?

Le mot exil vient du latin *exsilium*, dérivé de *ex-ul*, « exilé ». Le préfixe *ex* marque l'idée de sortie, absence, perte, privation. Le terme d'expatriation nomme ce qu'on quitte, la patrie ; l'émigration souligne le changement de résidence.

Dans le préfixe privatif que contient le mot dé-racinement il y a quelque chose de définitif et d'irrévocable. L'impossible retour, le dessèchement et la mort. Dans *Les origines du totalitarisme* Hannah Arendt définit ainsi le déracinement :

Être déraciné, cela veut dire n'avoir pas de place dans le monde, reconnue et garantie par les autres ; être inutile, cela veut dire n'avoir aucune appartenance au monde. Le déracinement peut être la condition préliminaire de la superfluité, de même que l'isolement peut (mais ne doit pas) être la condition préliminaire de la désolation.¹⁸

Les sans-État sont une figure nouvelle, emblématique du XX^e s. Ils sont au cœur de l'œuvre d'Hannah Arendt (1906-1975) déchue de sa nationalité allemande par le décret nazi du 25 avril 1938. Exilée en France dès 1933, internée au camp de réfugiés de Gurs, apatride aux Etats-Unis, où elle est arrivée en 1941 pour y rester jusqu'à la fin de sa vie.

Les sans-État sont caractérisés politiquement dans l'œuvre d'Arendt. Ils souffrent d'une privation politique fondamentale : le fait d'être sans-État, *Statelessness*, *Staatenlos*, donc hors de toutes les lois. Le mouvement de mise « hors-la-loi » a eu ses racines historiques aux origines du totalitarisme et dans le système totalitaire. Les *Heimatlose* produits par les Traités de paix de 1919 (à la suite de la dissolution de l'Autriche-Hongrie et la mise en place des Etats baltes) ; les apatrides ; les réfugiés d'après-guerre « que les révolutions avaient chassé de leur pays et qui étaient promptement dénationalisés par les gouvernements en place. »¹⁹ : des millions de Russes, des centaines de milliers d'Arméniens, des milliers de Hongrois, des centaines de milliers d'Allemands et plus d'un million d'Espagnols. Les dénationalisations massives étaient un instrument tout à fait nouveau à l'époque.

¹⁸ Arendt, Hannah. *Les Origines du totalitarisme*. Gallimard, 2002, p. 254.

¹⁹ Ibidem.

Le dépaysement est un terme que Tzvetan Todorov emploie dans *L'Homme dépaycé*²⁰ pour souligner que malgré la souffrance que l'homme peut éprouver, arraché à son milieu, il peut aussi transformer le dépaysement en expérience profitable. Pour montrer la valeur positive du dépaysement Todorov explique le rapport entre trois notions : la *déculturation*, l'*acculturation* et la *transculturation*. La *déculturation* représente une sorte de dégradation de la culture d'origine, car la culture ne représente pas un code immuable et la perte de la culture d'origine n'est pas tragique en soi pourvu qu'elle soit remplacée et compensée par une autre culture. C'est ce que Todorov appelle l'*acculturation* – « acquisition progressive d'une nouvelle culture ».²¹ Mais l'enracinement n'est jamais abouti et Todorov est conscient que même naturalisé citoyen français, il ne sera jamais un « Français tout à fait comme les autres ».²² Dans son cas il serait plus juste alors de parler de *transculturation*, terme qu'il définit comme « l'acquisition d'un nouveau code sans que l'ancien soit perdu pour autant ».²³ Le phénomène de transculturation pourrait également être appelé « double appartenance », « biculturalisme ». Cette transculturation est profitable au dépaysement qui lui permet de relativiser les deux cultures auxquelles on appartient l'une par l'autre et de faire un pas vers la tolérance, comme l'a si bien défini Nancy Huston : « le passage difficile de l'une à l'autre et la douloureuse relativisation de l'une par l'autre ».²⁴ Cette catégorie d'écrivains devient justement des « passeurs de cultures », des écrivains venus de l'autre Europe, exilés forcés, volontaires, « circonstanciels », souvent déchus de leurs droits civiques et de leur nationalité, proclamés « ennemis du peuple », « traîtres de la patrie » et qui ont opté pour la langue française comme langue d'écriture. Peut-on changer d'identité en changeant de langue ? Peut-on écrire et dire les mêmes choses dans sa langue maternelle et dans la langue d'adoption ? A quelle littérature appartiennent ces écrivains – à la littérature d'expression française déterritorialisée, à la littérature migrante qui développe l'esthétique du non-lieu ? Contrairement aux autres écrivains d'expression française (Afrique francophone, Québec, etc.) il est difficile de situer de la même manière les écrivains francophones de l'Europe Centrale et Orientale pour des raisons historiques.

²⁰ Todorov, Tzvetan. *L'Homme dépaycé*. Paris, Éditions du Seuil, 1996.

²¹ Ibid., p.22.

²² Ibid., p.23.

²³ Ibid., p.23.

²⁴ Huston, Nancy. *Nord perdu*. Actes Sud, 1999, p.37.

L'entre-deux-langues : la mémoire de la langue maternelle

Chaque langue est l'écho d'une autre – telle est la thèse de Daniel Heller-Roazen²⁵ qui, en prenant l'exemple de l'écrivain Elias Canetti, parlant dès l'enfance le ladino, puis le bulgare avec ses proches, puis l'anglais à Manchester, enfin contraint, à Lausanne, dans un milieu francophone, d'apprendre durement, douloureusement l'allemand, phrase à phrase, de la bouche de sa mère, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il n'est aucune langue véritablement maternelle.

La déperdition de la langue maternelle vécue par Josef, le personnage de Milan Kundera de son roman *L'Ignorance*, est une expérience identitaire profonde accentuant l'impossible retour pour l'exilé apatride :

C'était la musique d'une langue inconnue. Que s'était-il passé avec le tchèque pendant ces deux pauvres décennies ? Était-ce l'accent qui avait changé ? Apparemment. Jadis fermement posé sur la première syllabe, il s'était affaibli ; l'intonation en était comme désossée. La mélodie paraissait plus monotone qu'autrefois, traînante. Et le timbre ! Il était devenu nasal, ce qui donnait à la parole quelque chose de désagréablement blasé. Probablement, au cours des siècles, la musique de toutes les langues se transforme-t-elle imperceptiblement, mais celui qui revient après une longue absence en est déconcerté : penché au-dessus de son assiette, Josef écoutait une langue inconnue dont il comprenait chaque mot.²⁶

Aussi Agota Kristof crée-t-elle sa langue française qui est l'écho de la langue hongroise, langue première dans laquelle elle avait déjà écrit des poésies.

Dans son récit autobiographique *L'Analphabète* Agota Kristof évoque le rapport à la langue maternelle et aux langues ennemies. Enfant, elle ne s'imaginait pas qu'une autre langue puisse exister, qu'un être humain puisse prononcer un mot qu'elle ne comprendrait pas. A l'âge de neuf ans sa famille a déménagé et ils sont allés habiter une ville frontière où au moins le quart de la population parlait la langue allemande. Pour les Hongrois c'était une langue ennemie, car elle rappelait la domination autrichienne, et c'était aussi la langue des militaires étrangers qui occupaient la Hongrie. Un an plus tard, c'étaient d'autres militaires étrangers qui occupaient la Hongrie. La langue russe est devenue obligatoire dans les écoles, les autres langues étrangères interdites.

C'est ainsi que, à l'âge de vingt et un ans, à mon arrivée en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle le français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie. Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés. C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave : cette langue est en train de tuer ma langue maternelle.²⁷

²⁵ Heller-Roazen, Daniel (2007). *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*. Paris, Éditions du Seuil. Trad. de l'anglais par Justine Landau.

²⁶ Milan Kundera, *L'Ignorance*, Éditions Gallimard, 2011, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 487.

²⁷ Kristof Agota. *L'Analphabète*. Zoé, 2004, pp. 23-24.

Je sais que je n'écirai jamais le français comme l'écrivent les écrivains français de naissance, mais je l'écirai comme je le peux, du mieux que je le peux. Cette langue, je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances. Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabète.²⁸

L'apprentissage d'une langue étrangère ne se résume pas à l'acquisition d'un autre lexique et d'une autre grammaire, mais permet d'avoir accès à un autre mode de pensée, et de pressentir un autre rapport au monde. Étrangère à la langue française qu'elle a adoptée progressivement avec beaucoup de difficultés, Agota Kristof a réussi de créer sa propre écriture dans une langue « ennemie » marquée par son passé hongrois et par sa langue d'origine.

La langue d'Agota Kristof est presque dépourvue d'adjectifs, il n'y a quasiment aucun adverbe. L'auteur manie la langue française comme un scalpel dans une écriture minimaliste. Dans ses textes il n'y a pas de grands effets de style, mais une simplicité terriblement efficace. Ses phrases sont en effet d'une simplicité presque enfantine qui frappe par la sécheresse de leur style et une presque totale « désimplification ». On a l'impression qu'Agota Kristof opte pour l'écriture blanche par crainte du pathétique. Eric Ollivier²⁹ a merveilleusement décrit cette écriture : « La langue de la romancière est belle et dépouillée, comme un arbre en hiver où se percheraient des corbeaux. »

Agota Kristof illustre dans ses romans la quête de la langue, notamment à travers le personnage de Sandor-Tobias, le héros à double identité de *Hier* qui vit dans un malaise linguistique, conscient de la perte de maîtrise de sa langue maternelle et du manque d'assurance dans la langue du pays de son exil.

En tant qu'écrivain de l'entre-deux-langues Agota Kristof, a-t-elle su trouver sa demeure dans une langue ? Elle écrit et vit en français, mais sent probablement en hongrois. On pourrait imaginer que la langue des sentiments, des premières poésies, du grand amour vécu là-bas, en Hongrie, est la langue de l'enfance et que probablement c'est l'une des raisons pour laquelle son écriture en français a refoulé les sentiments. Et pourtant tout l'univers romanesque est marqué par le mal du pays, nulle évocation des beaux paysages suisses ni de la réalité environnante. Alors, l'écriture peut-elle devenir une demeure ? Adorno disait : « Pour qui n'a plus de patrie, il arrive [...] que l'écriture devienne le lieu qu'il habite.³⁰ » Or, les personnages d'Agota Kristof n'arrivent pas à s'enraciner dans l'écriture, de même que leur créatrice qui reste en effet une « exilée existentielle », profondément nihiliste.

²⁸ Ibidem, pp. 54-55.

²⁹ Ollivier, Eric. « Atroce Agota Kristof ». - *Le Figaro*. 10.06.1993.

³⁰ Adorno, Theodor. *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*. Paris, 1980, Payot, p. 85.

Contrairement aux écrivains d'expression française originaires d'anciennes colonies françaises qui ont été dépossédés de leur langue, phénomène que Jacques Derrida décrit magnifiquement dans *le Monolinguisme de l'autre*, les écrivains de l'Europe centrale et orientale ont choisi la langue française comme un moyen de dire leur monde que la censure dans leur pays ne le leur permettait pas. Indépendamment du continent d'où ils viennent ces écrivains ont élargi les limites du champ littéraire français.

Bibliographie

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*. Paris, Payot, 1980.
- Arendt, Hannah. *Les Origines du totalitarisme*. Gallimard, 2002.
- Cioran, Emile. *Le Livre des leurres*. Paris, Gallimard [Arcades], 1992.
- Cixous, Hélène. *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Grasset, 1968.
- Derrida, Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre*. Éditions Galilée, 2016.
- Heller-Roazen, Daniel. *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*. Paris, Éditions du Seuil. Trad. de l'anglais par Justine Landau, 2007.
- Huston, Nancy. *Nord perdu*. Actes Sud, 1999.
- Karátson, André & Bessière, Jean. *Déracinement et littérature*. Université de Lille 3, 1982.
- Kristof, Agota. *L'Analphabet*. Zoé, 2004.
- Kristof, Agota. *Hier*. Seuil, 1995.
- Kundera, Milan. *L'Ignorance*. Éditions Gallimard, 2011, (Bibliothèque de la Pléiade).
- Linhartová, Věra. « Pour une ontologie de l'exil ». In : *L'Atelier du roman*, Paris, Mai 94, Arléa.
- Ollivier, Eric. « Atroce Agota Kristof ». – *Le Figaro*, 10.06.1993.
- Ranvier, Alain. « Exil. » In : *Dictionnaire du littéraire*. Ed. P Aron et alii. Paris : P.U.F., 2002. 205-207.
- Todorov, Tzvetan. *L'Homme dépaycé*. Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Todorov, Tzvetan – « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie ». In : *Du bilinguisme*, Denoël, 1985.
- Zaharia, Constantin. « L'oiseau Cioran et l'entomologiste angoissé. Autour d'une amitié ». *Annales de l'Université de Bucarest, Anul L – 2001*, « Signé H.M. ».



За книгата:

Francis Claudon. *A l'école de Fauriel. Mélanges de littérature comparée*. Editions universitaires européennes, 2018. ISBN 978-613-1-56800-8

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

Книгата на известния френски литератор Франсис Клодон *В школата на Фориел. Статии по сравнително литературознание* се спира на автори и проблематика, които са в основата на френската компаративистика. Включените в изданието статии и студии се отнасят най-общо казано до историята на идеите, до отношенията между Франция и Европа, с основни акценти върху XVIII и XIX в. Структурирана монографично, книгата е забележителна, защото не само преминава през литературните граници, но и през границите между литературата и другите изкуства, с усета към целостта на европейския свят от страна на професор Клодон, дълги години преподавал в Университета Paris-Est и във Виенския университет.

Досега на български не е издавана нито една от книгите на този известен френски компаративист, специалист по Стендал, Хофманстал и др., изследовател на историята на идеите във френския и немския свят през XVIII и XIX в., върху операта, международните културни връзки, върху Средна Европа, пътеписа, преливането между литература, изобразителни изкуства и музика. Преди години предложих на едно издателство да се преведе прекрасната му книга-синтез *Големите европейски литературни течения*¹, но тази инициатива не получи финансиране и отпадна. Силен фрагмент от същата книга беше преведен за едно българско издание и може да се прочете както на хартия, така и в интернет.²

¹ Claudon, Francis. *Les grands mouvements littéraires européens*. Nathan Université, 2004, 128 p.

² Клодон, Франсис. Импресионизмът и натурализмът. – В: *Несравнимото в европейските литература. Юбилеен сборник в чест на професор д-н Румяна Л. Станчева*. Съставители Русана Бейлери, Фотини Христакуди-

Първото гнездо от въпроси в новата книга на професор Клодон е ситуирано *От Просвещението до романтизма*. А първият обект на вниманието на компаративиста е Денон, френски интелектуалец от Бургундия, писател, гравьор, колекционер, дипломат. Подробностите за живота и творчеството на този слабо известен у нас творец го открояват като значителна брънка сред интелектуалните фигури от времето преди, на и след Наполеон. Значението на Денон за културните контакти и за задкулисни дипломатически маневри, от работа му в Петербург и във Венеция до общуването му с личности като Гьоте, е представено с подчертан усет не само към заложбите му на умел събеседник и сигурен ценител на изкуството, но и като рожба на Бургундия, регион, известен не само с виното си: „да си представим по-скоро, че миналото, европейските традиции на тази провинция са придали на най-добрите бургундци някаква патина, която ги е правела дълбоко космополитни, спонтанно достигащи до най-ярките духове на целия континент. Така Доминик Виван Денон е продължил, вероятно дори без да го знае, голямата традиция, основана от графовете на Валоа“ (с. 11).

От мозаечния характер на книгата могат да се открият характеристики, които мислим за трудно обхватни. Така в следващата глава, макар да става дума отново за писател, изгубил през времената каноничното си място, чрез аналитичните ключове на проучването, един забравен интелектуалец е превърнат в средищен автор, и за европейския дух, и за сложните взаимодействия между литературата и изкуството. Прелюбопитната личност на Алоизиус Бертран (Aloysius Bertrand) е свързана отново с Дижон и със средищното положение на Бургундия в Европа. В творчеството му е открита мрежа от преплитания се нагласи на европейския романтизъм, установено е отношението му към творчеството на Хофман и други вдъхновения, заимствани от художници, загадъчно как станали обект на вниманието на писателя, каквито се оказват Рембранд и по-малко известния днес Кало (Callot)... Но най-интересен е Бертран във времето си – добре познаван от Сент-Бьов, от Виктор Юго, или избран по-късно заради текстовете си от композитори като Равел, като Шуберт. И отново от вгледания в детайла анализ излиза обобщение: „Тук предлагаме защита и илюстрация на провинциалния Романтизъм; наистина тя е уместна, когато понякога си спомним онова, което е същностно в Романтизма, това което Германия, Англия, Централна и Източна Европа демонстрират: зависимостта между една земя и ефекта на развихреното въображение. Може би странен

Константинову, Борислава Иванова. София, Факултет по славянски филологии. Софийски университет „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 80-86. [Claudon, Francis. Impresionizmat i naturalizmat. – V: Nesravnimoto v evropeyskite literatura. Yubileen sbornik v chest na profesor dfn Roumiana L. Stantcheva. Sastaviteli Rusana Beyleri, Fotini Christakoudi-Konstantinidou, Borislava Ivanova. Sofia, Fakultet po slavyanski filologii. Sofiyski universitet „Sv. Kliment Ohridski“, 2018, s. 80-86]. <http://digilib.nalis.bg/xmlui/handle/nls/30854> (3.04.2020).

парадокс, но доста очевиден: стремежът към универсалното не изключва вкореняването, дори и в онова, което е най-типичното. Красиво и ценно е че А. Бертран ни напомня по този начин регионалните основания на една чувствителност и на една естетика в момента на раждането им.“ (с. 45).

Шарл Нодие е третият романтик в книгата. По повод на разказа *Смара или демоните на нощта* (1821) от Нодие, извън конкретния същностен литературен анализ, получаваме един урок по интертекстуалност. Макар в текста си френският романтик Нодие да изброява като свои вдъхновители автори от Омир, през Теокрит, Виргилий, Катул... до Данте, Шекспир и Милтън, опитният компаративист Франсис Клодон се ориентира основно към Апулей и Шекспир, които са цитирани като мото за отделните части на разказа. И тази способност за отсяване на същественото му позволява да направи ясни изводи: „Апулей пребивава във вълшебното, Нодие ни кара да пристъпим сред фантастичен ужас“ (с. 66). И още един важен извод: „Апулей е очевидно изворът за *Смара*, но преобразяването е пълно, пресметнато, съзнателно, ориентирано към създаването на нещо ново, без следа от дух на „нео-класическа“ реставрация“ (с. 68). Подобно внимателно вглеждане в постигнатото от писателят има и към вдъхновението, дошло от Шекспир. Особено провокиращ е обаче третият акцент в анализа: за възможността транспозициите от посочените литературни извори към една нова романтическа естетика при Нодие, свързана със съня, да е предизвикана от съвременния му Гоя и прочутата му гравюра от 1797, *Сънят на разума ражда чудовища*. И отново от твърде тесния обект на анализа, от само един разказ, изводите се оказват с европейска широчина и значение за изясняване на формирането на общоевропейско явление като романтизма.

Втори голям раздел в книгата е „Романтическият неокласицизъм“ и текстът тук започва с факта, че Франция не познава Неокласицизма, не ползва термина за себе си. Терминологичната неуеднаквеност при литературните течения и теченията на изобразителните изкуства е позната. Но тук се пресрещат и две национални терминологични системи, френската и немската. Примерите са от времето на прехода между XVIII и XIX в., в различни литератури, в изобразителното изкуство, в архитектурата и операта. Франсис Клодон предизвиква читателя си (литератора-французин) да бъде преосмислен „нашият начин да мислим или нашият начин - леко презрителен - да говорим за Неокласицизма“ (с. 82). Следват изводи, които също е интересно да цитираме: „класицизмът на XVII в. вярва в безсмъртието на Красивото; след това вече искат да спрат времето, да опазят идеала, но това е невъзможно. Възхищават му се и жалят още повече за него“ (с. 83). По-конкретно през литература, архитектура (Шинкел) и музика (Феликс Менделсон-Бартолди) авторът стига до извода, че Неокласицизмът върви в пълно

съгласие с Романтизма. Че „Неокласицизмът не е антагонист на Романтизма, а представлява един от често подценяваните и въпреки това толкова красиво преувеличените негови изразения“ (с. 88).

Третата част на този единен труд е озаглавена *Литература – история – политика*. Тук ще прочетем за Шатобриан като политически писател след 1814 г. и особеното място на почти забравения днес като историк Луи Адолф Тиер, иначе известен с назначаването си за министър-председател на Франция след потушаването на Парижката комуна от 1871. В твърде свързаните с френски исторически и политически реалности разсъждения, нека да обърнем внимание на нещо общовалидно, което ни дава идея за литературния пласт на писането по исторически и политически въпроси. „Малко е да се каже, че Шатобриан е гледал на политиката като философ на историята. Той прави политика с трагичната философия на европейския Романтизъм. Със сигурност, твърде различен от Хегел, който оправдава установения ред, диалектиката на Шатобриан включва презрението, отвратата от света, които последните статии на този полемист изразяват с несравнима сила“ (с. 135). Оценката към Тиер е също направена в сравнение с Хегел, но се отличава от предишното сравнение. „Хегелианец ли е Тиер? Да, може би, но наполовина хегелианец! Защото класическото, политическото у него гледат на бъдещето само, за да обяснят едно минало, което обуславя настоящето на управлението“ (с. 149).

Вече нетърпеливи, стигаме до сърцевината на труда, главата, обозначена също като заглавието: *Школата на Фориел*. Това са текстове, които проследяват етапи от преодоляването на франкоцентризма и отварянето на френската литературна критика към света, първо към Италия и след това към Балканите. Клод Фориел (1772-1844) стои начело на тези тенденции.³ По аналогия със създадените по това време представи за родословие на езиците и за биологическата еволюция, „Фориел систематизира и рационализира Гьотевата идея за „световна литература“ (*Weltliteratur*), изникнала от едно единно стъбло, и тъй като при Гьоте имаме просто бляскав образ, елегантна формулировка, Фориел е по някакъв начин френският Хердер“ (с. 157). С публикуването на *Гръцки и сръбски народни песни* (1824) Фориел показва, че „тези песни понасят сравнение с други репертоари с безспорна национална идентичност...

³ Повече за Фориел, на български, вж.: Фотини Христакуди-Константинову. „Гръцките фолклорни сватбени песни в колекцията на Клод Шарл Фориел“. В: *Български и румънски – балкански отпечатък в славянското и романското наследство. Сборник в чест на 65-годишния юбилей на проф. д-р Василка Алексова*. Софийски университет „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 59-67, <http://digilib.nalis.bg/xmlui/handle/nls/30855> (24.04.2020). [Poveche za Fauriel, na balgarski, vzh.: Fotini Christakoudi-Konstantinidou. „Gratskite folklorni svatbeni pesni v kolektsiyata na Claude Charles Fauriel“. V: *Balgarski i rumanski – balkanski otpechatok v slavyanskoto i romanskoto nasledstvo. Sbornik v chest na 65-godishnia yubiley na prof. d-r Vasilka Aleksova*. Sofiyski universitet „Sv. Kliment Ohridski“, 2018, s. 59-67, <http://digilib.nalis.bg/xmlui/handle/nls/30855> (24.04.2020)].

Съществува една цялост, която почива върху родство и в която всеки клон заслужава внимание“ (с. 170). И нека открия още един от изводите на Клодон: „Фориел е наистина първият, който свързва гръцкото със славянското. И в същия момент той създава усещането за балканска цялост“ (с. 171-172).

За Франсис Клодон, самият той днешен ярък представител на френската компаративистична школа, още двама писатели допринасят за отварянето към света и Балканите в частност. Единият е Жан-Жак Ампер, писател, историк, историк на литературата и на езика, син на физика Андре-Мари Ампер. Дейността на Жан-Жак Ампер, пътешественик и автор на пътеписи, се характеризира с ясното желание да бъде създадена история на сравняваните литератури, която да съпоставя предварителните представи, породени от четенето, с реално посетените места по света. Другият е Фредерик Озанам (1813-1853), който бива избран от Фориел да го последва като шеф на катедрата му в Сорбоната през 1844 г. Според Клодон именно опознаването на Италия и на нейната културна традиция по един „дълбок, личен, романтичен начин“ предизвиква формирането на тези трима литератори, Фориел, Ампер и Озанам, като компаративисти.

Балканите влизат във фокуса на литераторите „на прехода от Просвещението към Романтизма“. Освен Фориел и Ампер, значение за тази нова географска и литературна посока, според Клодон, има и Ксавие Мармие (1808-1892). Неговите пътешествия през 1845 г. са през земите на Тирол, Унгария, Сърбия, Влахия, България, Турция, Сирия, Палестина до Египет. През 1852 той пътува из Черна гора. Тези пътешествия са литературно материализирани в книгите му *От Рейн до Нил*, с първи том: „От Рейн до Константинопол“ (1887) и в *Писма върху Адриатика и Черна Гора*. В анализа е отбелязано, че оценките на Мармие невинаги са точни и задълбочени. При него „Балканите се ограничават до Сърбия“ (с. 176). Мармие обаче преминава и по още един маршрут – Унгария, България и Влахия, а в текстовете му се забелязва новият момент на самоосъзнаване на нациите. За българите той казва: „Отдясно, страната на българите, кротък силен народ, изкусни и почтени, но нещастни, подчинени безусловно на турското управление“ (с. 177). Били сме видими, макар и все още не с фолклора си.

Франсис Клодон продължава в цялата си нова книга да търси общо европейското, дори през предходниците си. „Така, на прага на националните независимости, Балканите на Фориел са лингвистични и поетични; Балканите на Ампер са култура и етнология; при Мармие те са живи исторически и политически. Първите компаративисти съвсем не се затварят в Западна Европа; те се отдалечават от диалектиката север-юг, наложена някога от Мадам дьо Стал.

Разкриват важните аспекти на старите европейски територии на Османците и разбират, че става дума за специфична цялост, която трябва да бъде представяна именно така.“

И още един поглед към общуването между Запада и Изтока в контекста на компаративистиката от XIX в.: отново към Жан-Жак Ампер, но и към виенския ориенталист Йозеф фон Хамер-Пургшал. Но също така към един съвременен турски музикант: Фазил Сай, създал през 2011 г. „Goethe Lieder“. В анализите е обърнато внимание върху „трудностите при културния трансфер“. Конкретно за Фазил Сай, френският компаративист отбелязва неговата ангажираност със светското и ни насочва към сайта на музиканта *Weltburger*, „в пълно съзвучие с Гьоте“ (с. 193).

В последната част на книгата – „По стъпките на Фориел. Компаративистични теории и проблеми“ влизаме в четири съвременни въпроса на сравнителното литературознание. Първият от тях е любопитен, но повече лингвистичен, твърде френски и се отнася до развитието на френския език по области, както и до интерпретации в различни политически контексти.

Втората тема тук е за „международна литературна история“. Представена е *Историята на всемирната литература*, издадена в Москва през 1983. Привлича вниманието един от изводите: „Може би поради чисто руските традиции някои понятия са натоварени с основна роля; така Дмитрий С. Лихачов набляга върху значението на народната култура, която е определяща, според него, за времето на Ренесанса; като постъпва по този начин, той преобръща в инверсия онова, което западната традиция смята за съществено: а именно движението на ерудитите и дейността на филолозите. Можем да го разберем: За един западен компаративист това е оригинален подход, интересен, провокативен понякога, и затова още по-полезен“ (с. 231).

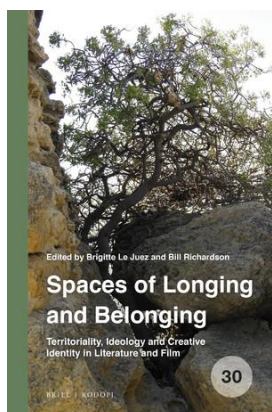
Следва мнението на Франсис Клодон за „Сравнителната история на литературите на европейските езици“, публикувана под егидата на Международната асоциация по сравнително литературознание (AILC/ICLA). И големият въпрос: за европейска литература ли да се говори или за литератури на европейските езици?⁴ Като резюмира дългогодишни и трудно-решими отсенки в позициите на автори от различни национални школи, Франсис Клодон се насочва към историческите корени на въпроса и към френската традиция за възможните съвременни решения.

Книгата завършва с раздел *Weltliteratur vs. "littérature-monde"*. В това съпоставяне на прочутия термин на Гьоте и съвременното френскоезично единство отвъд политическите

⁴ Чувствам се част от дебата с книгата ми: Румяна Л. Станчева. *Европейска литература/Европейски литератури*. София, Изд. Балкани, 2012. [Chuvstviam se chast ot debata s knigata mi: Roumiana L. Stantcheva. *Evropeyska literatura/Evropeyski literaturi*. Sofia, Izd. Balkani, 2012].

граници, можем още веднъж да проследим ерудитския анализ на автора на книгата, а също така вечното противопоставяне на различни школи в сравнителното литературознание, спорове, проследими включително през конгресите на Международната асоциация по сравнително литературознание. Франсис Клодон клони да приеме, че „литературата-свят“ е сравнима и съвместима със сравнителното литературознание, доколкото отхвърля изтъкването на стойностите по национален или политически признак.

Разгледаната книга, своеобразна антология на част от творчеството на Франсис Клодон, показва, чрез фини и нюансирани анализи, характерното за автора си. Внушава ни желанието му сравнителното литературознание да бъде път към равноправното общуване на литературите, на различните изкуства и на културите.



Book review:

***Spaces of Longing and Belonging: Territoriality, Ideology and Creative Identity in Literature and Film.* Eds. Brigitte Le Juez and Bill Richardson, Brill Rodopi, 2019. [Пространства на копнеж и принадлежност: териториалност, идеология и творческа идентичност в литературата и киното]**

Amelia Licheva / Амелия Личева
Sofia University St. Kliment Ohridski

The collection of articles *Spaces of Longing and Belonging, Territoriality, Ideology and Creative Identity in Literature and Film* centers on the topics of space and belonging, dealing with them both on a purely theoretical level and from the perspective of their various projections in literature and film. The list of names covered by it is very extensive, ranging from Edgar Allan Poe to Julio Cortazar, Oluwole Soyinka, Milan Kundera and Orhan Pamuk.

The introductory remarks to the book are as much a self-contained study of the theories of space as it is a general review of all the authors and ideas that can be captured in the texts included in it. It is hardly surprising that the first name that confronts the reader is that of Mikhail Bakhtin. Indeed, whenever the matter of space is raised, especially in a novel, his theory invariably ends up being both debated and applied. It is not by chance that space and time, with their various intersections and contradictions, are very important in the texts under review. What is more, that the unspoken history of the novel that emerges from the juxtapositions between them is also seen as the collected history of distinct chronotopes.

By referring to various authors – from Lothmann, Foucault, Lefevre; to post-colonial researchers such as Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Edward Said, to historians dealing with sites of memory in the style of Pierre Nora – both the foreword and the theoretical frameworks of the individual studies raise questions about the difference between geographical concepts and their projections in the

world of art as figments of the artist's imagination, on the one hand, and about those spaces, the fruit of intertextual networks, of metaphors and symbols, that serve as the structural elements of parallel territories on the other. No less important are the spaces of otherness, more so in view of the idea of belonging, as well as the heterotopies that we associate with the idea of impossible belonging, and lastly, ghettoized topoi (in the style of Lefevre). Hence, if we try to sum it up, we could say that this collection – to use Wolfgang Iser's terminology – speaks about how literature does not have a purely reflexive, mimetic structure but rather studies the possibilities of new worlds. Thus, it doubles and trebles reality and in practice, we observe our own strange doppelgangers in it.

Seen from the perspective of the analyses in the collection, the space in the book also exists in its other dimensions. It looks as though it is regarded in the context of world literature, as this is the notion that the corpus of texts outlines. And also because in his article Bertrand Westphal involves both world literature and the idea of planetarity. Let us recall that already for Spivak the difference between global and planetary is recognized as a fundamental one. A little more figuratively, this is the way she describes the difference between the global and the planetary and what the latter may bring to comparative studies and hence to world literature. The globe, she says, is in our computers. No one lives there. Therefore, the globe does not allow us to believe that we could attain our goal and control it. The planet, however, is an alternative model belonging to another system from another type so what we could obtain from it is borrowed. So if we imagine ourselves as planetary subjects rather than global agents, as planetary creators of sorts, otherness will be inseparable from us. And it is otherness that is the thread that guides all researches included in this volume.

It is a known fact that we can see the concept of world literature from several perspectives: time, language but also space. If we focus on the latter, we should unavoidably touch upon the different interrelations and mutual influences encountered between the center and the periphery, including within the framework of the same text. This is also why it seems so relevant to analyze the texts and authors featured in this collection from that perspective.

However, the preoccupation with this subject matter and its association with world literature is bound to push the reader of the collection in yet another direction, the one outlined by David Damrosch, who in his studies of world literature deals with the question of what strategies regarding space authors seeking public recognition in a globalized world strive to develop among other things. In his view, there are several such strategies, among them being the avoidance of territorial markers in their writing and getting rid of any references to domesticity. A trend that, by the way, started way back with authors like Kafka, Borges and Beckett. Another relates to the desire to proceed from the

local to raise global issues, with the space remaining glocal. And the third involves the idea of bringing the global directly home, as Orhan Pamuk does.

Insofar as belonging is concerned, the collection is extremely relevant with its variations on settling and homelessness, on nostalgia, memory, hopes, oppression and exile that it offers; and with the options of fitting in or alienation that it paints. It shows how humans can assimilate spaces and turn them into home but also how spaces can exclude the human. It also traces present-day turmoil, including modern terrorism and the forms of migration that are provoked. Because it focuses a strong inquisitive gaze on the present, on the radical forms of alienation that it begets but also on the cultural belonging that it offers, a belonging that gives rise to new submissions and new identities.

За книгата:

Милош Църнянски, славянството и славяно-славянският диалог
[Miloš Crnjanski, the Slavic Cultural Community and the Dialogue among Slavic Nations]

За книгата: Валентина Седефчева. Славянската тема в творчеството на Милош Църнянски. Велико Търново: Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“, 2017. [Valentina Sedefceva. *The Slavic theme in the novels by Miloš Crnjanski / Milos Tsernianski*. Veliko Tarnovo, Universitetsko izdatelstvo „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, 2017].

Ина Христова / Ina Hristova
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

В обемната критическа литература, посветена на творчеството на сръбския класик Милош Църнянски, водещи изследователски сюжети са националната тема, суматраизмът, поетиката на пространството, изгнаничеството, меланхолията, утопията, градът. Въпросът за славянската тема е засяган маргинално и не е бил обект на самостоятелно и задълбочено проучване. Извеждането на тази тема от периферията и поставянето ѝ като водещ научноизследователски сюжет е несъмнен принос на монографията *Славянската тема в романите на Милош Църнянски*. Според авторката славянската тема е „също толкова важна и значима за изкуството на твореца, както и националната монолитност на неговото творчество”. Проучването е осъществено през сложна изследователска оптика, която системно съотнася и съпоставя присъствието на Църнянски в сръбското литературно пространство със ситуирането му в контекста на българо-сръбския межкултурен диалог. В това отношение изследването се характеризира с рядко срещана и трудно постижима изоморфност – диалогът, който е същинският обект на анализ и интерпретация, е имплицитен на изследователското мислене и на методическия подход. Методологията на изследването съчетава различни подходи, сред които се откроява като водеща разнопосочната концептуализация на диалога и прилагането на рецептивния метод.

Прегледът на творчеството на Църнянски в първата глава *Милош Църнянски в южнославянските литератури* е ориентиран към очертаването на съвкупността от контексти, в които функционира темата за славянството. Анализационният акцент тук е поставен върху основополагащата за изследването концепция на Църнянски за стародавността на славянската културна общност и нейната естествена принадлежност към европейската цивилизация, коментирана чрез разглеждането на неговата монография за св. Сава. Проследяването на основни моменти от жизнения път на Църнянски и обособяването на главата *Славянската тема и съдбата на Църнянски* е необходимо на авторката за изясняването на връзката между болезненото национално самосъзнание, присъщо на сръбската диаспора в Южна Унгария, и активирането на славянската идентификационна матрица, която изпълнява до голяма степен и компенсаторни функции по отношение идентичностния недостиг на граничността. Тук специфичен обект на изследване е национализмът на Църнянски – въпрос, неизбежен в критическото говорене за автора. Диалогизирайки с постановките на сръбската критика, В. Седефчева достига до важния извод, че национализмът на Църнянски „не е подвластен на типичния ограничаващ, консервативен и стереотипен мироглед.“

Романът *Дневник за Чарноевич* е разгледан като начало на конструирането на ‘славяно-славянския диалог’ в романовото творчество на Църнянски. Авторката демонстрира умело боравене с техниките на жанрологичния и наратологичния анализ, приложени към творба с разбягваща се жанрова идентичност и усложнена композиция и структура. Задълбоченият анализ на поетиката на авангардизма е насочен към изясняването на полемиката на Църнянски с националния жанров канон. Следва да се отбележи и научната приемственост, която показва авторката, привличайки въведения от Искра Ликоманова понятиен конструкт ‘славяно-славянски’ като отправна точка, върху която разгръща собствена концепция и различна изследователска оптика. Изследователското внимание в подглавите, посветени на ‘славяно-славянския диалог’ в *Дневник за Чарноевич*, е насочено към изясняването на връзката между „визията за сръбството“ и представата за южното славянство. Задълбоченото и компетентно вглеждане в текста на романа откроява динамиката на привличанията и отблъскванията, вписванията както в „идентичния“, така и в „антагонистичния хоризонт“.

Интерпретацията на двутомния роман *Преселения* е фокусирана върху анализа на езиковата структура на творбите. Изборът на този подход е аргументиран със задълбочени наблюдения, които установяват, че в *Преселения* „славянската тема се чете през пъстрата картина на езиковите

традиции, които характеризират историческата и културната епоха през XVIII век...“. Анализът проследява практиките на архаизиране на романовия език с акцент върху функцията на църковнославянизмите. Авторката описва детайлно разнородните езикови пластове в романа, като демонстрира силно развит усет към стиловете и семантични нюанси на сръбския език.

Описанието на разноезичието, определящо езиковата структура на *Преселения. Книга втора*, е насочено към изясняването на наративния статус и функция на различните езиково-текстуални практики, както и на специфичните проблеми, възникващи при превода на български език. Романовото пространство е видяно и осмислено като културно-езиковото пространство, а целта на този тип изследователска реконструкция е открояването на езика като място на онези културни, политически, религиозни и етнически наслаждания, в които е закодирано славянското самосъзнание на Църнянски. Задълбоченият анализ отвежда авторката до формулирането на важни изводи, отнасящи се до връзката между езикова, религиозна и национална идентичност, и до специфичния идентичностен комплекс, формиран сред сръбската диаспора в Южна Унгария.

Интерпретацията на *Роман за Лондон* измества фокуса на анализа от южнославянския контекст към въпроса за Русия и руската културна идентичност като матрица на славянската тема в романа. Вниманието на авторката тук е съсредоточено върху задълбоченото осмисляне на цивилизационния сблъсък между Изтока и Запада и върху феномена на изгнаничеството, който е централен в поетико-философската концепция на творбата. Следва да се отбележи, че освен заявените от авторката методологически подходи – теорията на Ю. Лотман за структурата на културното пространство и концепцията на М. Елиаде за сакралния и профанния опит, в хода на анализа се наблюдава и продуктивно посягане към ресурсите на имагологията – особено в частите *Портретите на Николай и Надя* и *Език и име*, където ясно се откроява ролята на стереотипите в процеса на комуникацията.

В шеста глава на книгата за първи път е представен и интерпретиран в българска среда романът *При Хипербореите*. Подходът на Седефчева и тук успява да постигне равновесие между специфично жанровия анализ на творбата и интерпретацията ѝ през фокусираната изследователска тема. Прецизните анализационни наблюдения са насочени към изясняването на отношението между фикционално и автентично, между автобиографичния опит и отчуждението от него в типичното за Църнянски търсене на универсални послания и метафизични проекции. В структурата на монографията на тази глава (*При Хипербореите – сбъднатият панславизъм на Църнянски*) логично и мотивирано е отредена ролята на завършващ и обобщаващ текст, който

реконструира в синтезиран вид цялостния образ на славянството в романистиката на Църнянски, откроявайки етапите на неговото формиране, многопосочните му аспекти и разнородни измерения. Продуктивността на избрания подход на изследване на славянската тема на равнището на межкултурния диалог тук ясно се откроява в извеждането на типологията *свой-чужд/друг*.

Стремежът на авторката да разгледа межкултурния диалог в множествеността на неговите проявления обяснява и мотивира включването в книгата и на главата *Рецепцията на творчеството на Милош Църнянски в България*. Тази глава придава завършен и обобщен вид на наблюденията върху българската рецепция на Църнянски, която тук е вписана в контекста на цялостната рецепция на южнославянските литератури в България. Особено ценно за българския читател е изясняването на случая с българския преводен вариант на заглавието *Дневник на Чарноевич*, което съществено променя оригиналната конструкция (*Дневник за Чарноевич*). Авторката достига до важния извод, че „преводачът обновител на оригинала и създател на превода понякога се превръща в „заложник“ на своя продукт, ако той не изпълнява очакванията на читателя“.

Книгата представлява интерес както за специализираната научна публика, така и за по-широка читателска аудитория. Особено ценна за славистичното знание е концептуализацията на славянската тема като межкултурен диалог и опитът за типологизиране на межкултурната комуникация чрез реконструкция на нейните фикционални проекции в романите на Църнянски. Заклученията, отнасящи се до отношенията славянско – национално и славянско – европейско, представляват несъмнен принос към типологията на диалога между *своето* и *чуждото* и особено към въпроса за спецификата на межкултурното общуване в условията на езикова, етническа, историческа и териториална близост. От друга страна, изследването на В. Седефчева дообогатява българските представи за сръбската културна идентичност. В това отношение особено важни са наблюденията и обобщенията на авторката, отнасящи се до култа към свети Сава, който периодически е натоварван с актуални политически и културни конотации – особено в периода през 20-те години на XX век, когато възниква идеологията на т.нар. *светосавие*, възобновена след разпадането на Югославия в края на века. Интерпретацията на В. Седефчева надхвърля специфичните рамки на познатото медиевистично тълкуване на Сава Неманич и чрез прочита на Църнянски убедително го представя в ролята му на ключова фигура в процеса на формирането на сръбската културна идентичност.

Монографията *Славянската тема в творчеството на Милош Църнянски* е научен труд, подчертано иновативен в изследователската си перспектива и методологически подход към творчеството на М. Църнянски. Тя запълва едно от „празните места“ в българската научна рецепция на славянската класика, установявайки приемственост с научната традиция на монографично представяне на славянските класици.



Comptes rendus :

Olena Berezovska Picciocchi. *Mazzeru corse et Molfar des Carpates - Antiques personnages des légendes européennes*. Préface de Karin Ueltschi-Courchinoux. Riveneuve, 2019. [Olena Berezovska Picciocchi. *The Corsican Mazzeru and the Carpathian Molfar: Ancient Characters of European Legends*. Preface by Karin Ueltschi-Courchinoux. Riveneuve, 2019]

Roumiana L. Stantcheva
Université de Sofia « St. Kliment Ohridski »

Ce livre nous emmène dans le pays des origines, comme nous prévient la préface. L'ouvrage de la jeune exploratrice des mythes, des légendes et des pratiques magiques, Olena Berezovska Picciocchi, est concentré sur la sagesse des temps révolus. En même temps l'auteure a su entrer en contact personnel avec les derniers représentants de ces anciennes croyances et rites pour nous faire éprouver la ferveur de pareilles rencontres. Dans l'étude en question les légendaires *Mazzeri* en Corse sont comparés aux *Molfars* dans le pays Houtsoul de l'Ukraine carpatique ; des phénomènes similaires dans les deux cultures traditionnelles, éloignées géographiquement, sont mis à côté les uns des autres. Le parcours de cette recherche aborde également la transformation des mythes en mythes littéraires, en films et pièces de théâtre. Nombre d'observations linguistiques et étymologiques soutiennent les principaux thèmes de la recherche. L'« ethnographie ouverte » ainsi nommée s'appuie également sur l'heureuse circonstance qu'il s'agit d'une auteure bilingue et connaisseuse de plusieurs autres langues. Née en Ukraine et après avoir poursuivi ses études supérieures en France, à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et à l'Université Pascal Paoli à Corté, en Corse, aujourd'hui Olena Berezovska Picciocchi est Docteure en littérature comparée et chargée de cours à l'Université Pascal Paoli.

L'étude de deux anciens personnages européens, magiciens et pratiquant de magies est structurée comme un concerto musical avec *Ouverture*, *Intermezzo* et *Fermeture*. Et cette approche

symbolique se produit sans nuire à la méthodologie propre à la recherche scientifique. Les sujets inhérents aux mythes et aux légendes sont soigneusement analysés, et le livre est enrichi d'index détaillés dont notamment : *Index alphabétique des thèmes symboliques et mythiques* et un autre *Index alphabétique des noms propres mythologiques*. À travers *l'Ouverture : Contextualisation socioculturelle*, l'auteure nous introduit de manière cohérente dans le cadre complexe de ses études. Les aspects anthropologiques concernent, d'une part, le pays Houtsoul et les Houtsouls, puis les premiers collectionneurs de ces croyances et pratiques traditionnelles, les Vincenz, père et fils, et leur cause Houtsoule. De l'autre côté, les anciennes croyances des Corses sont mises en comparaison. *L'Ouverture* oriente également vers d'autres horizons tels que : *Mérimée et sa poésie illyrique* ; *Le sauvage et la frontière*, ainsi que des aspects de *La religiosité populaire* dans les deux traditions folkloriques considérées, où se manifestent des phénomènes similaires. On est initié de même à *La tradition ancestrale pour une résistance nationale* et au *Culte des morts*.

Quant aux deux personnages principaux de l'étude, le *mazzeru* corse et le *molfar* carpatique, l'auteure les considère comme des Hermès d'une pensée antique et les décrit non seulement par un discours scientifique sobre, mais aussi par sa propre inspiration poétique. Celle-là situe sa recherche dans un espace à la fois ethnologique et littéraire et elle signale toute la difficulté de passer au crible les grains d'authenticité dans ces récits, souvent re-racontés, qui sont venus jusqu'à nos jours parfois à travers des productions littéraires et des films modernes. Néanmoins, l'auteure ne manque pas d'ouvrir la perspective contemporaine sur ces phénomènes. « Vampire, *mazzeru* corse et *molfar* carpatique (...), ces représentations iconiques du sauvage mettent-elles en scène la vie dans la nature d'un *homines agrestes* ? Ou l'existence aventureuse du guerrier de frontière ? Ou, encore, proviennent-elles directement du culte des ancêtres disparus, culte promu aujourd'hui dans les films d'horreur et dans leur adaptation aux jeux vidéo ? » (p. 45).

La religiosité populaire est étudiée d'abord en termes d'étymologie des concepts, puis en détail, par région. Comme pour d'autres questions ethnologiques plus complexes, Berezovska Picciocchi cherche également des analogies au-delà de ses intérêts scientifiques stricts. Elle cite par exemple une autre étude de synthèse intéressante, celle de Viara Timtcheva, *Magie et magicien dans l'imaginaire méditerranéen et esclave* (Paris, L'Harmattan, 2011), concernant la double foi, païenne et chrétienne, d'un autre peuple, les Bulgares.

L'intitulé *Intermezzo : Mythologie dégradée*, constitue le centre du livre et contient les trois parties principales de l'étude. Berezovska Picciocchi sait retenir l'attention non seulement du spécialiste, mais aussi du large public intéressé par les études de l'homme. Ainsi, elle explique le concept de *Mythologie dégradée* par des exemples de la vie quotidienne d'aujourd'hui, éloignées du

mythe et du folklore. Dans cette approche de la matière, nous pouvons remarquer l'expérience et le talent d'une enseignante universitaire qui ne manque pas d'expliquer la matière scientifique par des exemples du quotidien. Ainsi, pour la mythologie dégradée, elle donne un exemple avec différents personnages de dessins animés qui se ressemblent en partie et même cite les explications enfantines mais exactes de ses propres fils, plus versés qu'elle-même en matière de dessins animés. Pour l'auteure, préserver les parties des mythes qui fonctionnent, malgré leur fragmentation, lui donne une autre raison de comparer les deux mythologies géographiquement lointaines. La tradition commune européenne est un terrain sur lequel cela s'avère possible. Nous lisons plus concrètement dans le livre : « La mythologie houtsoule, tout en étant très singulière, intègre en elle les métissages mythologiques des peuples voisins. Elle en devient représentative, par excellence, d'une «mythologie dégradée » (p. 82). Ainsi, les *molfary* et les *mazzeri* sont des composants de la mythologie dégradée de leurs peuples respectifs. Leur étude implique donc « l'assemblage du puzzle mythico-culturel ».

Un aspect important du livre concerne les attitudes possibles envers le *Mazzeru* corse. L'Église considère un tel phénomène, proche de la magie, comme démoniaque. En revanche, l'approche du chercheur qui fait référence au concept de la « pensée sauvage » de Claude Lévi-Strauss, permet une vision ethnologique objective pour l'exploration de cette ancienne pensée différente, sans rechercher de malveillance ou d'hostilité, malgré le rôle de *Mazzeru* dans la prédiction et la mort. À l'instar d'autres chercheurs, Berezovska Picciocchi met l'accent sur le franchissement d'une frontière créée par de réelles tensions entre les communautés agricoles traditionnelles et les pasteurs, se référant aux « inquiétudes constantes quant aux limites » (p. 95).

Le deuxième chapitre de l'ouvrage traite de manière pareille des particularités du *Molfar* ukrainien, considéré comme un dieu terrestre, à travers les déplacements sémantiques de la démonologie houtsoule. Le lien entre les diverses étymologies du mot *Molfar* et les fonctions de ce personnage mythique est particulièrement intéressant. Celui-là s'appuie d'une part sur la possibilité, à travers la connexion linguistique avec les langues romanes, en l'occurrence le roumain, d'être « explicitement liés au mal et plus tard à la magie noire », (p. 108), et d'un autre côté, à travers l'étymologie slave, d'être « celui qui ensorcelle avec la parole » (p. 110) et par cela menant au concept le plus large, celui de « magicien ». Se référant à la reprise artistique du personnage folklorique, Berezovska Picciocchi résume : « les deux portraits ne [sont] pas réellement contradictoires. En faisant ce constat, nous ne sommes pas à la recherche d'une quelconque authenticité, mais en quête de la mise en évidence d'un génie créatif – fût-il le fait de toute une culture populaire – ou celui d'un auteur » (p. 110).

Dans une telle analyse complète des concepts, depuis l'étymologie à l'enregistrement des légendes et au dérapage des significations, sont abordés : la *Classification populaire*, *La figure de Salomon dans l'imaginaire populaire* et *Maîtres de la grêle*. L'approche comparative énoncée au début de l'ouvrage vient au premier plan ici, car l'auteure ne manque pas de présenter les moments où elle voit des correspondances entre les croyances ukrainiennes et celles de la Corse.

Pourtant, le troisième chapitre, intitulé *Le double. Voyager d'un monde à l'autre* est consacré au véritable développement comparatif. Cette partie insiste sur le *Double animalier*, où le *Sanglier* et le *Serpent* sont mis en évidence. Des analogies significatives entre les croyances des deux communautés comparées concernant un autre sujet, celui du *Sacrifice* y sont également relevées. A un autre sujet, celui du *Sacrifice*, à chaque fois, des analogies significatives sont analysées, entre les croyances des deux communautés comparées.

L'image de la figure de proue dans *La Chasse sauvage* est bien intéressante pour l'ethnologie bulgare, en particulier. La description du participant à la chasse sauvage (l'image reproduite sur la couverture du livre nous le montre) rappelle fortement les costumes carnavalesques traditionnels bulgares, fabriqués en fourrures et avec des masques terrifiants, garnis de cloches bergers, produisant un bruit épouvantable dans la danse. Selon des recherches en Bulgarie, la coutume pourrait provenir des Thraces et on l'associe même à Dionysos et à la célébration du Nouvel an agricole ; de comparaison, des rituels traditionnels similaires dans d'autres pays européens sont fréquemment mentionnés dans des études sur le même sujet. Je rappelle cela tout juste à l'appui des similitudes entre les deux personnages – le *Mazzeru corse* et le *Molfar des Carpates* – analysées dans le livre de Berezovska Picciocchi. Des correspondances convaincantes entre les activités de ces créatures y sont mises en relief. Se référant aux études intitulées *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Âge* de Claude Lecouteux, concernant les racines indo-européennes de la chasse infernale, l'auteure constate que « dans des croyances beaucoup plus anciennes des peuples indo-européens, le thème du Chasseur sauvage ou maudit, se trouve déjà en cohérence avec le thème des intempéries » (p. 138), un autre trait liant les personnages y étudiés.

Les aspects de l'*Affrontement* font l'objet des analyses sur : *Le combat*, *Les morts et les vivants*, *Don ou malédiction*. L'accent y est mis sur le symbolisme de la collision, qui est essentiellement un affrontement entre le bien et le mal, et pour les *mazzeri* cela se passe pendant la nuit du 31 juillet au 1er août. Les différences, tant sur le fond qu'en ce qui concerne l'éloignement dans le temps des témoignages, sont soigneusement analysées : « Le témoignage corse date de notre époque et c'est plutôt une réminiscence d'une croyance vivace d'autrefois. Le témoignage houtsoul date du début du XX^e siècle et il s'agit probablement d'une croyance rapportée encore vivace à l'époque » (p. 142).

Dans ces rituels, seuls *les êtres de passage* sont capables d'être les médiateurs entre le monde des vivants et celui des morts. Cette idée est systématiquement soutenue tout au long de l'étude comparative.

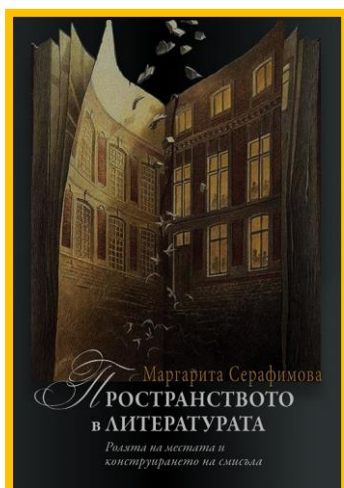
Dans ce livre, composé sous la forme de concert, suit *Fermeture : De Fama a Fabula*, la partie dédiée à la transformation des anciennes croyances mythiques en œuvres d'art contemporaines. Le titre illustre de manière colorée la transition du mythe vers la créativité individuelle, littéraire ou autre, depuis l'oralité et le véridique à ceux et celles qui diffusent des sujets et personnages mythiques, à travers la fiction et les interprétations d'auteur. La conclusion de Berezovska Picciocchi selon laquelle ce mouvement n'est pas à sens unique est encore plus intéressante. Comme elle l'affirme : « Les allers-retours y sont la règle : de la vie vers l'écriture et vice versa » (p. 154). L'intégration de ces personnages mythiques au monde fictionnel de la littérature et des arts, paradoxalement, ne se produit que dans les temps modernes. Et l'auteure note clairement en ce qui concerne la Corse tout d'abord que cela se produit « surtout grâce à une prise de conscience identitaire et culturelle qui émerge sur l'île dans les années soixante-dix » (p. 155).

Les transformations d'anciennes croyances et coutumes en récits littéraires, théâtraux et cinématographiques, véhiculent des messages contemporains. Ainsi, en Corse, Mazzeru, lié à des œuvres supportant le mouvement politique et culturel régional, connu sous le nom de *réappropriation* de la Corse, apparaît dans les années 1970. La mythologie ancienne est impliquée dans la compilation du sens du message moderne. Mazzeru est un personnage de la littérature de cette période, écrite dans la langue locale. L'idée de l'auteure concernant l'inversion en matière de crédibilité est très intéressante. En théorie, le mythe est toujours perçu comme véridique, tandis que le ressassement artistique moderne est perçu comme une fiction littéraire. Dans des exemples spécifiques de la littérature en Corse, Berezovska Picciocchi observe des cas de récits contemporains, considéré comme « plus vraie que vraie ».

Une attention non moins négligeable y est également portée aux : *Voies multiples de l'appropriation : Extase et Ivresse ; Les visages de la folie ; Délire divin selon Platon ; Etranger parmi les siens ; Une ethnographie au service des belles lettres*. Sous le signe notamment de *Délire divin selon Platon*, est formulée une des comparaisons fortes du livre : « Sous le prisme de ce regard antique, le personnage mazzerique dans cette littérature corse se présente comme tiraillé par le dilemme de sa folie qui peut être perçue, tour à tour, comme le mal ou le bien, le don ou la malédiction ou les deux à la fois. Il en est de même dans la littérature ukrainienne pour Ivan, personnage principal des *Ombres des ancêtres oubliés* de Mykhailo Kotsioubynsky. Ivan est victime de son mauvais sort que le *molfar*

incarne d'une certaine manière et avec lequel ils forment un couple antagonique de *neprosti*, ces êtres différents des autres que la tradition orale houtsoule sait distinguer » (p. 167).

En lisant jusqu'au bout, nous devenons témoins de la visite personnelle d'Olena et de ses compagnons, de leur rendez-vous avec une figure mythique, le dernier Molfar en Ukraine. Les accords finaux dans cette ample fermeture nous emmènent à *Une légende vivante*. Le charme particulier de cet ouvrage ne réside pas seulement dans la nature méthodique de l'analyse et de la comparaison audacieuse. Olena Berezovska Picciocchi, inspirée par sa propre vie, liant les Carpates et la Corse, nous présente un vrai voyage à travers le temps et l'espace. Le livre *Mazzeru corse et Molfar des Carpates* met en avant deux larges ensembles immatériels – les traditions magiques de deux espaces éloignés, soudés dans un tout européen.



За книгата:

Маргарита Серафимова. *Пространството в литературата. Ролята на местата в конструирането на смисъла*. Велико Търново, Фабер, 2018.
[Margarita Serafimova. *L'Espace dans la littérature. Le rôle des lieux et la construction des sens*. Veliko Tarnovo, Faber, 2018.]

Ангелина Вачева / Anguéline Vatcheva
 Софийски университет „Св. Климент Охридски“
 Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Научното изследване на Маргарита Серафимова е посветено на темата за пространството и се вписва в линията на засилен теоретически и практически интерес към пространствената композанта в битието на съвременния човек. Монографията добавя своя важен принос в превръщането на пространството в метод за изучаване на литературата и на културата, в изследователска призма, която преподрежда културната памет на човечеството, извличайки нови значения от литературната и културна история. Със своите позовавания, както и с библиографията в края на книгата, то дава също изчерпателна информация за състоянието на изследването на пространствената проблематика в световен мащаб. Богатият корпус от текстове и разнообразният илюстративен материал, използвани в книгата, обхващат комплексната културна дейност на човека. Книгата е снабдена с резюме на френски език.

Пространството е важен елемент от човешкото мислене. То е всъщност начинът, по който функционира съзнанието и формира картината на света, която получава неизбежно пространствени характеристики. Но пространството е и художествен език, при който понятия като център и периферия, горе и долу, ляво и дясно, се насищат не само с пространствени, но и

с аксиологични и други значения. Нашето мислене е пропито от пространствени метафори. Това е едно изследване на пространството като моделираща категория в културата.

Книгата на Маргарита Серафимова е систематичен труд, обхващащ значението на пространството за човека – менталното пространство на човешкото мислене, реторичното пространство на фигурите и тропите, знаковото пространство на текста, фикционалното пространство на художествените светове, екзистенциалното пространство, което обитаваме.

В съответствие със своя обект, работата демонстрира комплексни познания по феноменология, когнитивистика, философия, наратология и пр. Тя е израз на доминантите на днешното време и на прословутия *spatial turn*, характеризиращ важността на мрежите, детериториализацията, постмодерната ситуация на проблематизиране на местата и в същото време на остро осъзнаване на липсата на репери, отекващо в загрижеността на теории като мезология, геопоетика, екокритика.

Първа глава „Пространство и смисъл“ (с. 25-96) е посветена на пространството и смисъла, вътрешната пространственост на мисленето, пространствеността на езика, на важността на ориентировъчните метафори на Лейкъф и Джонсън, в опит за изграждане на архитектурата на вътрешния свят.

Втората глава, озаглавена „Реторичното пространство“ (с. 97-146), изследва фигурите и тропите, идващи от античността, и тяхното пространствено измерение (с акцент върху хипотипозата, екфразиса, евиденцията). Напомня важността на връзката между пространството и изкуството на паметта, спира се на местата на инвенцията и на общите места в литературата.

Трета глава „Пространството в литературната наука“ (с. 147-188) разглежда значимите концепции за пространството, свързани с текста: поетиката на местата у Башлар, семиосферата на Лотман, хронотопа на Бахтин, пространствения език според Греймас, платата на Делюз и Гатари, и пр.

Особено приноси са глави четвърта и пета („Locus in fabula“ (с. 189-286) и „Херменевтика на пространството“ (с. 287-375), които разглеждат – теоретически, но също и на основата на много примери – поетиката и херменевтиката на пространството в художествените текстове. Уловени са референциалните връзки между екзистенциалното и фикционалното пространство, преобразуващата функция на текста по отношение на човешките пространства, значимостта на словесните фигури и форми за конструиране на пространствените представи, както и наративните стратегии за създаване на фикционални пространства и художествения ефект, който създават. Разгледани са местата като сцени на действието, визуализирането им посредством словесно „живописване“, участието на други

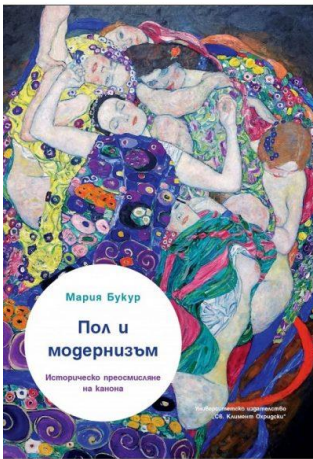
„езици” в езика на творбата – живописния, архитектурния, географския... Лансира се тезата, че литературният текст не се ограничава до „изобразяване” на пространството, но се изразява и в „сътворяване” на пространства чрез действията и движенията на действащите лица, както и посредством „цялостната конфигурация на текста”. Амбицията на труда е „не само да теоретизира и демонстрира пространствените практики в литературния текст, но и да прилага пространствения анализ при техния прочит” (с. 21); да покаже на практика „интерпретативните възможности на един подход [...], обогатяващ четенето и представящ по различен начин литературните явления и практики” (с. 22). Замисълът на изследването е следователно не просто да информира за съвременните пространствени теории за текста, но и да събере и представи свързано и последователно различни изследователски нишки, водещи към оценяването на пространството като фактор за формирането на смисъла. Програма, която работата изпълнява успешно.

Изборът на темата и анализът на пространствения континуум, в който живеем, изискват надхвърляне на границите на литературната теория и приобщаване към сложния полилог на хуманитарните науки. В нея неизменно звучи гласът на един български изследовател, който демонстрира познаване на световния опит в изследваната област, но и се възползва – в духа на самия предмет на изследване – от собственото си място в научната география. Маргарита Серафимова успява да превърне във впечатляващо предимство на своето изследване положението си на български литературовед, като използва максимално средищността на българската култура между Изтока и Запада. Ако много от цитираните в труда наблюдения са съсредоточени върху западния културен ареал и игнорират написаното в други изследователски традиции, то авторката съчетава подходите на западната теория с класическите идеи на руското и източноевропейското научно търсене. Това е несъмнен принос на текста, който по този начин придобива изключително всеобхватен и информативен характер.

В книгата е обхванат и критично осмислен огромен емпиричен материал, събирайки вижданията за пространството на автори от древността и средновековието със съвременните постмодерни интерпретации на проблема, попили в себе си както напластяванията на човешкото знание през вековете, така и подходите на психологията и психоанализата, но когнитивната лингвистика, семиотиката и феноменологията. Отчетени са теоретичните възгледи на впечатляващ брой изследователи, принадлежащи към различни поколения, национални школи и разнообразни тенденции във философията, литературната теория, културата. Прави впечатление независимото мислене на авторката, без да робува на авторитети или да се смущава от недостатъчната известност и престиж на други. Включени са творби,

принадлежащи на различни национални литератури, като Серафимова не се ограничава в западния канон. Така всяка творба придобива нов смисъл в това сравнение, което не си поставя нито времеви, нито национални граници.

Въпреки сложността на научния си предмет, текстът е четивен и увлекателен, поднесен интелигентно и с чувство за мярка. Авторката демонстрира добър стил и пристрастие към изисканото слово. Тя умее да накара своя читател да осмисля казаното и да го съотнася със собствения си опит. Така текстът придобива и подчертано методологическа стойност. Той безспорно е приложим в университетските програми по теория на литературата, което увеличава неговата значимост.



За книгата:

Мария Букур. *Пол и модернизъм. Историческо преосмисляне на канона.* Превод от английски език: Валентина Миткова. Научна редакция: Красимира Даскалова. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, 2020. [Maria Bucur. *Gendering Modernism. A Historical Reappraising of the Canon.* Bloomsbury Publishing, 2017.]

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

Мария Букур, професор по история в Университета на Индиана в Блумингтън, загатва още със заглавието си идеята, че мисли модернизма като характеристика на цяла епоха. В текста разбираме, че модернизмът, освен за част от изкуствата и литературата тогава (нещо общоприето), се отнася и (терминологично амплифицирано) до общественото устройство, юрисдикцията и законите, икономическите правила, правата за собственост, идеологиите, класовите различия. Макар поначало да се противя на смесването между понятието за изкуствата (модернизъм) и понятието за обществата (модерност), оценявам полезността на подхода. Американската авторка проследява историческите явления и възможните им отражения върху тази част от литературата и изкуството, която се кичи с революционно новаторство. Съответства ли обаче въпросната творческа претенция на модерно мислене за половите роли в обществото? Според авторката: „Неудобната истина, която искам да направя част от разбирането ни за модернизма, е, че много от художниците-модернисти, претендиращи да са част от един радикален нов авангард, са на практика – подобно на представителите на

политическия авангард от периода (от Мусолини до Ленин) – традиционни в своето осмисляне, представяне и артикулация на половите стереотипи“ (с. X).

Терминологичното обвързване на представата за модернизъм с практиките в модерните общества са острието в историческия анализ на тази книга. Дори днес, когато мислим, че познаваме модернизма и сме постигнали и практикуваме модерността, много от изводите в книгата звучат не само критично в ретроспекция, но и предизвикателно към настоящето. В четирите основни глави на книгата:

1. *Модернизмът преди Първата световна война;*

2. *Разцвет на модернизма;*

3. *Модернистичният канон: как се създава той? и*

4. *Нов набор от критерии: Бунт, отрицание и преосмисляне на пола* се крият и още много любопитни теми. Жалко, че не са изведени в съдържанието. Напр. *Скитникът: преосмисляне на мъжкото*, или друга подглава: *Кабарето: трансгресия на пола*.

В анализите, насочени към времето от края на XIX век до Втората световна война, ясно е изразена позицията, че политическото ляво и дясно, естетическият бунт и традиционното изображение не носят сами по себе си етическа стойност. Ще цитирам: „Важно е да се уточни от самото начало, че анализът ми не включва имплицитното разбиране за модернизма като „прогрес“, както и обратното – че антидемократичните или мизогинистични възгледи за половите норми не биха могли да се приемат за модернистични. Дадената по-горе дефиниция подсказва, че проблематизирането на установените ценности и норми от страна на модернистите притежава както прогресивен, така и антидемократичен потенциал.“ (с. 6). Преценката е вярна – напомня, че етиката в обществото спада към инертните зони, развива се много по-бавно от случването на значими исторически събития. *La longue durée*, дълготрайността управлява менталитета на човешките общества. Книгата на Мария Букур се опълчва на закъсняващите нагласи в менталитета на модернисти и на идеолози, подчертава с отчетливи анализи, как новаторски настроени творци и претендиращи за революционност политици се ограничават във формални експерименти и социално-политически протест, а не виждат състоянието на отношението към жените и продължаващата патриархалност? Критиката на подобни обществени нагласи тук е основателна и категорична. От гледната точка на литературата и на изкуствата, бих възразила частично като припомня, че изобщо детабуизирането на сексуалността е само по себе си революция, първа крачка, направена именно в разглежданите години на развитие на модернизма. Подобни постъпателни малки или по-съществени бунтове на литературата и изкуствата има и в по-ранни епохи, например при романтизма, който привлича за първи път вниманието към антитезата между красиво и грозно,

за да се развие по-късно тезата за красотата на грозното при Бодлер – естетиката на грозното, възприета широко от символистите. Толкова по-провокативна е новата възискателност към модернизма от страна на Мария Букур.

Влизането в музеите на модернизма, с което започва книгата, ни прави ангажирани читатели. От банализирането на прочути изображения на изкуството, при Рене Магрит например, от хитростите на туроператорите за привличане на туристи до непълнотите и дори отсъствието на съвременни тълкувания на явленията от началото на XX век и от времето между двете световни войни, сме отведени към представяне на модерните идеологии в широка палитра, политически леви и политически десни, други линии като евгениката – с претенциите си за научна обоснованост. Защото в книгата става дума, не само за повърхностните прояви на науките и на идейните течения, процъфтяващи по времето на модернизма в литературата и изкуствата, но и за понякога не толкова видими техни послания и практики. Така главно борбите на феминизма, но и усилията за правата на хомосексуалните са анализирани в контекста на зараждането и развитието им в модерното време, с трудностите както за формулиране на специфични законови положения (например правото на жените да имат собственост, с която да се разпореждат свободно), така и за прилагането им.

Макар и кратка, книгата постига със своите 160 страници не просто четивност, а обхватност. Включени са примери от европейските и американските явления в изкуството и литературата на модернизма. Изтъкнати са примери и от Средна и Югоизточна Европа. Направи ми впечатление, че анализите на Мария Букур дори успяват да променят реалности. Критиката ѝ към подценяващото представяне на румънската художничка от междувоенния период Чечилия Куцеску-Щорк е повлияла, за да се постигне уточнението: Чечилия Куцеску-Щорк е работила именно като художничка, а не само в областта на декоративното изкуство. На сайта на музея в Букурещ днес вече пише: Чечилия Куцеску-Щорк (1879-1969) – художник, съпруга на скулптора Фредерик Щорк, е била първата жена преподавател в държавна художествена академия в Европа. Преподавала е изобразително и декоративно изкуство в Училището по изкуствата в Букурещ.¹ Практическа малка победа за признаване на истинското място и значение на една жена-художник.

Примери на забележителни писателки, актриси и художнички в книгата не липсват. Както посочва с конкретни посочвания Мария Букур, те често биват подценявани, дори до средата на XX век. Специфично е разгледана английската писателка Вирджиния Улф. Бунтът, по-ясно или по-смътно формулиран, прозвучава. Книгата на Мария Букур ни подсеща за

¹ <https://muzeulbucurestiului.ro/muzeul-storck.html> (6.04.2020).

немалко примери на жени с отчетливо присъствие и в други литератури на модернизма, като Яна Язова в България, Хортензия Пападат-Бенджеску в румънската литература, Колет във френската. Всяка от тези писателки поставя тревожно в книгите си невъзможността за пълна изява на жената в традиционното общество, всяка от тях разказва женски истории, истории на прекъснат творчески живот (напр. в *Ана Дюлгерова*, 1936, на Язова), на професионален женски успех върху лична морална драма в *Концерт от творби на Бах* (1927) при Пападат-Бенджеску, на извоювана женска и творческа независимост при Колет, напр. в *Скитницата* (1910). И като че ли две основни са пречките – не винаги и не толкова финансовата зависимост, колкото общественото мнение, онзи традиционализъм, за който говори в книгата си Мария Букур и го открива като изостаналост в мисленето и творчеството на редица модернисти и авангардисти.

Прочитането на историческите факти и на модернизма през лупата на феминизма, с примери от литературата и изобразителните изкуства, поражда редица нови въпроси, главно за трудното преодоляване на патриархалните обществени нагласи към жената. За читателя, който иска да разшири размисъла си, отвъд историческите и няколкото примера от литературата и изкуството, към българската литература например, би било провокиращо да се опрем върху наблюденията на Мария Букур за промените, които донася Първата световна война.² Жените доброволки, най-често медицински сестри, утвърждават авторитета на жената като активен член на обществото. Войната в книгата е представена като възможност да се преосмисли мястото на жената в обществото. На с. 67 четем: „Гражданската война в Испания открива безпрецедентна възможност за жените-републиканки (т.е. анархистки и комунистки) да участват рамо до рамо с мъжете във всеки аспект на военната подготовка, пропаганда, в сраженията и спомагателните звена. Не всеки местен водач насърчава подобен тип равенство между половете, но жените доброволки, застанали на страната на републиканците, са приветствани на много места. Някои от тях като Долорес Ибарури и Лина Одена, добиват известност.“ Тук се сещам за *Осъдени души*. Може би ще разберем по-пълноценно романа на Димитър Димов и нестандартната Фани Хорн, ако сме чели книгата на Мария Букур. Можем да се запитаме и друго: разпознаваме ли ходовете на български писатели и поети, когато представят и в по-ранно време женски персонажи-чужденки? Защо Димитър Бояджиев се изповядва на францужойката Люсиен? Защо Кирил Христов намира еротична взаимност при екзотичните Розалия или Пиппина?

² Книгата на Мария Букур е преведена в подготвен за проблематиката контекст у нас. Да спомена поне двата сборника със силен отзвук, посветени на българските жени-писателки: *Неслученият канон: Български писателки от Възраждането до Втората световна война* (2009) и *Неслученият канон: Български писателки от 1944 година до наши дни* (2013).

Книгата *Пол и модернизъм* от Мария Букур е приемана и оценявана високо в професионалните среди по света. Известният Оксфордски професор по модерна история Роджър Грифин, например, обръща внимание на още нещо специфично в този труд: „Рядко се случва феминистката перспектива да бъде използвана с толкова задълбочено разбиране за амбивалетност и сложност, чрез което са разширени традиционните наративи, вместо да бъдат взривявани.“³

И ще добавя, във връзка и с подзаглавието на книгата: *Историческо преосмисляне на канона*. В целостта си книгата на Мария Букур, през анализа на идеологическите нагласи в модерните европейски и в американското общество, провокира основания да се анализира по нов начин канона на литературата и изкуствата. Да се препрочетат и да се видят отново творби на писателки и художнички, недооценени в тяхното време на модерност и модернизъм.

³ <https://www.bloomsbury.com/us/gendering-modernism-9781350026254/> (7.04.2020)